

К ПРОБЛЕМЕ СУБЪЕКТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА АЗИЗА АЛЕМА (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ 1960–1980-Х ГОДОВ)

Рассматриваются формы и принципы организации субъективного начала в поэтическом творчестве известного лезгинского поэта Азиза Алама. Одним из фундаментальных принципов организации идеального мира является определенность некоей обособленной протяженности, с позиции которой на эпизоды мира набрасывается созерцательный взгляд. На этой протяженности фиксируется полюс субъективного начала, являющего всю напряженность духовных волнений автора в пространстве переживания. Это начало в статье обозначено принятыми в литературоведении терминами – «лирический герой», «лирическое Я», «лирический субъект». Отмечается, что освещенный всей экзистенциальной полнотой духовного бытия миф лирического героя А. Алама представляет жизненный цикл, темпоральные ритмы которого синхронизируются с социокультурными ритмами общественного сознания. Идеологическая обусловленность социальной конструкции советского общества 1960–1980-х годов определяет пределы жизненного пространства творческого духа, постигающего мир уже не только во внутренне обособленных экзистенциях духовного бытия, но и в идеологически опосредствованных смыслах общественного сознания.

Ключевые слова:

Азиз Алам, лирический герой, поэтическое творчество, субъективная организация, 1960–1980-е годы.

Бедирханов С.А. К проблеме субъективной организации поэтического творчества Азиза Алама (на примере стихотворений 1960–1980-х годов) // Общество. Среда. Развитие. – 2019, № 1. – С. 38–42.

© Бедирханов Сейфеддин Анвер оглы – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературы, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра Российской академии наук, Махачкала; e-mail: bedirhanov@mail.ru.

Поэтическое искусство – уникальное художественно-эстетическое явление, представляющее мир духа в ценностно-смысловых реалиях жизненных интенций. Встроенные в темпоральный порядок бытия, эти реалии суть следствие развернутости субъективных характеристик, удерживающих тотальность Я в пространстве переживания. Родовые характеристики поэтического творчества всецело определяются жизненными экзистенциями субъекта, исторические условия, формы и принципы развертывания которых стали предметом повышенной рефлексии ряда теоретических концепций, осветивших пути возникновения и развития поэтического искусства.

Родовые признаки словесного искусства приобретают особое осмысление в западных эстетических учениях, направленных на выявление универсальных, всеобщих

принципов развертывания его ценностной иерархии. Это было связано с переходом философской мысли от проблем объекта познания к проблемам субъекта познания. Такой переход осуществил И. Кант. Родоначальник немецкой классической философии ставит вопрос о всеобщности субъекта, развертывающего свою деятельность на двух содержательных уровнях: эмпирическом и трансцендентальном. На эмпирическом уровне субъект пребывает в индивидуально определенных параметрах собственной данности, преодоление которых открывает ему надиндивидуальное начало, присущее уже трансцендентальному уровню. Такой подход к познающему субъекту открывал широкие возможности для осмысления онтологических свойств искусства, которые были удачно реализованы в эстетических учениях Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. В этих

учениях искусство представлено как манифестация саморазвития духа (В.А. Колотаев), в траектории которого и открываются условия развертывания культурных интеграторов, обеспечивающих исполнение исторических сценариев развития человечества. При этом, если изобразительные искусства воспроизводят абсолютное в конкретном, материальном, телесном, то поэзия осуществляет это в языке, что определяет ее всеобщий характер.

Всеобщий характер «величайшего рода искусства» был отмечен и В.Г. Белинским, представившим поэзию как всю целостность искусства, всю его организацию, которая объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его различия [4].

Такой подход к поэтическому искусству отразился и в его родовых отличиях, ставших уже предметом философской рефлексии. Литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. «Так, Шеллинг лирику соотнес с бесконечностью и Духом свободы, эпос – с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия объективна, лирическая – субъективна, драматическая же соединяет эти два начала. Благодаря В.Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренились в отечественном литературоведении» [7].

Как видно, рассматривающие типологические основы поэтического искусства теории отмечают его субъективную природу, сущностно-содержательные характеристики которой определяются функциональными реалиями, названной С.С. Аверинцевым одной из фундаментальных категорий поэтики – авторства. В поэтике, по мнению ученого, претворяется художественное сознание, «в котором всякий раз отражены историческое содержание той или иной эпохи, ее идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях» [1]. В трансляции явлений отражающего исторического содержание 1960–1980-х годов художественного сознания в вербальные структуры формируется авторская позиция

известного лезгинского поэта Азиза Алема, определяющая условия, формы и принципы организации субъективного начала его поэтического творчества.

В 1960-х годах А. Алем сравнивает свою поэзию с зеркалом, отражающим «пейзаж души [сердца] молодого человека, его чувства, мечты, настроение» [3, с. 3]. Постепенное разворачивание «пейзажа души» обустраивает структурные основы лирических произведений А. Алема, сведенные к единому, творчески активному энергетическому ядру. Концентрированная конструкция энергетического целого присваивается наименованием «Зун» («Я»). Так, например, в стихотворении «Зун тар я» («Я дерево») проецирована действительность, являющаяся субъективные референции лирического начала во всеобщих явлениях бытия. Проекция действительности основана на художественном приеме уподобления, который фиксирует суть объективности состояния, протяженного между двумя тематическими полюсами – Я и дерево. Однако в пространстве уподобления действительности механизмы свертывания этого расстояния, вследствие чего происходит отождествление данных тематических полюсов. Следует отметить, что полюс Я располагает собой субстанциональной природой, полнота которой не может быть совместима с природой дерева. Поэтому в уподоблении размывается часть, в основном индивидуально данная, сущностных характеристик Я.

Стихотворение начинается с суждения «Зун тар я» («Я дерево»). Это суждение содержит сущности Я и дерева в поле полной совместимости их бытия. В результате фиксируется единая концентрированная, располагающая унифицированными содержательными характеристиками, позиция субъектного начала. Субъектное начало в произведении освещено наименованием «Я». В различных вариантах этого местоимения явления Я включаются в настоящее, в темпоральных ритмах которого схватываются потоки, как ничем не ограниченной жизни.

Не ограниченная временем жизнь не терпит индивидуально оформленные экзистенции бытия. Локализация этих экзистенций есть следствие устойчивости символических значений (приема) уподобления. В результате сущностное свойство дерева (корни) транслируется в сферу уже избавленного от чувственно активных явлений Я: / <...> Гъич са жуьрединни / Нажахривди ат / Уз жедач зун, / Чайгъунривди ярхиз жедач зун. / Цяяривди я куз жедач зун. / Зун тар я – / Зун инсан я XX виш йисарин! [3, с. 8] (/ <...> Не возьмешь меня / Никаким топором, / Урага-

ном меня не повалишь. / Огнем меня не сожжешь. / Я дерево – / Я человек XX века*).

Если корни [мои], которые глубоко под землей, олицетворяют скрытые смыслы исторического движения, то ветви, освещенные идентичностью Я, «втягивают» в жизненный цикл духа открытое пространство (/ Зи хилер / Кьуд патахъди чкИанва (/ Мои ветви / Распространились на четыре стороны)). В духовном воспроизведении сущностно-содержательных реалий этого пространства конструируется его идеальный коррелят, проецирующий социальный организм общества: / *А хилерал алазва / Лап тлемамлу майвар. / Инге абур: дуствал, зегьмет, ислягьвал... / Буюр атИумI, дад аку / АтИуналди, я тИуналди / Кутьягъ жедач абур гьич!* (/ На тех ветвях, / Очень сладкие фрукты, / Вот они: дружба, труд, мир... / Пожалуйста, сорви, попробуй на вкус, / Сколько ни срывай, ни ешь, / Не иссякнут они никогда).

Из социального организма изымаются экзистенциальные переживания Я, позиционные характеристики которых «скапливаются» у границ идеально сконструированной модели общества. Из этой позиции исходит веление, выстраивающее семантические и грамматические структуры предложения: «*Буюр атИумI, дад аку*» («Пожалуйста, сорви, попробуй на вкус»).

«Приютившее у границы» Я во второй части произведения возвращается в поле зрения. Это возвращение санкционировано вербальными актами, несущими энергию «внутреннего, которая выражается и объективируется во внешнем» [6, с. 27]. Объективированная во внешнем сила представляет духовно оформленное экспрессивное целое, содержащее ядро творчески активной деятельности. Это и объясняет насыщенность семантического пространства второй части местоимением Я, в грамматических вариантах которого полагаются духовные волнения субъективного начала в экспрессивных импульсах различной интенсивности: / *Зун кьвердавай чЛехи жезва, / Зун кьвердавай зурба жезва / Девирдин рагъ Хумай хьана / Ацукьнава кьилел зи<...>. / <...>АкI хьайила – зун сагьиб я / Алемдин!* [3, с. 9] (/ Я с каждым днем взрослею, / С каждым днем мужаю, / Солнце эпохи как Хумай, / Село на голову мою<...>. / <...>. Тогда – я хозяин / Вселенной!)

В чувственно активных явлениях дерево не может быть уподоблено человеку. Поэтому из концепта *дерево* убрано непосредственно данное предметное содержание, вследствие чего в его конструкцию, уже внутренне опустошенную, врываються сознательные

силы, схватывающие некие скрытые, сущностные признаки объекта. В рефлекторных актах сознания эти признаки «отрабатываются», освещаются духовным содержанием, вследствие чего они выстраивают знаковые конструкты, которые, в качестве всеобщих смыслов, присваиваются дереву. Именно во всеобщих конструктах Я и дерево, собранные воедино суждением «Я есть дерево» могут быть хозяином Вселенной.

В стихотворении «Шалбуз дагъ» («Гора Шалбуз») лирический герой обращается к горе Шалбуз. Это обращение определяет идею некой протяженности, в «границах» которой отмечаются линии, обозначающие собранные воедино местоимениями «Зун» («Я») и «Вун» («Ты») позиционные характеристики субъекта и объекта.

Однако необходимо отметить, что деятельно активной природой обладает только субъект. Импульсивные ритмы сознания субъекта санкционируют процесс обособления мыслительного акта, в эмоциональной напряженности которого «Вун» («Ты») включается в темпоральные ритмы настоящего. В результате Гора Шалбуз ни на секунду не покидает «поле зрения», что делает возможным непрерывное обращение к ней. Грамматическое оформление обращения выстраивает семантические структуры, в порядке следования которых определяется строфическая и ритмическая организации произведения.

Стихотворение имеет строфическую композицию, состоящую из четверостиший. В структурных компетенциях этой композиции разворачиваются эмоционально насыщенные интенции Я, в точке соприкосновения которых фиксируется образная конструкция Шалбуз. Таким образом, полюс «Вун» («Ты») представляет «синтез эгологических переживаний» [8], включенных через принципы организации языка в структуры видения. Духовная сущность языка заключается в том, что он «выражает ни субъективное, ни объективное в их односторонности, а представляет собой новое опосредование, своеобразное взаимодействие обоих факторов» [6, с. 28], в результате создается «новый, дотоле не существовавший синтез Я и мира» [6, с. 28].

Однако созданное синтетическое целое живет в потоке сознания, охватывается его рефлекторным взглядом, в результате поддается описанию. В моментах описания оно приобретает внутреннюю пластичность. Из него выпадает то полюс Я, то полюс Ты, но не как чувственно данные единичные явления, а как части идеально оформленного целого, отмеченного печатью субъективности: / *Хьанач легьзе вун зи*

* Подстрочные переводы здесь и далее принадлежат автору.

рикГяй акъатай. / Хтанва зун чирна сифер чилерин... / Зун ви кIус я – дагъларивай къакъатай / Зурба къванни гъатда хура селлерин[3, с. 11]. (/ Не было ни мгновения, чтобы я не думал о тебе, / Я вернулся, познав тайны земель... / Я твоя частичка – оторванная от гор, / И огромную глыбу снесут ливни).

Образ горы Шалбуз сопровождается определениями: Шалбуз – зи диде (Шалбуз – моя мать); Шалбуз – зи буба (Шалбуз – мой отец); Шалбуз – рехи (Шалбуз – седой). Эти определения не затрагивают предметную сущность горы, потому сам образ равнодушен к их понятийным смыслам. Понятийные значения определений всецело мотивированы эмоционально волевыми интенциями Я. В грамматических оформлениях определений уже отпавшие от жизненного цикла Я эмоционально волевые интенции концентрируются, в результате конвертируются в некие знаки, снабжающие строфическую конструкцию произведения строительными «кирпичиками».

Конструкция стихотворения «Шалбуз дагъ» («Гора Шалбуз») основана, это уже было отмечено, на художественном приеме обращения. И субъекту (лирический герой) и объекту (гора Шалбуз) обращения присвоены наименования – Я и Ты. Эти местоимения замыкают содержательное пространство произведения, вследствие чего позиция читателя «отбрасывается» на расстояние «слышимости». Брошенный с этой позиции взгляд схватывает суть Шалбуз как замкнутое в себе, очищенное от сенсорного компонента (П. Риккер) смысловое целое, в функциональных явлениях которого чувственно созерцаемое содержание горы налагается целым набором символически данных смыслов духовного бытия.

Гора Шалбуз открывается перед взором читателя как «особая вещь» [5], в рецепции которой, однако, надстраиваются смысловые конструкты, несущие суть символических референций духовного бытия. В результате устанавливаются границы сознания, в пределах которых внутренне концентрированная образная конструкция горы включается в ряд исторически значимых этнонациональных символов лезгинского народа: / <...> *Чехи хъана... ингъе зун ви вилик ква. / Яргъа амаз зи уьмуьрдин къьудни зул, / Фикирдай къван ви тарихдин рекъикай, / Алем авай какур юкъ хъиз деведин.* / <...> *Повзрослел... вот я перед тобой. / Вдалеке оставив зиму и осень жизни. / Размышляя о пути твоей истории, / Вселенная крива, подобна горбу верблюда.*

Таким образом, достоверность образной конструкции лирического объекта в поэтическом произведении фундируется

на синтезе субъективных впечатлений, в основаниях которого бытие духа открывается как символически организованное жизненное пространство. Темпоральные ритмы настоящего встраивают явления этого пространства в определенный порядок, каждое из которых, уже «отработанное» эмоционально-экспрессивными потоками сознания, присваивается Я в качестве отдельного жизненного момента.

В непрерывном движении жизненных моментов к единению лирическое начало обретает субъективность, в пограничных состояниях которой освещается самобытность ее бытия. Дело в том, что в процессе творческой деятельности из целостного потока жизни авторского Я выпадают моменты, которые, заряженные духовной энергией, подвергаются тотальной рефлексии, в результате они, уже наделенные идеально явленными референциями духовного бытия, выстраивают рядоположенную длительность (Г. Зиммель). Тем самым образуется новая временная форма, организующая жизненное пространство уже лирического субъекта, не только высвечивающего экзистенциальную суть духа, но и несущего идеологическую нагрузку государственного устройства. Именно в господствующих позициях советской идеологии выработывались некие мировоззренческие конструкты, встраивающие экзистенциальные смыслы и авторского и поэтического Я в единые ценностные ритмы жизненного цикла.

А. Алем пишет стихотворение, которое начинается со слов «Сабагъ хийир, сару билбил» («Доброе утро, желтый соловей»). Эти слова, собранные воедино художественным приемом обращения, определяют естественное начало (утро) поэтического дискурса. Однако дальнейший процесс развертывания дискурса запускается рефлекторными механизмами сознания, в импульсивных явлениях которых утро освобождается от естественных ритмов действительности. В результате внутренне опустошенное понятийное целое утра загружается символическим содержанием. Через это содержание открывается субъективный мир, в эмоционально-волевых интенциях которого соловью присваиваются жизненные импульсы.

Из соприкосновения собранных воедино именем соловья жизненных импульсов извлекается образ птицы, явленный в таких смысловых конструктах, как «экуь гуьгуьль» («светлое настроение (душа)'), «къизилгуьль» («роза»). Эти конструкты объемлют всю образную структуру лирического объекта. В их символических значениях развертываются идеальные возможности (Г. Зиммель)

лирического субъекта, проецирующие целеустановки господствующей идеологии в некую образцовую социальную модель общества: / *Зегьметчи кас – я им керчек!* – / *Художник я, квахьна кьарай, / Ийизвай чи дунья гуьрчег, / Аватлани дели гарар* [2, с. 17]. (/ Труженик – это прекрасно! – / Художник, не знающий покоя, / Они делают наш мир красивым, / Несмотря на бешеные ветра).

Труженик, художник – представители социальной организации мира, которая сопровождается с дефиницией «чи» («наш») («чи дунья» («наш мир»)). Эта дефиниция содержит концентрированное субъективное начало, которое, проецированное во множество («наш»), располагает идентификационными характеристиками отдельного представителя социума. Именно от него исходят жизненные потоки, схватывающие условия и принципы организации общества в экзистенциальных переживаниях бытия. В экзистенциальных переживаниях миру (обществу) может быть присвоено свойство «гуьрчег» («красивый»).

«Наш красивый мир» есть символическая проекция некоей внешне оформленной протяженности, которая представляет идеальную конструкцию советского общества. Однако явления ее внутренней организации сведены к экзистенциальным переживаниям духа, в структурах которых локализируются моменты, выпадающие из основанного на идеологической целесообразности порядка выстраивания смыслов социалистической идентичности: / *Амма гьикьван гарар ава / Кьилера чи, вилера чи?! / Мидаим тиф краф аваз / Чутни авач гьилера чи<...>*[2, с. 16]. (/ Однако сколько ветров, / В наших головах, глазах, / Имея нескончаемые дела, / Пусты наши руки).

Последовательность этих моментов синтезируется темпоральными ритмами настоящего, являющего жизненные факты обращенного к робкому, вдохновленному

соловью лирического героя в присутствии. В присутствии жизненные факты героя, проецированные во множество, освещаются образными характеристиками соловья, которые не поддерживают никаких отношений с его «вещностным» денотатом [9, с. 61]. Эти характеристики есть результат синтетических актов сознания, в активности которых схватывается объект в образе. Образ «не содержит в себе ничего сверх того, что мною создается: и наоборот, все, чем конструируется это мое сознание, находит свой коррелят в объекте» [9, с. 61]. Таким образом, в дарении соловью образных характеристик развертываются рефлексорные акты, через явления которых субъективному началу возвращается его субстанциональное свойство – единственность (Я): / *Чухсагьул ваз, сафу билбил / Кьизилгьулдин хилел алай, / На гана заз кье ви гуьгьуьл, / Алудна нас рикел алай* [2, с. 17]. (/ Спасибо тебе, желтый соловей / Который на ветвях розы, / Ты подарил сегодня свое настроение, / Сняв с сердца ржавчину).

Таким образом, художественно-эстетическое своеобразие лирических произведений А. Алама, созданных в 1960–1980-х годах, определяет суть строфических композиций, несущих в качестве предметного содержания жизненные энергии поэтического духа. В импульсивных недрах этих энергий синтезируются бытийные смыслы, которые, собранные воедино наименованием Я, представляются субъективными характеристиками лирического начала. Как следствие, развернутый в строфических конструкциях произведений поэта дискурс предлагает в качестве первопринципа жизненные стратегии, обусловленные не только фактами душевной жизни первичного автора, но и сопряженными с идеологическими и социокультурными парадигмами эпохи мировоззренческими ориентирами его сознания.

Список литературы:

- [1] Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох. – Интернет ресурс. Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/309964-kategorii-poetiki-v-smene-literaturnyh-epoch/toread>
- [2] Алам А. Вечный миг. – Махачкала: ДКИ, 1982. (На лезг. яз.)
- [3] Алам А. Охалка лучей. – Махачкала: ДКИ, 1970. – 80 с. (На лезг. яз.)
- [4] Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. – Интернет ресурс. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/belinskyl.htm>
- [5] Веракса А.Н. Символ и знак: диалектика символического познания // Вопросы философии. – 2016, № 1. – С. 51–58.
- [6] Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.
- [7] Литературные роды и жанры // Теория литературы. – Интернет ресурс. Режим доступа: http://www.uhlib.ru/literaturovedenie/teorija_literatury/p6.php
- [8] Лиотар Жан-Франсуа. Феноменология. – Интернет ресурс. Режим доступа: https://royallib.com/book/liotar_ganfransua/fenomenologiya.html
- [9] Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменология психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с.