

Клара Э. Штайн (Севастополь)

## Первое произведение как семиологический факт

**Ключевые слова:**  
*первое произведение,  
 аутентичность,  
 антиципация, рекурсивность.*

У раду се анализира улога првог остварења у систему стваралаштва-текста, разматрају принципи аутентичности, антиципације и рекурзивности.

Первые произведения писателей, художников часто рассматривают как маргинальные, как правило, авторы, да и составители, выводят их за пределы основного корпуса текстов, помещая в особые разделы: «ранние произведения», «произведения разных лет, не включенные автором в основное собрание». Иногда их можно обнаружить в разделе «комментарии», чаще в дневниках, рукописях.

Первые произведения редко сохраняются, авторы если и упоминают о них, то, скорее, иронично. Исследователи оставляют их за скобками, обращаясь к ним только как к фактам биографии. Творчество – знаковая система, а знак, как известно, «нельзя отождествлять ни с индивидуальным состоянием сознания автора или какого-либо из субъектов, воспринимающих это произведение, ни

с тем, что мы называем «произведением-вещью». Оно существует как эстетический объект, местонахождением которого является общественное сознание в целом» [Мукаржовский 1985: 88].

Как эстетический объект первое произведение уступает зрелому творчеству, но в контексте идиостиля это знак особого рода – знак инициации, он имплицитно связывает с предшествующими и эксплицитно отношения с последующими текстами в большом контексте творчества художника. Это точка отсчета, единство, представляющее «сохранение объединения в обособлении и обособления в объединении», «гетерология синтеза» (термины Г. Когена). Первое произведение может стать основой для осмысления культурного сознания автора, показателем и доказательством единства всего

 2010

его творчества. Понятие о первом произведении коррелирует с философским принципом первоначала (Г. Коген), по которому идеальное первоначало, или начало чистой мысли, может служить не только действительной основой единства всей системы знания, но и единственным источником, порождающим этот трансцендентальный предмет познания, так как действительное содержание знания дается не извне, а создается самой мыслью [см.: Яковенко 1910].

Для нас здесь важно понимание процесса «создания» объекта. Первое произведение в таком ракурсе предстает эвристично, как некая гипотеза, «задание», точка единства в заданности развивающегося творчества, то есть *начало* процесса становления, динамичного по своей знаковой природе. Отсюда вытекает семиотическая проблема – порождения знаков, отношения между знаками и знаковыми системами. По аналогии с мифопорождением первое произведение можно представить как некую «изначальную ситуацию», являющуюся «созидательной целостностью» [см.: Элиаде 1996], которая предшествует и поддерживает все последующие проявления в творческом процессе, по-видимому, по закону усложнения. Как отмечает М. Хайдеггер, в подлинном начале (истоке) никогда не бывает примитивности начинающего: «Примитивное не способно дать ничего, кроме того, в плену чего оно находится само» [Хайдеггер 1987: 308]. Принцип возникновения искусства всегда связан с первотолчком побуждения, считает Хайдеггер, «и история начинается или начинается заново» [там же: 309].

В связи со сказанным представляется необходимой постановка следующих проблем: 1) проблемы *аутентичности*,

или «авторства» первого произведения (что можно рассматривать в качестве «первого»); 2) проблемы *антиципации* (устремленности вперед) – связи первого произведения с последующим в творчестве художника; 3) проблемы *рекурсивности* (обращенности назад) – отношения первого произведения художника с предшествующими текстами.

Проблема аутентичности (греч. *authentikos* – подлинный, исходящий из первоисточника) возникает в связи с тем, что понимать под «первым произведением». Эта проблема решается как в процессе самоинтерпретации текста автором, так и в процессе интерпретации (изучения) текста исследователем. Под аутентичностью текста первого произведения мы понимаем приведение художественного текста поэтом в соответствие с его личностью, необходимостью выразить то, что он хочет, то есть установление прямой связи между языком духовного мира, на котором художник осознает себя, и языком искусства. А. Белый в одной из глав автобиографической трилогии определил это как «авторство», выразив ощущение связи автора с написанным. Отделяя юношеские произведения от основного корпуса текстов, в первой книге автобиографической трилогии «Начало века» он называет свою юношескую прозу «убогой», стихи – «смесью Бальмонта, Верлена и Фета» [Белый 1990: 136]. О сборнике «Золото в лазури» (1902–1903) говорит так: «Уж после во мне пробуждается интерес к рифмам и отдельным словечкам; меж ними слова «на авось». Полотно, еще белое в целом, кое-где уже сработано... о «Золоте в лазури» В. Я. Брюсов сказал: «Ценности на жалком рубище» [там же]. Следует обратить внимание на совпадение авторской оценки первого произведения с мнением кри-

тика. Такого рода произведения нельзя отнести к аутентичным, и вряд ли они выражают потенции к дальнейшему развитию творчества, хотя и отказываться от их исследования, если они попадают в руки, не стоит – эти маргинальные явления в творчестве могут дать возможность подхода к собственно аутентичным текстам. Осознание «авторства» приходит, как правило, с ощущением стиля, своего, нового хода в организации текста: «Прозой овладеваю я раньше, – пишет А. Белый, – я ищу подковырять фразу; классовки – поля, время – лето, зимою мне пишется хуже... мне работается только на воздухе; и глаз и мышцы участвуют в работе; я вытопатываю и выкрикиваю свои ритмы в полях...» [там же: 136–137]. И в этом, противоположном случае авторская самооценка совпадает с оценкой критика: Белый пишет, что весной 1901 года М. С. Соловьев сказал ему, прочитав «Симфонию» (о ней и шла речь): «Вы – писатель» [там же: 137].

Ощущение «авторства» у художника может прийти и сразу, с первым произведением. Так, по свидетельству С. А. Есенина, стихи он начал писать в 8–9-летнем возрасте. Ю. Я. Прокушев указывает, что жена поэта С. А. Толстая-Есенина, принимавшая участие в подготовке одного из первых собраний стихотворений, вспоминала: «По словам Есенина, это его первые стихи. Считая их слабыми, он не хотел включать их в «Собрание». Согласился напечатать стихи только благодаря просьбе своих близких. Текст был продиктован им. Дата поставлена по его указанию» [Прокушев 1978: 64]. Имеются в виду стихотворения «Вот уж вечер. Роса...» и «Там, где капустные грядки» (1910). Осознание себя поэтом у Есенина возникает одновременно с первыми стихами. В одном из последних произведе-

ний «Мой путь» он так описывает это состояние:

Тогда впервые  
С рифмой я схлестнулся.  
От сонма чувств  
Вскружилась голова.  
И я сказал:  
Коль этот зуд проснулся,  
Всю душу выплещу в слова.  
1925

309

Символисты, как известно, создавая целостную теорию творчества, осуществляли рефлексию над ним, самоинтерпретация при этом выражалась не только в большом количестве статей, трактатов о поэзии, представляющих эксплицированный метапоэтический текст, взаимодействующий с текстом-объектом, но они придавали большое значение структурированию циклов, сборников в общей системе текстов. Первые произведения имеют свое место в их творчестве. Детские и юношеские стихи осмыслились ими чаще как второстепенные, не имеющие самостоятельного значения, но в общей системе эволюционирующего творчества они составляют определенный этап развития. Так, В. Брюсов в предисловии к сборнику *Juvenilia* (юношеское – лат.) писал: «Произведения, которые сам автор называет юношескими, не могут иметь самостоятельного значения. *Juvenilia* важны только потому, что они первая ступень *моей* (курсив автора. – К.Ш.) поэзии, первая фаза ее развития» [Брюсов 1975: 565]. Заметим, что, выделяя местоимение с эгоцентрической семантикой, Брюсов осуществляет самоидентификацию первых произведений, осмысляя их как «авторские», то есть аутентичные, при этом подчеркивает их текстообразующее значение в

системе большого творчества-текста. С тем же встречаемся у А. Блока. В Предисловии к «Собранию стихотворений» он пишет: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах». Она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» [Блок 1960–1963: 560].

В системе первых текстов практически у всех поэтов есть произведения, которые мы назвали метапоэтическими

текстами-аутентификаторами. Метапоэтическими они являются потому, что это тексты о поэзии, творчестве, слове, они представляют собой эксплицированный метапоэтический текст, который взаимодействует с другими видами текстов (текстами – объектами рефлексии над творчеством), они в этой иерархии занимают более низкую ступень абстракции в плане метакатегорий текста и имеют имплицитно заданные метатекстовые показатели (лексемы говорения, звучания, условий и условностей высказывания и т.д.). Текстами-аутентификаторами мы называем их потому, что в них, как правило, эксплицируется момент осознания авторства, принадлежности к общности поэтов. В стихотворении «К поэзии» В. Жуковский так говорит о поэзии, реализуя принцип «авторства»:

Друзья небесных муз! пленимся ль суетой?  
Презрев минувшие успехи –  
Ничтожный глас похвал, кимвальный звон пустой, –  
Презревши роскоши утех,  
Пойдем великих по следам!  
Стезя к бессмертию судьбой открыта нам!

1805

Осознание себя поэтом выражается через семантику «вхождения в разные типы общности» – поэтов-современников: лексема «друзья», форма множественного числа первого лица у глаголов («пленимся», «пойдем»), транспонированная в императив, побуждение; причастности к великим – «стезя к бессмертию», «великих по следам» и др. Не случайно это стихотворение мно-

гократно цитировалось Пушкиным («Поэт», «Памятник» и др.). Таким образом, аутентичность первых текстов здесь задана имплицитно и реализуется в тексте как норма: «Мои стихи состоялись – следовательно, я – поэт».

В послании К. Батюшкова «К стихам моим», напротив, «авторство» осознается через раскрытие внутреннего состояния поэта:

Стихи мои, без вас нельзя мне жить,  
И дня без рифм, без стоп не можно проводить!

1804 или 1805

Операция аутентификации, помимо маркирования ее местоимением «мои» («стихи мои»), а также введения лексем, обозначающих атрибуцию поэзии – «рифмы», «стихи», – осуществляется с помощью оппозиции: свои стихи – чужие, и эти «чужие», то есть чуждые, суммируют, как бы мы сейчас сказали, «ошибочные действия» поэта. Операция осуществляется через персонификацию этих самых «ошибочных действий», субъекты названы *Стукодеем*, *Плаксивиным*, *Безрифминым*, *Глупоном* и т.д. Батюшков вообще придавал большое значение инициальным моментам в жизни художника: «Если бы мы знали, – пишет он, – подробно обстоятельства жизни великих писателей, то без сомнения могли бы найти в их творении следы первых, всегда сильных ощущений. Сердце имеет свою особен-

ную память. Руссо помнил начало песни, которую ему напевала его добродушная тетка» [Батюшков 1977: 26].

Моменты аутентификации отмечаются в лицейской лирике А. С. Пушкина. Д. Благой пишет: «В ранних стихотворениях Пушкина еще много литературной условности, поэтических штампов. Но сквозь подражательное, литературно-условное уже и теперь пробивается самостоятельное, свое: отголоски реальных жизненных впечатлений и подлинных внутренних переживаний автора. «Бреду своим путем», – заявляет он в ответ на советы и наставления Батюшкова. И этот «свой путь» то там, то здесь постепенно вырисовывается в произведениях Пушкина-лицеиста» [Благой 1990: 616]. Одно из свидетельств тому стихотворение «Певец»:

311

Слыхали ль вы за рощей глас ночной  
 Певца любви, певца своей печали?  
 Когда поля в час утренний молчали,  
 Свирели звук унылый и простой  
 Слыхали ль вы?

1816

Поразительно, но уже в этом стихотворении намечаются «ключевые» понятия для определения «высшей потенции творческого гения» (Вл. Соловьев), которые потом нашли выражение в стихотворении «Пророк», о котором Вл. Соловьев писал: «...Пушкин лично никогда, ни в эту эпоху, ни прежде, ни после, не требовал ни от себя самого, ни от других того глубокого и полного нравственного перерождения... Поэтическое самосознание... облеклось в минуту вдохновения величавым образом библейского пророка – образом, подходящим, конечно, не ко всякому поэту, а лишь к тому идеальному, свыше призванному, для великого служения предназна-

ченному поэту, для той высшей потенции творческого гения, которую в этом поднятом настроении ощущал в себе Пушкин» [Соловьев 1991: 352–353]. Операция аутентификации осуществляется с помощью определения основных «дейтельных» органов поэта – глаз (зрение), ушей (слух), языка, сердца. Преображение именно этих органов осуществляется в «Пророке». В «Певце» изображен поэт «духовной жаждою томим», влачащийся в «пустынной тьме ночной», поэт до божественного преображения, осуществляемого при титаническом нравственном усилии [см: Штайн 1989]. Сходство ключевых моментов – моментов аутентификации – поразительно.

 2010

	«Певец»	«Пророк»
Пустыня:	В пустынной тьме лесной	В пустыне мрачной
Слух:	Свирели звук Слыхали ль вы?	Моих ушей внемли
Зрение:	взор, исполненный тоской встречали ль вы?	моих зениц виждь
Сердце:	певца любви певца своей печали Встречали вы?	сердце трепетное уголь жги сердца
Язык:	внимая тихий глас Вздохнули ль вы?	грешный... язык жало мудр्या глаголом жги.

Таким образом, еще в раннем творчестве, в первых лицейских стихах у Пушкина сложились духовные, нравственные критерии, на основании которых он отстаивал свое предназначение поэта на протяжении всей жизни.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837), после публикации которого в общественном сознании он стал последователем А. С. Пушкина, продолжателем его дела, – то инициальное

произведение, которое уже аутентично, но его аутентичность вполне осознается лишь на фоне одного из последних стихотворений – «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...», 1841). Аутентификация осуществляется множеством способов, но один из них – цепная реакция цитат, определяющих не только «авторство», но и судьбу, предвосхищенную уже в первом тексте:

«Смерть поэта»: «Погиб поэт... пал... с свинцом в груди...»

«Сон»: «...с свинцом в груди лежал недвижим я»

Рихард Вагнер, говоря об одном из первых поэтов – Гомере, провел этимологическое исследование, в результате которого установил, что в систему этимологических смыслов слова *поэт* входит значение «тот, кто нашел», выводя из этого ясновидческую, пророческую сущность истинного поэта, которая,

как видим, у подлинных художников утверждается уже в ранних произведениях: «Невероятный случай с их единственным – с «тем» поэтом греков заключается, по-видимому, в том, что он был одновременно и ясновидцем и поэтом: вот почему Гомера, подобно Тиресию, изображали слепым: кому боги хотели

открыть не только видимость мира, но и его сущность, тому они закрывали глаза, чтобы своими прорицаниями он открыл смертным не больше того, что они могли бы доныне видеть только в мечтах, созданных заблуждением, как если бы сидели спиной к выходу в придуманной Платоном пещере. Этот поэт был ясновидцем, он видел не действительное, а истинное, возвышающееся над действительностью; и он сумел так верно передать это жадно внимавшим ему людям, что все представлялось им ясным и понятным, будто им самим пережитым. Это и сделало ясновидца поэтом» [Вагнер 1978: 668]. Итак, понятие первого произведения является относительным: в наибольшей степени оно соответствует тому раннему произведению, которое является аутентичным для поэта, особенно если аутентичность эксплицируется в метапоэтическом тексте – стихах о поэзии, поэте, творчестве или имеет место в произведениях, находящихся в одних с ними временных рамках.

Принцип авторства, или аутентичности, вплотную подводит нас к проблеме антиципации (*lat. anticipatio* – предвосхищение, предугадывание событий; заранее составленное представление о чем-либо; преждевременное наступление какого-либо события или действия). Антиципацией мы называем предвосхищение принципов, методов, средств, приемов, характерных для последующего творчества, в первом произведении, то есть это предвосхищение общего контура всей системы по одному из ее элементов – первому произведению. Еще Сент-Бев в работе, посвященной П. Корнелю (1829), пишет, что «самое важное для биографа великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот

момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств – талант, воспитание, окружающие условия – исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать узел, от которого отныне протянутся нити к его будущему, если вам удастся отыскать, так сказать, тайное звено, что соединяет два его бытия – новое, ослепительное, сверкающее, великолепное, и то – прежнее – тусклое, замкнутое... И тогда от «Рене» до последнего творения г-на Шатобриана, от первых «Размышлений» до всего, что еще создаст г-н Ламартин, от «Андромахи» до Тофомии», от «Сида» до «Никомеда» – вам легко приобщиться к гению великого поэта – путеводная нить у вас в руках, вам остается только идти за ней. Какая блаженная минута равно и для поэта и для критика, когда оба, каждый со своей стороны, могут воскликнуть подобно древнему мужу: «Эврика!» Поэт обрел сферу, где отныне может развернуться и расцвести его гений, критик постиг внутреннюю сущность и закономерность этого гения» [Сент-Бев 1982: 337–338].

Биографы действительно обращают внимание на этот факт. Есть художники, творчество которых определяется сразу и его можно рассматривать как определенный поступок. Так, для Ван Гога в начале пути приведение объективно предметного языка живописи в соответствие с духовным миром было поступком, он преодолел этот «разрыв». «Как в зерне заложено все будущее растение со всеми особенностями его структуры, данными роста и плодоношения, так и у Ван Гога сразу же определился характер и особенности его творчества. Вопрос заключался лишь в том, чтобы из «зерна» выросло это растение – выросло во весь свой рост. Не зря он сам любил сравнивать челове-

скую жизнь с ростом зерна: «В каждом здоровом и нормальном человеке живет то же стремление вызреть, что и в зерне. Следовательно, жизнь и есть процесс вызревания» [Мурина 1978: 66–67]. Биограф Ван Гога Е. Мурина замечает: «Его собственный путь был так же органичен и таинственен, но целостен, как вызревшие зерна» [там же: 67].

314

По словам М. Хайдеггера, «подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем за-скок вперед, а в таком за-скоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало сокрыто содержит в себе конец» [Хайдеггер 1978: 308]. «Схватывая истину, поэзия дает ей «ис-течь» – нечто источать, изводить в бытие учреждающим скачкам – изнутри сущностного происхождения» [там же: 309]. В этом загадка искусства, которую, по словам Хайдеггера, невозможно разрешить, важно хотя бы увидеть ее [там же: 310]. Так, например, в одном из первых сохранившихся текстов М. Ю. Лермонтова – стихотворении «Осень» уже предвосхищен особый тип лермонтовского мышления – его антиномизм.

### Осень

Листья в поле пожелтели,  
И кружатся, и летят;  
Лишь в бору поникши ели  
Зелень мрачную хранят.  
Под нависшею скалою  
Уж не любит меж цветов  
Пахарь отдыхать порою  
От полуденных трудов.  
Зверь отважный поневоле  
Скрыться где-нибудь спешит.  
Ночью месяц тускл и поле  
Сквозь туман лишь серебрит.

1828

В «Осени» мы найдем все условности романтического пейзажа, типичные для традиционной «унылой» элегии 10–20-х годов: «поникшие ели», «мрачная зелень», «туман», «месяц» и т.д. Все это естественно для юного Лермонтова с его обостренным вниманием к контрастам действительности, загадкам бытия. Но удивительно то, что в этих «бесхитростных, полудетских» стихах уже ощущается почерк и особая манера поэта строить гармоническое целое.

Словесную ткань пронизывают внешние и внутренние антитезы, вертикальные (через временное течение стиха) и горизонтальные (в пределах стиха), разные по семантическим и структурным основаниям, но призванные в итоге дать единую и целостную художественную картину. Основная черта поэтического мышления – стремление к исчерпывающей полноте и многосторонности описания осени.

Если стихотворение рассматривать с точки зрения логики, соединение картин покажется алогичным, это какое-то хаотичное нагромождение разнородных явлений и предметов действительности: листья – поле – бор – ели – скала – цветы – пахарь – зверь...

Своеобразный оксюморон первого стиха держится на внутренней антитезе: («конкретная реалья, визуально воспринимаемая») и поле («безлесная равнина, пространство, не ограниченное зрительным восприятием»). В таком же соотношении находятся бор («хвойный лес без пространственного зрительного ограничения») и ель («конкретно воспринимаемый предмет»); скала («каменный утес достаточно больших размеров») и цветы, которые можно рассматривать конкретно. Но на новом пространственном витке поле – уже более конкретное простран-

ство относительно космических расстояний, на которых находится месяц.

Таким образом, в картине, которую рисует юный поэт, он стремится к отражению действительности во всей широте ее бесконечных масштабов, но она тем не менее «заземлена» конкретными реалиями.

Пространственной широте описания способствует введение глаголов «кружатся» – «движение по кругу» – и «летят», то есть «передвигаются по воздуху»; и то и другое – движение, одно из них ограничено конкретным местом, другое – без пространственных ограничений. Это движение становится еще более явственным по отношению к статичному глаголу «хранят». Сами же пространственные элементы пейзажа, хотя внешне и составляют разнородную и пеструю картину, но во внутреннем соотношении логично дополняют друг друга: поле – бор как «безлесная равнина» и лес, поле и бор как «пространство, покрытое растительностью» и каменная («без растительности») скала.

Такое соотношение образов – особенность поэтического пейзажа с его возможностями дать широчайшую картину земных и даже космических пространств и одновременно показать дерево, цветок, пожелтевший лист – конкретные предметы в их определенной визуальной ощутимости.

Время года, описываемое в этой пейзажной картине, создается на основе целой системы образов, которые дают достаточно точное представление об осени. Особый, «дополнительный» способ мышления Лермонтова позволяет составить конкретное динамичное и целостное представление о времени года.

В первом стихе осенней приметой будет глагол «пожелтели», а далее глаголь-

ная форма «поникши»: их употребление очень характерно для дальнейшего развития творческих потенций Лермонтова. Глагольные формы неизбежно вызывают представление о противоположных состояниях – о летней зелени листьев и стройности елей, то есть определенную контрастную пресуппозицию, дающую динамический временной ход и такой охват времени, который не ограничен одним срезом осени. Эта внутренняя антитеза является более широкой по отношению к конкретным временным характеристикам: полдень – ночь, – создающим объемное описание осенних суток.

Обитатели земли – пахарь и зверь – представлены тоже на основе контрастных начал: пахарь – человек, он трудится и отдыхает, но его поведение мотивировано здесь поверхностно, описательно: «Уж не любит меж цветов... отдыхать порою от полуденных трудов».

Зверь изображается также через внутренне противопоставленные, но дополняющие друг друга начала, более убедительно определяющие его поведение осенью: «зверь отважный» – «поневоле скрыться... спешит».

Таким образом, структурно стихотворение организовано на основе объединения противоположных начал, антитезы, элементы которой, дополняя друг друга, призваны создавать объемную и динамичную картину обитаемого мира в один из периодов его жизни – осени.

Впоследствии стало ясно, что образной системе Лермонтова свойственна такая полнота описания явлений, которая держится на соединении несовместимых, взаимоисключающих образов с преобладанием над ними точки зрения автора, особого угла зрения, под которым освещается действительность. Это и приводит к совершенно особой гео-

метрии речи, которая строится на динамике лермонтовского текста, имеющего антиномический характер. [см.: Штайн 1989, Штайн 2006].

316

Будучи «про-бросом» и «за-скоком», первое произведение обращено и назад; и эта длительность бесконечна. Говоря словами Пьера Тейяра де Шардена, первое произведение, как и всякая вещь, уходит корнями «все дальше в прошлое» [Шарден 1987: 71]. И в то же время, как утверждает Хайдеггер, «истину, разверзающуюся в творении, никогда нельзя поверить бывшим ранее, никогда не вывести из бывшего. Все, что было прежде, опровергается творением в своих притязаниях на исключительную действительность» [Хайдеггер: 307]. И в то же время эта переключка – «спор со всем «бывалым» [там же: 308].

Рекурсивность первого произведения (*лат.* *recursio* – возвращение) осуществляется в трех основных направлениях: 1) от первого произведения к предшествующим (подключение к художественной парадигме); 2) от первого произведения к праобразам по закону «автономного комплекса» (К. Юнг); 3) от первого произведения к безднам языка, ведь первое слово – тоже поэзия (А.А. Потебня). Оно, в свою очередь, направлено к тем «первозвучкам», из которых язык «изначально строит свой запас слов, а затем и связную речь», являясь «органом постижения мира, возникновения и формирования идей, импульсом для развития духовной деятельности человека», – пишет Гумбольдт [Гумбольдт 1985: 369]. По Хайдег-

геру, который идет вслед за Гумбольдтом, «язык не потому – поэзия, что в нем – пра-поэзия, но поэзия потому пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии» [Хайдеггер 1987: 306].

Эти проблемы наиболее хорошо изучены в связи с традиционным, эволюционным, интертекстуальным и мифопоэтическим подходами к тексту. Что же касается юнгианского «творческого автономного комплекса», он в качестве основополагающего тезиса содержит слова Герхарда Гауптмана: «Быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово». В переводе на язык психологии это означает: «...к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?» [Юнг 1987: 228]. Установить абсолютный ноль во времени «для жизни или какой-либо другой данной в опыте реальности в отличие от того, что мы полагали раньше, теперь не представляется возможным» [Шарден 1987: 71]. Для первого произведения это утверждение значимо в том, что чем глубже оно уходит в корни традиций, в глубины коллективного бессознательного и в «гул языка» (Р. Барт), тем актуальнее для его изучения становится проблема аутентичности, «авторства», которая поставлена в данной статье. Таким образом, первое произведение, которое кажется иногда не всегда значительным, в процессе исследования оказывается знаковым, и незначимое становится в основную структурную позицию.

## summary

### Σ The first work of a poet as a semiological fact

As an aesthetic object the first work of a poet is inferior to his mature creations, but in the context of individual style the first work is an especial sign – a sign of the initiation, it implies links with previous and explicates relations with the subsequent texts in the wide context of creativity of the artist. The first work becomes a basis for understanding of author's cultural awareness, an indicator and the proof of unity of all his creativity. The first work could be presented as some “primordial situation” that precedes and supports all subsequent manifestations of poet's creative process according to the law of growing complexity.

317

It is necessary to raise the following problems: 1) the problem of authenticity, or authorship, of the first work (what text could be regarded as “the first”); 2) the problem of anticipation (tendency forward) – links between the first work and the subsequent ones in creativity of an artist; 3) the problem of recursiveness (tendency backward) – relations of the first work of the artist with previous texts.

Authenticity of the first work is its bringing by a poet into accord with his personality, with necessity to express that he wants, that is a direct link establishment between inner spiritual world language on which the artist realizes itself, and the language of art. In system of the first texts practically all poets have works which is possible to name metapoetic texts-authenticators. They are named texts-authenticators because, as a rule, they include explication of the moment of authorship comprehension, when an author realizes his belonging among a community of poets. The concept of the first work is relative: to the greatest degree it corresponds to that early work which is authentic for the poet, especially if authenticity can be explicated in the metapoetic texts – verses, articles, letters about poetry, a poet, creativity – or takes place in the works which are in one time frameworks with the first work.

Anticipation is the foresight of principles, methods, means, devices, characteristic for the subsequent creativity, in the first work, in other words, it is anticipation of the general contour of all system on one of its elements – the first work.

Recursiveness of the first work is realized in three basic directions: 1) from the first work to predecessors (connection to an art paradigm); 2) from the first work to archetypes under the law of “an independent complex” (K. Jung); 3) from the first work to infinities of the language, because the very first word was a poetry too (A. A. Potebnja).

The first product which sometimes seems to be not too considerable, in the course of research appears to be symbolic, and insignificant becomes in the basic structural position.

### Библиографический список

- Батюшков 1977: **Батюшков, Константин**. Опыты в стихах и прозе. – Москва: Наука. – 608 с.  
 Белый 1990: **Белый, Андрей**. Начало века. – Москва: Союзтеатр. – 496 с.  
 Благой 1974: **Благой, Дмитрий**. Стихотворения Пушкина. – In: **Пушкин, Александр**.  
 Собрание сочинений: В 10 т. – Москва: Художественная литература. – Т. 1.

КЛАРА Э. ШТАЙН

318

- Блок 1960–1963: **Блок, Александр**. Полное собрание сочинений: В 8 т. – Москва – Ленинград: Гослитиздат. – Т. 1.
- Брюсов 1975: **Брюсов, Валерий**. Предисловие к сборнику *Juvenilia*. – In: **Брюсов, Валерий**. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Художественная литература. – Т. 1.
- Вагнер 1978: **Вагнер, Рихард**. Избранные работы. – Москва.: Искусство. – 695 с.
- Гумбольдт 1985: **Гумбольдт, Вильгельм фон**. Язык и философия культуры. – Москва.: Прогресс. – 452 с.
- Жуковский 1954: **Жуковский, Василий**. Стихотворения. – Москва: гихл. – 746 с.
- Лермонтов 1958–1959: **Лермонтов, Михаил**. Собрание сочинений: В 4 т. – Москва – Ленинград: АН СССР.
- Мукаржовский 1985: **Мукаржовский, Ян**. Искусство как семиологический факт. – In: Чешская и словацкая эстетика: В 2 т. – Москва: Искусство. – Т. 2.
- Мурина 1978: **Мурина, Елена**. Ван Гог. – Москва: Искусство. – 438 с.
- Прокушев 1978: **Прокушев, Юрий**. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. – Москва: Советская Россия. – 384 с.
- Пушкин 1937–1949: **Пушкин, Александр**. Полное собрание сочинений. – Ленинград: АН СССР. – Т. 1–16.
- Сент-Бев 1982: **Сент-Бев, Пьер Корнель**. – In: Хрестоматия по теории литературы. – Москва: Просвещение.
- Соловьев 1991: **Соловьев, Владимир**. Философия искусства и литературная критика. – Москва: Искусство. – 701 с.
- Хайдеггер 1987: **Хайдеггер, Мартин**. Исток художественного творения. – In: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в. – Москва: Издательство Московского государственного университета. – С. 264–312
- Шарден 1987: **Шарден, Пьер Тейяр де**. Феномен человека. – Москва: Наука. – 240 с.
- Штайн 1996: **Штайн, Клара**. Поэтический текст в научном контексте. – Санкт-Петербург – Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета. – 180 с.
- Штайн 1989: **Штайн, Клара**. Язык. Гармония. Поэзия. – Ставрополь: Ставропольского книжное издательство. – 206 с.
- Штайн 2006: **Штайн, Клара**. Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура. – Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета. – 646 с.
- Элиаде 1996: **Элиаде, Мирча**. Мифы. Сновидения. Мистерии. – Москва – Киев: Рефл-бук, Валкер. – 288 с.
- Юнг 1987: **Юнг, Карл**. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. – In: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в. – Москва: Издательство Московского государственного университета. – С. 214–231.
- Яковенко 1910: **Яковенко, Борис**. О теоретической философии Г. Когена. – In: Логос. – Кн. 2.