

Концепт *сердце* и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века¹

Ю.В. Шатин
НОВОСИБИРСК

Рассказывают, что, задумав инсценировать «Отцов и Детей» Тургенева, Мейерхольд хотел начать спектакль увеличенным рентгеновским снимком, изображающим бьющееся сердце Базарова. Этот режиссерский ход наглядно демонстрировал изменения художественного мышления и языка в сравнении с предшествующим XIX веком. Действительно внимательный наблюдатель за искусством последних ста лет, вероятно, не мог не заметить одного явления, которое, пользуясь терминологией Ч. Пирса, следует определить как поглощение денотата референтом. Благодаря растворению денотата в поле референта, первый теряет присущие ему коннотаты и фактически перестает функционировать как традиционный художественный образ. В итоге он превращается в концептуальный объект, где смысл уже не вытекает из заранее данной иерархически организованной структуры, но всякий раз становится неповторимым коммуникативным событием языка. Таким образом, сам концепт выстраивает вокруг себя язык и подчиняет его своей интенции.

Примером концепта может служить любое средство предшествующих художественных языков, но лишь после того как оно прошло процедуру деконструкции. Так например, акцентная группа в стихотворениях позднего Маяковского в значительной мере теряет зависимость от чередования ударений, но начинает задаваться в качестве поэтического императива, включающего либо часть слова, либо слово целиком, либо группу слов в зависимости от воли автора. Автор больше не следует автоматически за языком, но, говоря словами Р. Якобсона, осуществляет организованное насилие над ним. Следы такой деконструкции становятся особенно заметными, когда мы переходим от

¹ Работа выполнена в рамках Программы Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России» по проекту «Дискурсивные стратегии современной русской литературы в социокультурном пространстве России».

ритмики к поэтической лексике и семантике. В XIX веке надпись на могиле Дмитрия Ларина: «Господний раб и бригадир / Под камнем сим вкушает мир» производила комическое впечатление прежде всего потому, что «Господний раб» и «бригадир» задавались в качестве однородных членов. В стихотворении Пастернака «Сестра – моя жизнь» железнодорожное расписание, которое «грандиозней Святого писанья и черных от пыли и бурь канаве» становится обычным окказионализмом без какого-либо намека на комизм. Поэт не следует за языком, но язык идет навстречу поэту. Искусство, которое Гегель определял как мышление в образах, перестает быть таковым, поскольку превращает образы в образцы мышления концептами. Такой процесс мы и определяем как художественную деконструкцию.

С этой точки зрения интересно проследить деконструкцию одного из самых традиционных концептов русской и европейской поэзии – концепта сердца. Согласно «Конкордансу к стихам А.С. Пушкина» Д. Томаса, слово «сердце» употребляется поэтом около 500 раз, при этом мы не обнаружим ни одного случая резкого семантического сдвига в сторону, отличную от традиционных коннотатов. Всякий раз эпитеты, сопровождающее «сердце», носят либо уточняющий характер, указывая либо на возраст носителя («сердце девы», «сердце юноши», «сердце старика»), либо на его принадлежность определенной точке пространства («сердце киевлян», «сердце поляка», «для сердца русского слилось»). Однако большинство эпитетов имеет не уточняющий, но экспрессивно-эмоциональный смысл. Образ сердца поистине делается у Пушкина магнитом, притягивающим весь спектр душевных состояний лирического героя. Сердце в поэзии Пушкина – гордое, нежное, пламенное, жаркое, холодное, враждебное, страстное, правдивое, верное, темное, трепещущее, волнуемое, мягкое, порывистое, дремлющее, тайное, ужасное, пылкое, горестное, помраченное, непритворное, унылое, томное, тлеющее, очарованное, своенравное, смиренное, черное, как ад глубокий, хитрое, ложное, увядшее, грустное, тщеславное, смущенное, чистое, воскресшее, милое. Конечно, этими 38 эпитетами, сопровождающими образ сердца, поэтический репертуар пушкинских современников и последователей не исчерпывается. Но можно с уверенностью утверждать, что именно этим набором покрывается значительная часть пространства русской поэзии, связанной употреблением привычного образа. На таком фоне поэзия последующего столетия характеризуется резким убыванием частотности указанного словоупотребления и сдвигом в сторону окказионализмов, создающих контексты, невозможные в прошлом.

Традиционная символика сердца как вместилища разнородных чувств и эмоциональных состояний нарушается благодаря тому, что поэтические контексты стремятся устранить привычные границы доброго и злого, горестного и радостного, наконец, сакрального и профанного. Возникающий при этом профанируемый символ делает невозможным разделение трагического и комического пафоса, совмещает их в одном поле изображения и подчиняет ярко выраженному ироническому эффекту. Едва ли не первый случай подобного совмещения можно наблюдать в финале стихотворения Блока «Унижение» (1911).

Ты смела! Так еще будь бесстрашной!
Я – не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце – острый французский каблук.

Благодаря замене традиционного кинжала французским каблуком возникает неизвестный ранее в поэзии семантический сдвиг, обнаруживая тотальную иронию, сродни тому клюквенному соку, который брызжет из головы паяца, получившего удар деревянным мечом. Вместе с тем введение иронического кода не снимает трагического эффекта целого, становясь трагической иронией, о которой в свое время размышлял Ф. Ницше.

Именно поэзия Блока (в меньшей степени Брюсова), манифестирующая резкий разрыв денотата и референта, стала прологом к деконструкции концепта сердца в русской поэзии XX века. Глубинные процессы, приведшие к такой деконструкции, были связаны с изменением ментальности, вследствие чего сам концепт перестал восприниматься как связка между денотатом и соответствующим ему планом выражения. Теперь «концепт есть чистое сингулярное и автореферентное событие (а не сущность или вещь), которое не имеет пространственно-временных координат, но только “интенсивные ординаты” – составляющие как свои – единственно возможные объекты»¹. Такой эффект и привел к перегруппировке эстетических модальностей, превративших в коллаж категории трагического, комического, героического и абсурдного. Подобная перегруппировка могла бы стать темой отдельного исследования. Здесь же речь пойдет о частном аспекте проблемы, связанной с тем, что именно деконструкция концепта сердца существенным образом изменила способ употребления таких поэтических тропов, как метафора, метонимия, символ и эмблематика.

В свое время Р.О. Якобсон провел достаточно резкую границу между дискурсивными практиками Маяковского и Пастернака. «В стихах Маяковского метафора, заостря символистскую традицию, становится не только самым характерным из поэтических тропов – ее функция содержательна: именно они определяют разработку лирической темы... Но не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор – вот что придает его творчеству “лица не общее выражение”. Его лиризм, в прозе или поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности»².

Деконструкция концепта сердца служит еще одним подтверждением теоретических построений Якобсона. Так, в ранней лирике Маяковского сердце оказывается составной частью строительного материала для создания метафорического дискурса.

¹ Абушенков В.Л., Кацук Н.Л. Концепт // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 379–380.

² Якобсон Р.О. Заметки о прозе Пастернака // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 328–329.

Все вы на бочку поэтиного сердца
Взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверев, будет тереться,
Ощетинит ножки стоголовая вошь
(Нате! 1913).

А у бульвара цветники истекают кровью,
как сердце, изодранное пальцами пуль
(Я и Наполеон, 1915).

От чтения их
в сердце заводится мокрица
и мозг зарастает густейшим волосом
(Мрак, 1916).

То же самое можно наблюдать в поэмах, например, в «Облаке в штанах», где обнаружим и «окровавленный сердца лоскут» и «тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения». Временами метафора сердца развертывается и притягивает к себе строй иных метафор, образующих сложно построенное высказывание.

Во все концы,
чтоб скорее вылить
смерть,
взбурлив людей крышами вровень,
сердец столиц тысячесильные Дизели
вогнали вагоны зараженной крови
(Война и мир, 1915–1916).

Другой способ ввести метафору сердца в текст – использование перифразы, отказ от прямого названия и указание на ряд важных признаков.

Наконец,
чтоб в лето
зимы,
воду в вино превращать чтоб мог –
у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок
(Человек, 1916–1917).

Качественно метафора сердца у Маяковского превалирует над употреблением концепта в метонимическом значении. Однако не количественный критерий является в данном случае решающим. Действие метафор и метонимий в поэтике Маяковского разнонаправлено в своей функциональности. Цель метафоры – замкнуть фрагмент текста непосредственно на смысле самого дис-

курса. Метафора Маяковского локальна и самодостаточна, она не связывается с развитием лирического сюжета и каждый раз выступает как simultaneity. Напротив, метонимия не работает на создание мгновенного эффекта, она всякий раз требует дальнейшего продолжения, часто сопрягаясь с выходом во внетекстовую реальность, в поэтику факта. Именно противостояние метафоры, направленной на раскрытие возможностей поэтического воображения, иногда с привлечением приемов гиперболы или гротеска, с одной стороны, и метонимии – с другой, отсылающей к поэтике факта, апеллирующей к социальным обобщениям, важнейшая составляющая авторской модели мира у Маяковского. Относительно редкие случаи, когда концепт сердца выступает как метонимия, приобретает особое значение в крупных жанрах, где развертывание повествования и узнавание биографических реалий становится специальной задачей.

Я сердцем ни разу до мая не дожил,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.
(Облако в штанах).

Или

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою!
А сердце рвется к выстрелу,
А горло бредит бритвою.
(Человек).

Метафора сделала Маяковского поэтом, метонимия убила его. Совершенно иной путь в деконструкции концепта сердца прошли два современника Маяковского – Пастернак и Мандельштам.

В отличие от Мандельштама, пришедшего к идее деконструировать концепт сердца в поздний период творчества, Пастернак уже в начале пути активно использует метонимию для указанной цели. Так, в одном из самых ранних стихотворений 1913 года «Сон» сердце теряет привычные коннотаты и начинает выступать в новом качестве.

И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе.

В таком контексте сердце становится равноправным участником действия, равноположенным лирическому субъекту. Теперь оно связывается с образным строем стихотворения не по принципу сходства, но по смежности, вызывая непривычные ассоциации, которые и формируют структуру лирического сюжета. Кровь сокола и спускающееся на руку сердце вызывают образ зари, которая «обдавала кровавыми слезами сентября».

Концепт сердца запечатлен в губинной структуре пастернаковского языка и не является откликом на позднейшее знакомство поэта с образцами футу-

ристической лирики. Еще в марбургский период творчества метонимический код оказывается предельно обнаженным и призванным служить развертыванию повествования.

Бесцветный дождь... как гибнущий патриций,
Чье сердце стерлось в дар повествований...

По мере нарастания мастерства метонимическая природа, формирующая концепт сердца, делается менее прозрачной, но не менее значимой. Сердце становится спутником, смешением («пусть даже смешаны сердца...») и сверстником лирического героя.

Зачем вы выдумали послух,
безбожие и ханжество,
когда он лишь меньшей из взрослых
и сверстник сердца моего
(Баллада, 1916).

Достаточно редко сердце оказывается у Пастернака эмблемой, не теряя индексальной природы, концепт приобретает черты иконического знака, но не для того, чтобы зафиксировать образ, параллельный действию, как это можно увидеть у Маяковского, но для завершения целостности лирического высказывания.

Два голоса в песне, мы скажем:
«Нас двое: мы – сердце и спутник,
И надвое тот и другой»
(Сердце и спутник).

Последний пример недатированного стихотворения особенно значим, если учесть посвящение Елене Виноград, главной героине будущей книги «Сестра – моя жизнь». Именно в третьей книге Пастернака метонимическая природа дискурса, связанная с концептом сердца, получает наивысшую точку развития. Жизнь сердца измеряется часами («Тем часом, как сердце, плеща по площадке, / Вагонными дверцами сыплет в степи»), достигает гиперболических величин («В канаве бьется сто сердец, / Гроза сожгла сирень, как жрец»), и наконец, исчезает в «Воробьевых горах» («У прудов нет сердца, Бога нет в бору»).

Истинная метонимическая природа концепта сердца, выступающая у Пастернака в качестве инструмента развития лирической темы, особенно показательна в тех случаях, когда поэт осознанно отступает от автобиографического материала. В сборнике «Темы и вариации» и в поэмах 1920-х годов концепт сердца полностью исчезает. Исчезает, чтобы вновь появиться во «Втором рождении», где сердце выступает как знак согласия и обретения смысла нового существования.

По улицам сердца из тьмы нелюдимой!
Дверь настезь. За дружбу, спасенье мое
(Лето, 1930).

Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду
(«Годами когда-нибудь...», 1931).

Далеко не случайно, что по мере того, как лирический сюжет в позднем творчестве поэта приобретает метафизические черты, метонимическое обобщение концепта делается зримым настолько, что теряет характер поэтической фигуры и сливается с практическим употреблением языка.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До основания, до корней,
До сердцевины.
(«Во всем мне хочется...», 1956).

Здесь и сердечная смута, и сущность, и причина становятся сердцевиной бытия, его главной книгой, где, согласно эпиграфу из Марселя Пруста, уже «peut plus lire les noms effaces».

Как уже говорилось, в поэтике Мандельштама деконструкция концепта сердца достигает своего апогея в поздний период творчества, приходящийся на 1930-е годы. В стихотворении 1931 года, состоящим из двух четверостиший, метонимическое употребление концепта становится организующим центром.

После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.
Тихо живет, хорошо озорует,
Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...
Любишь – не любишь, поймешь – не поймашь...
Не потому ль, как подкидываш, дрожишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь.

Весьма показательно, что метонимия, выдвигаясь на передний план, заслоняет собой лирического героя, отодвигает его на периферию текста. Герой оказывается подкидывшем, в то время как сердце получает все права главного действующего лица. Оно ворует, озорует, пирует и в итоге берет на прикус серебристую мышь, ворвавшуюся из статьи Максимилиана Волошина «Аполлон

и мышь». Благодаря разворачивающемуся метонимическому дискурсу сердце становится источником жизненной энергии, которая противопоставляется мышши, символизирующей у Волошина смерть. Исследователями написаны десятки работ об интертекстуальности поэтики Мандельштама. Но гораздо более важным представляется тот факт, что практически любая мандельштамовская интертекстуальность входит в конфликт с собственно текстуальностью, выступающей как знак оригинального использования языка. В рамках такого художественного конфликта метонимический смысл концепта сердца приобретет вскоре, в «Воронежских тетрадах», дополнительную функцию синекдохи, заменяющей целое частью, как в стихотворении 1935 года «За Паганини длиннополым».

Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту!
Три черта было, ты – четвертый,
Последний, чудный черт в цвету!

Именно синекдохическое замещение сердца дает возможность сопрягать с другим важным для позднего Мандельштама концептом крови. Не мене значимой оказывается вторичная натурализация концепта сердца с последующим резким усилением метонимического смысла.

Но разве сердце лишь испуганное мясо?
Я сердцем виноват и сердцевины часть
До бесконечности расширенного часа
(«Как дерево и медь Фаворского полет...», 1937).

Указанный прием позволяет актуализовать одну из важнейших оппозиций «Воронежских тетрадей»: бесконечно расширяющегося времени и бесконечно сжимающегося пространства («язык пространства, сжатого до точки»).

Наряду с метафорой и метонимией как тропами, деконструирующими традиционный образ сердца, не менее важное значение имело профанированное снижение, уничтожавшее прежний сакрально символический смысл лирических высказываний. В этом плане определенный интерес представляет поэтика И. Сельвинского. В 1922 году поэт пишет два стихотворения, где активно пользуется данным приемом: «Вор» и «Цыганский вальс на гитаре». Несмотря на различные жанровые установки, оба стихотворения представляют собой стилизации – в одном случае под тюремную, в другом – под цыганскую лирику. В «Воре» застигнутый на месте преступления герой создает весьма колоритную картину предполагаемого задержания.

Подняли хай: «Лови!» – «Держи!»
Елки зеленые!! Бегут напротив!!!
А у меня, понимаешь ты, шанец жить, –
Как петух недорезанный, сердце колотит.

В «Цыганском вальсе» сердцу приписываются иные коннотаты.

Милый мо-и-не? Сердья.
 Не тебе мое горико?е сердце –
 В нем Яга наварилыла с перы?цем ядыды
 Чёрыну?ю пену любви.

Успех обоих стихотворений у современников был обусловлен прежде всего точно выбранными контекстами, в которые помещался профанируемый символ. Обратной стороной такого успеха стало ограничение профанируемого символа только иронической функцией, которая блокировала полифоническое звучание, свойственное «Унижению» Блока или «Облаку в штанах» Маяковского. Дальнейшие попытки Сельвинского расширить контекст употребления профанируемого символа за счет введения публицистической составляющей привели к фактической утрате художественного смысла. Концепт сердца обнаруживал искусственный характер, а порой вступал в противоречие с эстетическим вкусом.

Итак, хлыстом мои губы выстегай,
 Цепью и крючьями выгащи крик.
 Как всякий поэт, я – сердце статистики:
 Толпоголос мой голый язык
 (Наша биография, 1925).

Или в более позднем стихотворении:

Но я твое пробитое сердце
 Прижму к своему с кровавой корой –
 Я принимаю твое наследство,
 Как принял бы Францию германский король
 (На смерть Маяковского, 1930), –

здесь явная нестыковка концепта и контекста снижает художественный уровень целого.

Как известно, русская поэзия первых десятилетий прошлого века характеризовалась расцветом творческих индивидуальностей, принадлежавших к разным художественным течениям. Вместе с тем, сравнивая эту эпоху с классическим периодом XIX века, легко обнаружить резкий разрыв с предшествующей системой, объединившим весьма непохожих друг на друга поэтов. Теперь лирическая ситуация перестает переживаться как непосредственное чувство, возникшее здесь и сейчас. Само чувство становится предметом интеллектуальной рефлексии, очень точно обозначенной молодым Шкловским как остранение. Такая смена концептуальной схемы мышления привела в свою очередь к глобальному перераспределению функций тропов и фигур, частным случаем которого и стала художественная деконструкция концепта сердца.