

С.А. ПЕСОЦКАЯ

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX ВЕКА В АСПЕКТЕ КОММУНИКАЦИИ

В статье рассмотрены некоторые особенности современного литературного процесса сквозь призму коммуникативного подхода. На материале сравнительного изучения литературного процесса XIX и XX веков определено место и значение личного общения писателей, в том числе эпистолярного, в системе коммуникации культуры. Как феномен словесного творчества XX века акцентированы факты мышления и полноценного художественного творчества писателей на иностранных языках. Обозначены отдельные практические результаты процесса погружения в другие языки и культуры; выявляется роль родного языка для понимания своеобразия и потенциала выразительных средств иностранного.

Сегодня становится очевидной актуальность коммуникативного подхода к анализу разного рода явлений современной культуры. Значимость данного подхода определяется возможностью увидеть связь фактов и событий культуры, а сам мир культуры интерпретировать как пространство, в котором формируется единое духовное поле.

Одной из специфических черт не только литературы, но и в целом художественной культуры XX века можно считать особое свойство межкультурной коммуникации этой эпохи: отношения между культурами носят взаимопроникающий, интегративный характер, а диалог культур приобретает небывалую до сих пор актуальность. Характерной чертой коммуникации в художественной культуре становится тот факт, что в ней особое место занимают личные контакты писателей – реальные и эпистолярные встречи.

Встречи культур и личные встречи людей, их носителей, не просто играют большую роль – они становятся «знаковыми» явлениями как для творчества отдельных представителей культуры, так и для судеб культуры в целом. Исследование межнациональных литературных связей, в особенности русско-европейских, дает убедительные тому подтверждения. Перечислим лишь некоторые из наиболее выразительных примеров. Вспомним Максимилиана Волошина, отправившегося в Париж, чтобы заняться самообразованием, «пройти сквозь латинскую дисциплину формы», пребывание поэта в кругу французских импрессионистов, не только поэтов, но и художников, его возвращение в Россию в ореоле русского парижанина, в широкополой шляпе, черной бархатной куртке и в пенсне на широком шнурке, обретение Франции как своей второй духовной Родины, цикл стихов, посвященных Парижу [1, с. 6]. Пристальный интерес австрийского поэта Райнера Марии Рильке к французскому скульптору Огюсту Родену, поездка к нему и личное знакомство, оставившее значительный след в стилистике его лирики. Позже – двоекратная поездка Рильке в Россию в 1899 и 1900-м годах – эпохальное событие, веха в судьбе поэта, которая «окрасила» собой все его дальнейшее творчество. Не случайно, что первое посещение Райнером Рильке России выпадает на год, когда поэт перешагнул за порог своего «художественного совершеннолетия». Возможно, Россия была толчком, который обусловил этот шаг. Известны признания поэта о том, что впечатления о России, ее восприятие определили дальнейшее мировидение и нравственное содержание творчества художника слова, а контакты с французской культурой – совершенство стихотворной формы, ее художественную «фактуру» – динамику и пластичность [цит. по: 2, с. 336]. Пространства двух новых Родин, избранных поэтом, – России и Франции – помогли Рильке постигнуть «крепость и силу своей крови» [цит. по 2, с. 27].

С другой стороны, показательны мечты Б. Пастернака и М. Цветаевой о встрече с Р.М. Рильке – не праздное занятие, не развлечение, но то, что воспринимается и постулируется как жизненно необходимое: «Когда я тебя вновь и вновь спрашивала, – писала М. Цветаева Б. Пастернаку (а затем цитировала строки из этого письма Райнеру Рильке), – чем же мы станем заниматься в жизни, ты ответил однажды: «Мы отправимся к Рильке» [там же, с. 336]. Личность Рильке, его внутренний мир и мир, порожденный его

творчеством, Цветаева и Пастернак восприняли как своеобразный центр, к которому устремлены их духовные интенции.

Эти и другие факты личных контактов и эпистолярных встреч поэтов в XX веке существенно отличаются от коммуникативного процесса прошлого столетия. Несмотря на то, что в XIX веке целые периоды творчества даже крупных русских писателей или поэтов могли проходить под непосредственным влиянием того или иного европейского художника слова (ранний период творчества Ф.М. Достоевского прошел под знаком Шиллера и европейского романтизма, позднее имел место период, прожитый «под знаком» Бальзака), личные контакты крупных писателей разных стран все же оставались редкостью. Общение писателей осуществлялось лишь посредством художественных текстов и в результате переводческой деятельности. Хрестоматийный пример – первый шаг в литературе Достоевского – перевод с французского языка романа О. де Бальзака «Евгения Гранде».

Общей картины коммуникации в художественной культуре не нарушил даже И.С. Тургенев: несмотря на 25-летие своей эмиграции, общение с французскими и другими европейскими писателями и устойчивую репутацию «посла русской культуры во Франции», которую он справедливо заслужил, эти биографические факты жизни писателя остаются исключением, которое скорее подчеркивает выше-названную особенность коммуникативного процесса. Характерен при этом и тот факт, что, переводя с французского языка и на французский, Тургенев не стал франкоязычным писателем: создание текста художественного произведения на французском языке без посредничества предшествующего ему русского текста остается для него недоступным – творчество подобного рода станет феноменом следующего, XX, века.

В условиях культурной реальности XX века стало возможным общение не с «абстрактными» зарубежными писателями, но с теми, кому сегодня можно написать письмо и точно знать, что вскоре получишь ответ. Однако для нас значимы не столько сами факты межкультурных контактов, сколько их проекция на творческий процесс писателей – то, какой это вызывает отзыв, «отзвук» в художественной деятельности. Личная устремленность писателя (поэта) к конкретному представителю культуры другой страны в XX веке занимает важное место в творческой лаборатории художника слова: она служит импульсом или даже материалом для создания художественных произведений, стоит «за кадром» при переработке тем, мотивов, образов.

Как коммуникативный элемент художественной культуры нового времени (включая уже XVIII век) можно рассматривать наличие у множества поэтических произведений, в особенности лирических стихотворений, конкретного адресата и их направленность на него – естественный факт жизни художнического сознания, без которого последнее не может обойтись, имманентно присущее ему свойство. При этом существует вполне определенная связь между художественной формой, «фактурой» создаваемого произведения и обликом адресата, который имел в виду художник слова в процессе создания своего творения. Эта связь, однако, не только не вполне отрефлексирована в литературоведении – она в принципе трудно поддается фиксации и описанию.

Когда в поэтическом творчестве адресатом становится не рядовой человек, но другой поэт, значение факта личной встречи с ним для «Я» художника становится еще существеннее. Это объясняется тем, что между поэтом и обычным адресатом чаще имеют место быть, выражаясь с помощью термина методики, «субъектно-объектные отношения»; тогда как между поэтом и адресатом-поэтом выстраиваются «субъектно-субъектные отношения», предполагающие такую адекватность ответной реакции, которая обеспечивает, иногда по максимуму (!) оправдание ожидаемого: встречное движение и соединение двух художнических стихий, потоков духовной энергии и даже сам процесс подготовки к их встрече могут рождать колоссальный выход творческой энергии. Именно этим явлением можно объяснить непреодолимость желания встречи поэтов: оно мотивировано не только надеждой на понимание, но и поиском вдохновения, дополнительного источника для творчества. С другой стороны, это явление помогает объяснить и страх перед встречей – опасение коммуникативной неудачи, неоправданности

ожидания, боязнь, выражаясь языком Марины Цветаевой, «грандиозной неустрашимости». Так охарактеризовала поэтесса встречу с Б.Л. Пастернаком в 1935 году в Париже на Международном конгрессе в защиту культуры. Боязнь «неустрашимости», а не только неблагоприятно сложившиеся обстоятельства объясняют, например, тот факт, что Л.Н.Толстой и Ф.М. Достоевский, которые, судя по воспоминаниям современников, хотели увидеть друг друга и познакомиться лично, так и не встретились – несмотря на то, что однажды оба присутствовали на открытой публичной лекции и сидели в одной (!) аудитории [5].

Специфической чертой литературного процесса в XX веке становится появление фактов мышления и полноценного художественного творчества на иностранном языке. Представитель модернистской эстетической тенденции в романе и драме ирландец Сэмюэль Беккет в одинаковой мере свободно пишет на английском и французском языках (специалист в области французской литературы, имевший даже ученую степень). Русскоязычное творчество Райнера Марии Рильке становится особой страницей творческой биографии австрийского поэта, которая еще ждет своих исследователей. (После двух поездок в Россию, в конце 1900 – начале 1901 года Рильке написал по-русски восемь стихотворений). Широко известны факты англоязычного творчества русских писателей и поэтов – Василия Аксенова, Иосифа Бродского. Показательно, что последний создает на английском языке не только литературно-критические эссе, но и стихотворения, находящиеся в переключке с произведениями его американских коллег и написанные не без влияния эстетических тенденций современной американской поэзии (небезынтересно, что этому факту соответствует и название литературного эссе В.Соловьева о Бродском – «Джозеф Бродский – американский эссеист» – показатель того, что факты иноязычного творчества становятся предметом рефлексии литературоведов). Наконец, нельзя не назвать и самый выразительный в этом отношении пример – литературное творчество Владимира Набокова, которое является даже не билингвальным, но мультилингвальным. Картина англоязычного творчества поэта и писателя выглядит весьма внушительно: на английском языке создаются роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (публикация в 1938 году), статья 1941 года «Искусство перевода», книга-эссе 1944 года «Николай Гоголь», книга воспоминаний 1951 года «Убедительное доказательство», роман 1955 года «Лолита» (собственный перевод на русский язык выполнен через 12 лет – в 1967 году), статьи «Задачи перевода», «Онегин по-английски», роман 1957 года «Пнин», «Стихи» 1959 года, перевод на английский язык «Евгения Онегина» с комментариями в 1964 году, «Стихи и задачи» 1971 года, роман 1974 года «Смотри на Арлекинов». Картина франкоязычного творчества писателя выглядит значительно беднее, тем не менее, она также отражает вышеназванный феномен художественного творчества: в 1937 году создается статья «Пушкин, или правда и правдоподобие», выполняются переводы стихотворений А.С. Пушкина на французский язык, в 1959 году осуществляется перевод с русского на французский язык собственного рассказа 1932 года «Музыка».

Творчество В. Набокова отражает еще одно уникальное явление литературного процесса XX века – оно может «вырастать» во многом как результат межкультурной коммуникации, правда, вынужденной; присущая ему стилевая трансформация, эстетическая эволюция могут определяться фактами межкультурной коммуникации. Само творческое мастерство, совершенство стиля писателя становится возможным благодаря проникновению последнего в художественный мир многих зарубежных писателей прошлого и современности. Так или иначе читают и перечитывают произведения своих выдающихся литературных собратьев все писатели. Но Набоков был вынужден преподавать их произведения, что еще больше усиливало рефлексии писателя над проблемой стиля, в том числе и своего собственного. Как замечал его выдающийся современник, американский писатель Джон Апдайк, перечитывание зарубежной литературы было Набокову необходимо для подготовки к лекциям: он был сначала доцентом кафедры славистики Корнелльского университета США, а затем профессором ряда американских университетов. Те «увещевания и опьянения», которые ежегодно сопровождали его лекции по зарубежной литературе, помогли писателю «великолепным

образом обновить свой творческий инструментарий». Своеобразие собственного стиля выступало, таким образом, как итог этого процесса. В результате в прозе Набокова тех лет, писал Апдайк, можно увидеть «что-то от изящества Остен, живости Диккенса и стивенсоновский восхитительный винный вкус» – и все это добавило остроты «его собственному несравненному нектару европейского сбора».

Показательны и промежуточные практические результаты процесса погружения в другие языки и освоения другой культуры, который неотделим от овладения иными способами мышления, отраженными в разнице грамматического и других строев языков.

Одним из таких конкретных результатов становится усиленная рефлексия писателей и поэтов над формой слова, над его морфологической структурой, порождаемое этой рефлексией обновление внутренней формы слова и, как следствие, освежение семантики, расширение ее границ. Причем такого рода рефлексия касается не только другого языка, но и обостряет восприятие родного, углубляет понимание его выразительных возможностей. Конечно, в процессе мышления и творчества на чужом языке в нем существуют грани, которые остаются недоступными для иностранца, скрытыми от него. Именно этим фактом можно объяснить вспышки раздражения, которые переживал В.Набоков по отношению к английскому языку, при условии, казалось, совершенного им владения. Но, с другой стороны, мышление и творчество на другом языке открывает иностранцу такие грани языка, которые становятся незаметными, «стертыми» для его носителей. Так рефлексировал над немецким языком Марина Цветаева в своей переписке с Райнером Марией Рильке. Поэтесса склонна членить слова на морфемы и размышлять не только над семантикой целого слова как речевой единицы со всеми коннотациями его значения, но и над отдельными морфемами – необходимые условия для того, чтобы ощутить внутреннюю форму слова и оживить ее в процессе творчества. Цветаева делит немецкое *Dasein* – бытие – на *sein* – быть, существовать и *da* – тут, здесь и подчеркивает, что бытие – это не просто существование человека, но существование здешнее, земное, принципиально отличное от инобытия, от потустороннего. Творческое сознание Марины Цветаевой актуализирует в немецком слове способность человеческого разума к аналитическому разложению объектов Мира, к делению на «тут» и «там» (с.324).

Языковое чутьё подталкивает Марину Цветаеву к тому, чтобы пересочинять слова немецкого языка; для подобной дерзости необходима очень высокая степень языковой компетенции, позволяющая вступать в полемические отношения с языком: «Райнер, я написала по-немецки: *fegen* – *Fegfeuer* (чистить – чистилище) // прекрасное слово //, чистить здесь, чистилище там, входить в очищение вплоть до чистилища и т.п. Так пишу я, от слова к вещи, пересочиняя слова. Думаю, так пишешь и ты» (с. 362).

Пересочиняя слова, Марина Цветаева предлагает в немецком словосочетании *im ersten Augenblick* – в первое мгновение – вместо *Augenblick* – мгновение, буквально: взгляд глаз – сказать: *Augenblitz*, буквально: молния глаз, молниеносный взгляд. И комментирует своё предпочтение: «<...> будь я немцем, я бы именно так и говорила: ведь молния стремительнее, чем взгляд! А молниеносный взгляд еще стремительнее, чем просто взгляд. Две скорости, слившееся воедино. Я не права?» (с.322). Возможно, М. Цветаева, чувствуя потенциал выразительности родного языка (в русском языке есть метафорическое словосочетание *молниеносный взгляд*), предлагает сделать замену слова по причине интерференции родного языка на иностранный.

В письмах к Рильке отражается та степень чуткости Марины Цветаевой к немецкому языку, которая позволяет воспринимать как значимое и вызывающее комплекс определенных эмоций не только слово или даже морфему, но букву: «Первое, что в Вашем письме *бросило* меня (не – вознесло, не – доставило) на высочайшую башню радости, было слово «май» (*mai*), которому Вы буквой *y* придали толику старого аристократизма. Май (*mai*) с *i* – это как будто о первом мае, не празднике рабочих, который когда-нибудь сможет стать красивым – но о кротком буржуазном мае обрученных и (не слишком) влюбленных (с. 312. Курсив автора письма. – М.Ц.).

* Джон Апдайк. Предисловие [3, с. 22].

Ощущение семантического потенциала немецкого языка, ресурсов его выразительности позволило Марине Цветаевой воспринять этот язык как внутренне родственный себе и даже назвать свою душу «германской». Рекомендую Рильке прочитать ее поэму «Феникс» о конце Казановы, Марина Цветаева пишет: «Это написала моя германская, не французская душа» (письмо от 12 мая 1926 года. Разрядка автора письма – М.Ц.). Марина Цветаева на глубинном уровне ощущала своеобразие немецкого языка, и выявление компонентов национального своеобразия этого языка было для нее предметом особой рефлексии: «Но в каждом языке есть нечто лишь ему свойственное, что и является собственно *языком*. <...> Немецкий язык глубже французского, полнее, просторнее, *темнее*. Французский: часы без эха. Немецкий – больше эхо, чем часы (бой). Немецкий вновь, непрерывно, бесконечно воссоздается читателем, французский же весь тут. Немецкий – *в становлении*, французский – *в пребывании*. <...> Почти невозможный язык!» (с. 347. Курсив автора письма – М.Ц.)

Тот же вид рефлексии характерен и для восприятия Цветаевой родного языка. Не случайно, при переводе на русский язык одного из ее писем к Райнеру Рильке, где использована игра звуковых сочетаний слов немецкого языка *Versicht – Verzicht* (Осторожно – отказ!), эта игра возникает и в русском тексте: «<...> Отказ, после которого уже не больно: первое имя, первая дата, о которые *ударяешься* и от которых *удаляешься*» (курсив наш – П.С.). Русский и немецкий варианты словесной игры оказываются в одном контексте.

Возникает вопрос: была бы свойственна поэтессе подобная рефлексия над родным языком, если бы не существовало необходимости общения на иностранном? Безусловно, существовала бы: рефлексия этого рода лежит в самой природе таланта Цветаевой. Но верно и то, что общение-творчество на немецком языке (а ее переписка с Рильке была именно такой) усиливает и заостряет этот процесс.

Другой вопрос, который возникает в связи со сказанным, – является ли данная рефлексия специфической чертой творческого дара Марины Цветаевой или она представлена в русской литературе и другими именами? По этому поводу следует заметить, что острота восприятия художественной формы, выраженная в усиленной рефлексии над словом, в попытках оживить его внутреннюю форму чрезвычайно показательна для русской литературы «Серебряного века» в целом и для его модернистских течений в особенности. Но даже на фоне поэтов и писателей этого круга Марина Цветаева не случайно занимает особое место: в ее художественном сознании указанная эстетическая тенденция выразилась в наибольшей мере – интенсивно и концентрированно, причем не только в процессе создания произведений поэзии, но и в эпистолярике. Письма к Райнеру Марии Рильке лучше всего подтверждают этот факт.

Поэтому творчество поэтов и писателей литературы «Серебряного века» и Марины Цветаевой в особенности часто становится объектом изучения для исследователей, работающих в области лингвистики текста. В искусстве чувствовать внутреннюю форму слова у Марины Цветаевой почти нет соперников. Возможно, именно эта особая чувствительность, чутье – важнейшая часть ее таланта слововыражения, побуждавшего даже Рильке признать превосходство Марины Цветаевой: «О как ты меня перерастаешь и переоцениваешь высокими флоксами твоего словесного лета!» (из письма Рильке к Цветаевой от 10 мая 1926 года) [2, с. 319].

Оживление внутренней формы слова есть процесс, непосредственно приводящий к выработке стиля, в основе которого лежит концентрация средств художественной выразительности. Последнее в оценке писателей становится одним из наиболее важных критериев в оценке писательского мастерства. С позиции этого критерия А.И.Солженицын ставит М. Цветаеву в ряд писателей, составляющих образцы для подражания: «<...> для меня определенные образцы заключены в прозе Замятина и в прозе Цветаевой, то есть проза Цветаевой – это вообще концентрация невероятной силы. Это проза для писателей, не для читателей, ее нужно разбавить в десять раз, чтобы ее могли читать обыкновенные люди». А.И. Солженицын прежде всего привлекает «словесная уплотненность с такими динамическими поворотами, изгибами, взрывами» [4,

с. 446]. Эпистолярику Цветаевой можно считать лучшим из ее прозы: она может претендовать на статус художественного творчества.

Концентрированность стиля, «густое письмо» – одна из специфических черт литературной эстетики новейшего времени. Подобного рода стилевая плотность не была возможна ранее, в предшествовавших эстетических традициях: для нее необходима высокая степень обобщения всего опыта художественной словесной культуры – всех веков ее развития; особое мышление – постоянная соположенность и одновременность анализа и синтеза.

Тема «Литературный процесс в аспекте коммуникации» безгранична. Аспект «Международные литературные связи» не исчерпывает ее.

В числе оснований, определяющих актуальность данной темы, – возможность выявить в процессе исследования межкультурных контактов компоненты индивидуального, национального и универсального, увидеть национально-культурный семантический фон, который многое объясняет в идейной и эстетической позиции художников слова, и, при учете этого фактора, определить содержательную природу духовного единства писателей как двигателя их эстетической эволюции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лавров А.В. О поэтическом творчестве Максимилиана Волошина // Максимилиан Волошин. Избранные стихотворения. – М.: Советская Россия, 1988. – 383 с.
2. Хольтхузен Ганс Эгон. Райнер Мария Рильке. / Пер. с немецкого. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 393 с.
3. Набоков Владимир. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – 507 с.
4. Солженицын А.И. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве // А. Солженицын. Публицистика: В 3 т. – Т.2. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1996. – 620 с.
5. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: В 2 т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1990. – 622 с.