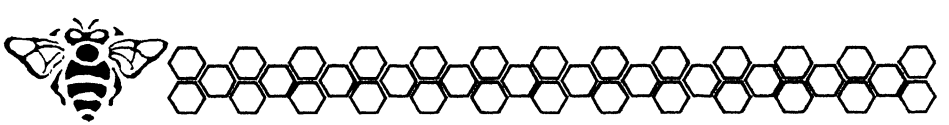
Владимир Васильевич Вейдле (1. 3. 1895—5. 8. 1979) — филолог, историк искусства, литературный и художественный критик. Окончил историко-филологический факультет Петроградского университета в 1916 году, занимался в семинаре профессора И. М. Гревса. Преподавал в Пермском (1918—1921) и Петроградском университетах, в Российском институте истории искусств (1921—1924). С 1924 года жил в Париже. В 1932—1952 — профессор Православного богословского института, в 1952—1957 — директор программ радиостанции «Освобождение» («Свобода», Мюнхен). Известность Вейдле принесла книга «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (Париж, 1937), вышедшая в 1936 году по-французски под названием «Les abeilles d'Aristée» (2-е изд. 1954) и переведенная затем на многие языки. Наиболее значительные из опубликованных работ Вейдле посвящены проблеме культурного единства Европы и месту России в европейском организме, русской поэзии начала XX века, изобразительному искусству различных эпох и городам Италии.



Контрольный экземпляр

STUDIA PHILOLOGICA



1 02 – 24
51 – 7

В. ВЕЙДЛЕ

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

СТАТЬИ ПО ПОЭТИКЕ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2002

06.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)
В 26

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 01-04-16105

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА
2002

Вейдле В. В.

В 26 Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства / Сост., коммент. и послесл. И. А. Дороченкова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-94457-060-1

В. В. Вейдле (1895–1979) – искусствовед, филолог, литературный критик, профессор Парижского богословского института – был не только одним из самых ярких мыслителей русского зарубежья, но и крупнейшим писателем. «Тончайшее чутье словесных оттенков, безошибочный вкус, абсолютный слух» отмечал Е. Г. Эткинд как безусловные достоинства стиля Вейдле. Основные темы работ В. В. Вейдле: культурные связи России и Европы, судьбы русских поэтов, судьба европейского искусства в XIX–XX вв., глубинные закономерности читательского восприятия текста.

Настоящее издание является первым представляющим творчество Вейдле в столь полном объеме в России.

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Идея издания принадлежит Е. И. Стафьевой и С. Ю. Хурумову



Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.



© И. А. Дороченков. Составление, комментарии и послесловие, 2002
© О. Е. Волчек. Перевод с фр., 2002
© Е. Ю. Козина. Перевод с нем., 2002

Оглавление

Эмбриология поэзии
Введение в фоносемантику поэтической речи

Глава первая. Эмбриология поэзии 9
1. Бразильская змея 10
2. Спор о змее и об осенней весне 13
3. Царь Оксиморон и царица Ономатопея 20
4. «Как часто милым лепетаньем...» 28
5. Очарование имен 35
6. Ни песня, ни пословица 47
Глава вторая. Музыка речи 66
1. Музыка мысли и музыка речи 66
2. Сумбур и звукосмысл 74
3. Зачем так звучно он поет? 81
4. Лалла Рук 86
5. Уподобительное благогласие 96
6. Повторы. Ну и что ж? 103
Глава третья. Звучащие смыслы 117
1. Обозначение и выражение 118
2. Фоносемантика 125
3. Звучащее слово 134
4. Осмысление звуков 143
5. Во славу гласных — и согласных 163
6. Фоносемантики второй раздел 178

Глава четвертая. Критические заметки 191
1. Выхожу один я на дорогу 192
2. Сто двадцать девятый сонет Шекспира 202
3. Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы 211
4. Неслучайные ошибки и коренное заблуждение 221

Из книги «О поэтах и поэзии»

О стиходеланьи 237
О непереводимом 250
О смысле стихов 264
О любви к стихам 282

Работы по поэтике и теории искусства

Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства 297
Биология искусства (*пер. с фр.*) 317
О смысле мимесиса (*пер. с нем.*) 331
О двух искусствах: вымысла и слова 351
Еще раз о словесности, слове и словах 371
О поэтической речи. 401

Кратчайший конспект моих основных мыслей об искусстве 414

Последняя книга В. Вейдле:
поиск собеседника (*И. А. Доронченков*) 419

Эмбриология поэзии

Введение в фоносемантику поэтической речи

Глава первая

Эмбриология поэзии*

Не то чтобы заглавие это так уж мне нравилось, или чтоб я совсем принимал его всерьез. Лучшего не нашел, хоть и вижу, что нескромно оно, да и неточно. Трактату было бы к лицу, а не беглым наблюдениям моим. Точности же ради (метафорической конечно) было бы лучше стибрить у того же факультета другое словцо, — очень уж только нудное. Не генезис поэтических организмов меня интересует. Да и как в нем разберешься? И творятся они, и родятся, и помогают им родиться. Стряпают их со знанием дела, но и дивятся тому, чту получилось из собственной стряпни. Тут и не поймешь, где стряпуха, где повивальная бабка, где роженица. Все в одном лице! Тем трудней уразуметь, как они уживаются друг с другом. Любопытней всего, к тому же — для меня по крайней мере — сам этот организм, в зачаточном своем виде, одноклетчатый, быть может, или из малого числа клеток состоящий. И зачаточным я его зову по сравнению с более сложными другими, отнюдь не задаваясь целью следить за его ростом и постепенным осложнением. Не обязан он, да и незачем ему расти: он и так целостен, довлеет себе. Этой законченностью его я и любуюсь.

Так что и в гистологи не гожусь. Не любуются они, — или разве что запершись в лаборатории, тайком. Останусь при моем заглавии, чуть менее педантичном, мне поэтому и более симпатичном. А немножко «-логии», так и быть, припущу; одним любованием не удовольствуюсь. Знаю, на обворованном факультете — а нынче, увы, и на том, куда предполагал я краденое сбыть — *наукой* этого не назовут: где ж у вас, скажут, подсчеты, жаргон, диаграммы? Пусть. Я им даже отказ облегчу: сказку-памятку всему прочему предпошлю. Прочее же будет, честь честью, как у них, изготовлено с помощью фишек. Случалось мне, никому не в обиду будь сказано, и мысли на летучих листках этих записывать.

---

* Впервые: Новый журнал. 1972. Кн. 106. С. 76—101; Кн. 107. С. 102—140. Также: Эмбриология поэзии. С. 15—74. Орфография и синтаксис В. В. Вейдле оставлены без изменений.

1. Бразильская змея

Десять лет пролетело с тех пор, как довелось мне повидать странный город Сан Пауло. Пароход, на котором возвращался я из Аргентины, утром прибыл в Сантос, и лишь к вечеру отправился снова в путь. Была предложена экскурсия. Дюжины две пассажиров разместились в автокаре. Поучала нас тощенькая девица с таким же голоском, ребячливо лепеча и не вполне свободно изъясняясь по-испански. Мы обогнули церковь, двухбашенную, строгого барокко, и стали выезжать загород на холмы, когда я заметил, поглядев назад, кладбищенские ворота. Едва успел я прочесть надпись на них и удивиться, усомниться даже, верно ли я ее прочел, как девица стрекотнула фальцетиком, быстро, но совершенно спокойно: «Кладбище философии»; точно название это ровно ничего неожиданного в себе не заключало. Никто не оглянулся, да и поздно было оглядываться. Мы поднимались. Глядя на песчаные скаты и перелески, я рассеянно себя спрашивал, что это, родительный падеж двусмыслицей своей сочинителей имени подвел, так что и философия, не пожелав стать заменой религии, коварно с ними распрощалась; или впрямь умерли они обе, и вместе тут погребены.

Мы поднялись еще немного выше, и по ровной теперь дороге стали приближаться к городу. За поворотом взгромоздились бесформенные, но внушительных размеров постройки, и голосок затараторил: «Наш самый крупный национальный бразильский завод», что́ и было тотчас подтверждено огромной вывеской «Фольксваген». Следующая гласила «Мерцедес-Бенц», с прибавкою «до Бразиль», так что об отечественности ее не стоило и распространяться. Затем мы узнали, что почти столь же громоздкое нечто вдали — «один из заводов графа Матараццо», а также, что город, куда мы въезжаем, был основан четыреста лет назад, но разростаться стал недавно и теперь растет быстрее всех в мире городов: скоро достигнет пяти миллионов населения. Высокий дом направо — «один из домов графа Матараццо». В центр мы поедем потом, а сперва осмотрим «Институто Офи́дико Бутанта́н», одну из двух главных достопримечательностей города. Другая в центре.

Институт изготовляет противоядия. Страна до роскоши богата всевозможными змеями, скорпионами и ядовитыми пауками. Образцы всего этого имеются в Институте. Для больших змей вырыт глубокий бетонированный ров. Остальное размещено за стеклом в низких залах длинного одноэтажного здания. Против него павильончик, перед дверью которого посетителям демонстрируют змей густоволосый смуглый мальчуган и пожилой, хворый — покусанный должно быть — метис. Обвивает он их вокруг торса; нажимает снизу под головой, заставляет разевать пасть. Всех изящней (в своем роде) неядовитая, узкая, длинная, темнорозовая с черным. Мальчуган измывается над ней зверски, узлом завязывает, предлагает дамам в виде ожерелья. Писк и визг; смешки. Во рву — омерзительное кишенье, липкое вверх по бетону всей длиной, да не выше, вспалзыванье, в кучу скатыванье, сплетенье. В доме, возле витрин, никого; полутемно; едва разборчивы чер-

нильные на бумажках надписи. Вместе посажены два огромных, с крота величиной, черных паука; укус их смертелен; противоядие не найдено. Как и вот этой средних размеров змеи, исчерна-кремнисто-аспидной, ненарядной. Разбираю с трудом письмена: «смерть через пять минут», а имечко — Ярараку́ссу́. Читаю еще раз. Не ошибся? Нет. Только звучать оно конечно должно Жарараку́ссу́. Ничего, хорошо и так. Поистине, Гоголь прав: «Иное название еще драгоценнее самой вещи».

Слава Богу, покидаем Бутантан. Едем в центр. Голосок окреп и приободрился. Размашистый особняк в саду: «Одна из резиденций графа Матараццо». Улицы широкие, сады пышные, ограды дородные. «Тут богатые люди живут. Консульства. Иностранцы». Кварталы зовутся «Сад Америка», «Сад Европа»; бульвары — «Франция», «Италия», «Англия». Сейчас выедем на центральную площадь. Там остановка. Полтора часа перерыв для завтрака и осмотра драгоценностей. Минуем собор. «Башни — сто метров. Сто две статуи в человеческий рост». Скучнее неоготики я не видывал (Gotik ohne Gott, как один ее находчивый историк озаглавил свою книгу)[1]. «Стоп. Слезайте. Драгоценности вон тут. Ресторан рядом».

Девица исчезла. Второй достопримечательностью оказались уральские камни. Не уральские, но вроде; их в этой стране такое же изобилие, как и змей. Шестиэтажный дом швейцарской фирмы на всех этажах экспонирует разнообразные из них изделия. Не без ее участия устроены и эти ювелирно-змеиные экскурсии. Музей их финансировать не догадался. Там лучшее южноамериканское собрание старинных мастеров; хорошо, что недавно видел я его в Париже. Камушками, цепочками, браслетами и брошками иные пассажиры нашего «Федерико» так увлеклись, что и позавтракать не успели. Я побывал на двух этажах, камешек получил в подарок, соответствующий месяцу моего рождения, и вышел на площадь. Посреди нее — густой тропический сад; жирные клумбы, толстолиственные деревья. В центре — объемистый, с выгнутыми крышами, прихотливо изукрашенный китайский храм. Странно: черных и полубелых горожан тут сколько угодно; желтых я еще не повстречал ни одного. Подойдя поближе, увидел над дверью щиты: OO и WC, пожал плечами, завернул на другую дорожку, чуть не купил в киоске, тоже китайском, латино-португальский словарь и вышел из сада к цилиндрической сорокаэтажной библиотеке, полками наружу, обернувшейся вблизи жилым домом: кроме черной тени под палящим солнцем ничего на полках не было. Подивившись этому творению знаменитого зодчего, главного строителя новой бразильской столицы[2], названной именем страны (если бы Петр назвал Петербург Россией, как бы нынче назывался его город?), приметил я рядом щупленький в два косых этажа домишко и в нем ресторан скромнейшего вида, где я, однако, совсем недурно позавтракал. Выпил затем кафезиньо за пять крузейрос возле швейцарского Урала; подъехала машина с девицей, и мы отправились в обратный путь.

Плакат в три этажа «Эристов. Водка аутентика». Распрекраснейшее здание дурного вкуса, ослепительно блещущее на солнце. «Одно из предпри-

ятий графа Матараццо», — пропел голосок. «Самый богатый человек Бразилии. Пять миллионов крузейрос ежедневного дохода. Дом весь из каррарского мрамора». Вдали на высоте — «наш национальный музей». Эх-ма, времени для него нет. Нужно торопиться. А тут как раз — беда. Откуда ни возмись, упал туман на холмы. Шофер замедлил ход; остановился; поехали, как на похоронах. Видимость нулевая, сказало бы одно милое моему сердцу существо. «На прошлой неделе тут многие погибли: точно такая же машина грохнулась в обрыв». Пискнув это, фальцетик умолк. Навсегда. Для меня, по крайней мере. Черепашьим шагом выбрались из тумана. Миновали кладбище философии. Стали огибать церковь. Отпросился я тут на волю, вылез и церковь осмотрел. Ничего колониального, никакой экзотики. Раннее, церемонное еще и немного угрюмое иберийское барокко. Пречистая Дева в белом атласном платье с нежно-золотою вышивкой. К пристани кружным путем по рынку прошел, насквозь пропахшему жареным кофе. «Федерико» еще и не готовился к отплытию. Тучи показались на горизонте. Стало прохладней. На палубе красили подставки зонтов. Я ее пересек, нашел вдалеке от маляров соломенное кресло, сел и стал глядеть на пейзаж по ту сторону залива, широко и зелено расстилавшийся передо мной.

Глядел я сперва совершенно бездумно. Вид был — еще утром я это заметил — необычен и очень, по-своему, хорош. Лишь совсем вдали высились холмы, или скорей лесные внизу, повыше скалистые горы, а на зеленой равнине нигде не то чтобы лесов или рощ, но и настоящих деревьев видно не было: кусты, деревца. И ни одного селенья или городка, — только хутора, на порядочном расстоянии друг от друга, домики с односкатной крышей, садики, обнесенные низким забором или стеной. Прошла минута, другая, и стал я вдруг вспоминать (мысль промелькнула у меня об этом и утром), где ж я видел раньше ненастоящую эту, с горами вдали, без мельниц и парусов, Голландию. Еще минута прошла — вспомнил: именно в Голландии. В амстердамском музее. Ведь это — Пост; скромный, но милый живописец великого века; Пост, побывавший в Бразилии и больше уже ничего кроме Бразилии не писавший[3]. И как раз *этой* Бразилии; повторял ее на все лады; картины его очень похожи одна на другую. А так как гением он не был, то в натуре этот пейзаж оказался еще лучше, чем у него. Такой негромкий, мирный, просторный. Такой бережно очеловеченный.

Покойно у меня стало на душе. Чем-то я был утешен — но чем же? — еще утром, от змей отделавшись. А теперь и совсем ко мне пришла, отрадная, как в редкие минуты жизни, безмятежность. Все я сидел на палубе, все глядел на дружественную чужеземную равнину, и когда тронулся корабль, продолжал глядеть, пока видно было; запомнил до последних мелочей. Как хорошо, что я Франса Поста повстречал когда-то на своих путях, и вот увидел — через триста лет — то самое, что он видел. Как мил этот «Федерико», чьи генуэзские матросы дразнят венецианских: «лагунные моряки». Как хорошо, что есть кладбище философии, и что так несметно богат конде Матараццо, — и что дома подражают книжным полкам, и что возле превращен-

ного в уборную (это, впрочем, довольно гадко) китайского храма можно купить латинский словарь. Но нет, не это главное. Другое, другое главное! Лучше всего, что змею зовут Яраракуссу́. Так я и записал на сохраненном мной листочке: «Яррарра. Куссу́. Куссу́».

Мальчик заснет сегодня счастливым. А ведь мальчику скоро помирать.

2. Спор о змее и об осенней весне

Не хотел бы я жить в южном полушарии. Привык бы, конечно, как и все они привыкли. В Буэнос-Айресе ясно всякому: подует южный ветер — холод; подует северный — теплынь. Но все-таки дико... Рождество справляют в самую жару. Благовещение — осень; Пасха, Троица — осень. А вчера ведь и взаправду был — жаркий даже — весенний день. Двенадцатое октября. Осенняя весна. «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...» Как раз и не отряхает; «нагие ветви» только что позеленели. Если б здесь побывал, назвал бы он это весенней осенью, Ахматовой воспетой.

Осенью весна; зимою... И так далее. Мир вверх дном, — без чертовщины, несказочно; география, только и всего. А скажешь «весенняя осень», и ласкают слух эти слова, — не звуком, хоть ласков и он; ласкают внутренний слух, не звуком пленяемый, а смыслом. В «осенней весне» смысл немножко другой; но не это важно, а противоборство в слиянии, там и тут, совмещение несовместимого. Оно воображение завлекает в совсем особую игру, — даже когда противоречие это и менее явно, зачаточно, проявится лишь если принять игру, понять, что она больше, чем игра, и что противоречие, покуда ты будешь играть — рассудок усыпив — тебе на радость разрешится. Как во всем, что вчера казалось мне забавным и нелепым...

Так думал я (если можно назвать это «думал»), проснувшись засветло в своей каюте. Рано было вставать. Я и света не зажег. Но тут прервал меня другой голос, — мой же собственный, только «утренний и скучный», хоть и по-другому, чем у цыганки в блоковских стихах.

— Глаза протереть не успел, и за ту же забаву! День деньской искал себе игрушек, тешил себя ими до вечера, сам же под конец ребячеством это назвал; выспался, наигравшись вдоволь, а теперь снова начинаешь? Да еще и не с того, чем кончил. Новенького захотелось? Мог бы и получше что-нибудь сыскать. Эта ведь твоя «осенняя весна», или наоборот, всего лишь, как не можешь ты не знать, риторическая фигура, оксиморон, «остроглупое» словцо. Пусть и острая, да глупость. Лучше не остри, чтобы не глупить.

— Риторика лишь то, что́ мы отчисляем в риторику, — по вине автора, или по своей. А греков нам бранить не пристало. Имя, придуманное ими, ведь и само — оксиморон. Тебе, для вящей остроты, перевести его захочется, пожалуй, «острая тупость». А вот и нет: лопнет струна; до противоречия в чистом виде незачем ее натягивать, да и промаха не избежишь при этом. «Белая ночь» — мы с тобой знаем — хорошо было кем-то впервые сказано,

как и по-французски, где это значит «ночь, проведенная без сна», а «белая чернота» или «черная белизна» в тупик заводит и вряд ли кому пригодится. Просчитался американский поэт, «Дважды два — пять» озаглавив свой сборник: неверная таблица умножения — все еще таблица умножения. Простой выворот рассудка — вверх ногами, невпопад, наоборот — столь же рассудочен, как и любое невывернутое оказательство его. Умно заостренное упразднение рассудка, выход, пусть и ненадолго, из под его опеки, вот что такое оксиморон. Разума и смысла он не устраняет, но ставит особенно резкую преграду тем готовым — рассудком изготовленным — значениям и сочетаниям значений, без которых нельзя обойтись в обыденной речи, но с которыми поэзии делать нечего.

— Поэзии? Ей по-твоему и житья без таких противоречий нет? И какая же поэзия в словосочетаниях вроде «паровая конка» или «красные чернила»?

— Учебников наших старых ты не позабыл; хвалю. У Поржезинского кажется, да и на лекциях Бодуэна, приводились эти примеры[4]; но ведь иллюстрировался ими вовсе не оксиморон. Никакого упразднения рассудка совсем и не понадобилось для изъятия из выцветших наименований их первоначальной мотивировки конями и чернотой: ее перестали ощущать еще и до подклейки прилагательных, с ней несовместимых. Оксиморон тут и не ночевал, в отличие, например, от пусть и давно примелькавшегося, во все языки перешедшего из латыни «красноречивого молчания».

— Тут уж по-твоему и в самом деле — поэзия?

— Потенциальная, хоть и ослабленная привычкой. Заметь, что не в одних словах тут дело. Можно различными словами о говорящем, о выразительном безмолвии сказать; можно его и без всяких слов показать. «Народ безмолвствует», это всего лишь авторская ремарка; на сцене (если этот вариант выберут) мы безмолвие *увидим*, вспомним, быть может, цицероновское cum tacent, clamant[5], но всех слов будет сильнее этот оксиморон поэтической мысли, обошедшейся без слов. Как у Еврипида, когда Геракл возвратил Алкесту мужу, вывел ее из подземного царства, снял покров с ее головы — она молчит, смерть еще владеет ее речью, она не скажет ничего до конца трагедии[6]. И конечно дело не в том, часто ли или редко мы «ловим» поэта на применении противоречивых словесных формул, а в характерности того, что сказывается в этих формулах, для существа поэзии. Есть и очень разные степени их противоречивости... Но разве не заставляют воображение наше работать — поэтически работать — такие древностью завещанные нам сочетания, столкновения слов, как «безумные умы» или «бессонный сон» (mentes dementes, hypnos áypnos).

— Однако эти два примера с прочим тобою сказанным плохо вяжутся: в них чистейшее логическое противоречие, подчеркнутое тем, что одни и те же слова противопоставляются друг другу отрицательной частицей.

— Настоящей контрадикторности, как в логике выражаются, тут нет. Понятия «безумный» и «бессонный» растяжимы. Это не то, что сказать

«нежелезное» или хотя бы «деревянное железо»; не бессмыслица тут, а именно оксиморон.

— Но ведь и значение этого досадного словечка тоже крайне растяжимо.

— О да! Как раз и следует понимать его намного шире, чем это делается обычно в трактатах по риторике или поэтике. В объем понятия, обозначаемого им, входят не только (общеизвестные заглавия вспоминая) «живой труп» или «живые мощи», но и «мертвые души», — если отвлечься от того «технического» смысла, который, наравне с другим, слову «души» (ревизские души) присущ у Гоголя. Одинаково сюда относятся, как еще парадоксальней сочетаемые «слепые рты» (у Мильтона, «Лицидас») или «глаз слушает» (заглавие книги у Клоделя)[7], так и гораздо менее резко или строго противополагаемые друг другу смыслы слов. Например у Ходасевича

Все, что так нежно ненавижу
И так язвительно люблю,

или ахматовский столь часто приводимый двойной оксиморон

Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно обнаженной.

— В противоречии своем второй стих, тут и там, менее решителен, чем первый.

— Если б сказано было «изящно обнаженной» и «мучительно люблю», оксиморон исчез бы совсем. Но и без того ему, в обоих случаях, далеко до вполне крутых, непримиримых столкновений.

— Как и любимому тобой знаменитому стиху Корнеля

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,

где прилагательное вовсе ведь и не означает полного отсутствия света.

— Когда актер от имени Сида произнесет эти слова в четвертом акте, описывая ночное сражение[8], ты никакого противоречия в них не заметишь, но не заметишь тем самым и поэтической их прелести, отнюдь не меньшей, чем тех строчек Ходасевича и Ахматовой, где она была бы уничтожена только заменой наречий квазипротиворечащих определяемому ими глаголу, наречиями (вроде придуманных мной), вовсе не противоречащими ему.

— А «весело грустить» и «нежно ненавидеть»?

— Тут нажим сильней. И заметь, что сила его отражается каждый раз и на следующем стихе, заставляет и его воспринять более «оксиморно». Но деревянного железа нет и здесь. Не бессмыслица нежно ненавидеть. Не бессмыслица весело грустить. Всякий рассудочный анализ этих мнимых бессмыслиц поэтическому их смыслу только бы повредил; зато, когда мы ощутили, что сильный оксиморон первых строчек прибавляет энергии менее сильному вторых, мы тем самым начали понимать, что это...

— Так и есть! Сейчас скажешь: прибавляет силы их поэзии. В совмещении противоречий вся она для тебя и состоит. Шаг еще, и ты свою «весеннюю осень» концентратом поэзии объявишь!

— Концентрируют химики. Я им не подражаю; как и отцеживаньем аптекарским не занимаюсь: о «чистой» поэзии не пекусь. Но живою клеткой это сопряжение враждующих сил может обернуться, — если чересчур прозрачный для рассудка повод его будет изъят или забыт. Живою клеткой, порождающей поэзию, и которая уже поэзия. Это не фигура, а натура...

— Ишь ты, в рифму заговорил!

— Вот именно, как рифма, когда согласует она несходное. Тем ведь она и действенней, чем сходства меньше. Противоречия ищет, и его снимает одинаковостью звучания. *Повторяет*, как эхо, но совсем не то, что было сказано.

Помолчим теперь: вставать пора. Розовеет полоска над океаном. Оденусь; выпью кофе; и сяду на правом борту, глядеть как ширится полоса. Когда солнце взойдет, быть может летучие рыбы — резвый оксиморон природы — выпорхнут из волн передо мной, искристой стаей промчатся, и утонут, чтобы вынырнуть еще раз вдалеке.

Горизонт, однако, быстро подернулся туманом. День обещал стать пасмурным. После кофе я пошел в совсем безлюдную еще, пеплом вчерашних сигар пахнущую курительную комнату, сел в кресло, зажег трубку и опять начал слушать свои мысли.

Обещал я себе вчера подумать о другом. Змея надоумила меня, с древа познания сорвав и мне вручив записку со своим именем. Но поутру весенняя осень спутала мои мысли или изменила их порядок. Не зря, может быть. Не в звуках одних, не в одних смысло-звуках поэзия. Змеиное яростное и кусательное имя...

— Подожди-ка, остановись на минутку. «Ярaракуссу́» кусает ведь только по-русски, а ярость и совсем исчезнет, если словцо это правильно произнести. Жарким тогда оно сделается что ли, если так прикажешь рассуждать? И ведь «Рио де Янейро» ты не говоришь. Как же...

— Ошибка моя, в ту же секунду осознанная, столь же меня порадовала, как и само имя. Поучительна она, — ты сейчас увидишь; а пока что заметь, что русские слова «ярость», «кусать» и производные от них, по звуку не безразличны: выражают, изображают свой смысл, а не просто его обозначают. Что же до имени змеи, туземного конечно, а не исконно португальского, то начальный его звук не столь уж важен по сравнению с дальнейшими: портрет змеи не пострадает от его замены. Имя ее — одно из тех слов, приблизительный смысл которых легко угадывается по их звучанию или по движениям речевого аппарата, звучание это производящим. Возможность такого угадыванья давно подтверждена экспериментами немецкого (позже в Америку переселившегося) психолога и этнолога Вернера[9].

— Но вчера за обедом — ты ведь не забыл — англичанин назвал эту змею Джэрэрэ́ка. Вот и смазан портрет. Неузнаваем. Так и все эти выразительные звучания на честном слове держатся, беззащитны, эфемерны. Отто-

го языковеды и не желают ими заниматься. Ненаучно! И от экспериментов Вернера отмахиваются.

— При всей их научности. Если они это делают по указанной тобой причине, то поступают наперекор одному из первейших своих — со времени Соссюра — принципов: не смешивать переменчивости языка с его состоянием в настоящее время, или в другой момент, столь же обособленный от прошлого и будущего. Если же оттого, что их предмет — система языка (того, другого или всех языков), для которой важно лишь наличие значений и уменья объясняться с их помощью, а не наглядность связи между знаками и значением этих знаков, сколько бы она ни казалась очевидной, то языковеды правы. Для игры в шахматы и анализа этой игры тоже ведь незачем знать, похожи ли шахматные кони на коней, и подобает ли королеве по ее сану амазонкой скакать через все шахматное поле. Упрощенное, портретность утратившее имя экзотической змеи обозначает ее ничем не хуже ее туземного столь живописного имени, — которое живописало, к тому же, не эту породу змей, а змею или гремучую змею вообще. Да и любая ономатопея не в силу своих изобразительных качеств, а им вопреки входит в систему языка, и, приноравливаясь к ней, эти качества легко теряет. Как и вновь обретает их (наряду с какими угодно другими элементами языка), когда начинает служить не обозначенью, а изображению и выражению. Оставаясь или вновь становясь ономатопеей, она остается или становится элементом не языка (langue), а речевой деятельности (langage) или слова (parole), и по преимуществу поэтического слова, которое не растворятся в системе языка (русского, например), а, при всем уважении к ней, лишь пользуется ею. Языковедческому учету она именно поэтому и не подлежит. Ее и от иллюзии отделить трудно. Все бытие ее зависит от желанья, чтоб она была.

— Ты хочешь сказать, что и замечать ее не обязательно?

— Вне поэзии. Вне того восприятия слова, которого требует поэзия и которое поэзию порождает или способно бывает породить.

— Но замечать, это все таки одно, а воображать, что она там, где ее нет — другое. Чему ж ты радовался, когда понял, что вопреки здравому смыслу нечто русское в змеином имени услыхал?

— Вот-вот. Тут-то мы к сути дела и подходим. Я говорил об иллюзии... Всякое сходство можно объявить иллюзией, но и всякая иллюзия сходства есть сходство. Никакой надобности вспоминать о «ярости» и об «укусе» не было: змеиное имя и без того было похоже на змею, изображало ее длиной, ритмом, артикуляционным усилием, нужным для произнесения его, и неразрывно с изображением выражало испуг, вызываемый змеей. Но как только я сходство это в имени, бумажкою мне сообщенном, усмотрел, я невольно его усилил и этим, для своего чувства, подтвердил, сочетав последний слог имени, как и неверно произнесенный первый с русскими словами, по смыслу подходящими, близкими по звуку, такими же изобразительными, как оно...

— Права ты на это не имел. И что же ты извлек из этого каприза?

— Именно это право. Через подтверждение особой природы, особой, неотделимой от иллюзии реальности того, что зовется ономато...

— пеей. Охота тебе выезжать по тряской дороге на шестиколесном этом слове!

— Да ведь смысл-то его в буквальном переводе — «изготовление имен», словоделанье, словотворчество, причем греки в основу этого творчества неизменно полагали — такова исходная точка (хоть и не вывод) платоновского «Кратила» — родство, соответствие, сходство (в чем бы оно ни заключалось) между именем и тем, что названо этим именем[10].

— Так что ты из двух возможностей, сопоставляемых в этом диалоге: соответствие слов их смыслу «по природе» и «по закону» (или уговору), отвергаешь вторую и решительно выбираешь первую?

— Только для поэтической речи и для возникновения речи вообще. В языках, лингвистами изучаемых, в рассудительном и практическом языке нет ничего кроме общепризнанной условной связи между знаками и тем, что обозначают эти знаки. Но когда слова перестают быть для нас разменною монетой, когда мы вслушиваемся, вдумываемся в них, нам открывается «природная», то есть чем то в их качестве оправданная связь, — не с их единично-предметным значением, но с их предварительным, до-предметным, а потому и не вполне определенным смыслом. Смысл этот начинает нам казаться неотъемлемо им принадлежащим, и сами они — слова нашего родного языка — незаменимыми, нужными этому смыслу. Подсказывают они нам, внушают именно этот смысл...

— Что-то я тебя плохо понимаю. Слово «воробей» воробья тебе внушает, а воробей, на подоконнике сидящий...

— Ничего мне не внушает, а лишь — при случае — напоминает, что зовется по-русски «воробей». Тогда как слово «воробей» *этого* воробья, *его* образа, мысли *о нем* не внушало; оно мысли и воображению «воробья вообще» представляло, изображало, — было для них невещественным этим, несуществующим иначе, чем в наших мыслях, воробьем.

— Прямо какая-то платоновская идея...

— До какой бы то ни было философии о ней. Скажи: «имя», если ты номиналист, сути дела это не изменит, ты все-таки будешь о смысле имени, а не о его начертании или звуке говорить. Но звук со смыслом — именно с этим неопределенно-общим смыслом — по непосредственному нашему чувству теснейшим образом и связан, неотъемлем от него, «по природе» ему принадлежит. *Похож* на этот смысл...

— Чорт знает что ты несешь! Чем же «воробей» более похож на воробья, чем шперлинг или муано? И почему *должно* воробью называться воробьем, а не шперлингом?

— Я уже сказал: по непосредственному нашему и всех русских чувству. Разве слова нашего, с детства усвоенного языка не кажутся нам выразительней, ближе к их смыслу, чем соответственные слова другого языка, пусть и превосходно нам знакомого? Непристойные непристойней, ласкательные

ласкательней, ругательные ругательней? Разве нам трудно понять рассказ Лео Шпитцера (в одной из ранних его работ) о простодушном итальянском военнопленном, бранившем в письмах из австрийского лагеря чудаков, называющих почему-то лошадь «пферд», тогда как зовется она «кавалло», — «да ведь она и есть кавалло!»[11] Так же ведь и для нас гора, это прежде всего и по преимуществу «гора», а не «берг» и не «монтань». Для нас «гора» выше, круче, *гористей* (совсем как для француза его монтань и для немца его берг). Недаром говорящий не по-гречески был для грека «варвар», бормотун (греческое слово — ономатопея, изображающая невнятное бормотанье), а для русского говорящий не по-русски — немотствующий, «немец». И недаром старая немка (учитель Шпитцера, Фосслер[12] рассказал о ней) всю жизнь прожившая в Бразилии, совсем забывшая немецкий язык, умирая в горьких мученьях, перед концом вспомнила его, и в день смерти молилась по-немецки.

— Пусть так, но где же тут сходство, это нелепое твое «похож»? И ведь навело тебя на все эти рассуждения змеиное имя, отнюдь не русское.

— Зато похожее. А? Разве нет? Не на ту змею, что была за стеклом, а на ту «вообще», что ползала где-то среди воображаемых кустов или скал. Похожее было имя. Оттого я его «должным», «по природе» нареченным и почувствовал, оттого и руссифицировал невольно, оттого, подстегивая сходство, «Яррарра. Куссу́. Куссу́» и записал.

— Тебе скажут, что ты попросту путаешь собственный произвол с объективными данными, подлежащими анализу, доступными учету. И когда ж ты мне наконец объяснишь насчет горы, лошади, воробья, где тут сходство; не то что большее или меньшее, чем в других языках, а какое бы то ни было вообще сходство?

— Это не сходство, это все-равно-что-сходство. Не ономатопея, но ее замена. Такое слияние звуковой и смысловой стороны в имени, которое помогает нам или нас учит обходиться без ономатопеи. «Привычка свыше нам дана / Замена счастию она». Поэзия все таки счастья ищет, хотя простым и привычным чувством — «кавалло», это и есть кавалло — отнюдь не пренебрегает. Но мы рассуждение об ономатопейных и других требованиях, предъявляемых ею к слову — как и о сходстве, о поэтическом сходстве — отложим: всех узлов здесь, на корабле, нам не развязать. Что же до объективности, понимаемой, как в естественных науках, то ее в таких рассуждениях быть не может. Возможно приближение к ней, возможно и нужно укрощение субъективности; но никакая наука не в состоянии сказать — здесь поэзии нет, здесь есть поэзия. И даже ономатопея, метафора, образ, звукосмысл, — наличия, не говоря уже о действенности всего этого, никакая лакмусовая бумажка не обнаружит. Для того, чтобы судить о поэзии, нужно — хоть и в самой малой мере — стать поэтом.

— Поэт... И я, мол, поэт... Рукой на тебя остается махнуть. Ну а как же подлинный поэт сходство это твое ономатопейное создаст, там, где его вовсе не было?

— Как по-твоему «скакать» — ономатопея или нет? Толком небось не знаешь? И я не знаю. А «тяжело-звонкое скаканье»? Или «на звонко-скачущем коне»? В немецком языке гораздо больше готовых ономатопей, чем в русском или других нам с тобой известных языках; во много раз больше, чем Лихтенберг[13] их еще в восемнадцатом веке насчитал; но еще больше — во всех языках — потенциальных ономатопей, слов пригодных порознь или в союзе с другими для изобразительного выражения вложенных, или вернее вкладываемых в эти слова смыслов. А тут-то ведь и рождается поэзия...

— Ах ты Боже мой! Только что у тебя оксиморон на престоле восседал, а теперь ты уж кажется всю поэзию хочешь отдать во власть этой твоей неученым тягостной, а учеными презираемой ономатопее.

— Нет. Ты отлично знаешь: именно не хочу. Двоецарствие утверждаю, а не монархию. С чего бы я радовался осенней весне, если бы «яраракуссу́» вчера было моей единственной находкой? Ономатопея непосредственно касается корней поэтической и вероятно — хоть мы и не можем в *ее* корни заглянуть — всякой вообще речи. Но поэзия не в одной речи коренится; или по крайней мере не все то́ в ней коренится, что мы зовем поэзией. И если я теперь, на север плывя, дал бы себе труд вспомнить подряд все, что кольнуло, за живое задело меня среди змей и уральских камней в угодьях графа Матараццо, я бы конечно Бутантана моей благодарности не лишил, но во всем прочем немало нашел бы близкого к тому средоточию противоречий, к той вспышке их на острие пера, которое греками поздно, слишком поздно, а потому и скептически названо было метким, но и обманчивым все же, да еще и громоздким — как и «ономатопея» — для нынешних языков именем. Неуклюжи они оба, что и говорить; столь же или еще более, чем другие, в Пиитиках и Риториках дремавшие имена, нынче воскрешаемые, — не всегда кстати, не всегда с разбором. Придется, однако, к этим двум привыкнуть: едва ли не трудней без них, чем безо всех прочих обойтись.

— Ну привыкай, привыкай. Помолчу. Но слишком в дебри не забирайся. Не то я рукопись твою...

Трубка моя догорела. Выйду на палубу. Надо мне будет, когда возвращусь домой, к мыслям этим вернуться; додумать прежде всего именно их.

3. Царь Оксиморон и царица Ономатопея

Поэзия рождается из слова, через слова, в словах, из слов. Из услышанной музыки их звуков, смыслов, звукосмыслов. Этого долго не понимали; многие не понимают и теперь. Но это так. Спору нет. Однако могут ее порождать — разве *об этом* есть или был когда-нибудь спор? — также и «все впечатленья бытия», — «И взоры дев, и шум дубровы, / И ночью пенье соловья»; как и очень многое другое, и прежде всего, быть может, те «вечные противоречия существенности» (т. е. действительности), о которых Пушкин

(пусть и при другом ходе мыслей) упоминает в пояснении своем к этому как раз стихотворению. Скажут, что поэт и все это многое, противоречивое именует словами или тотчас претворяет в слова, но такое суждение упустит из виду, что «впечатленья бытия» ведут также и к созданию по ту сторону слов находящихся лиц, событий и положений, а если к воплощению в словах (не в том, что рисуется нам *сквозь* слова, в отдалении от них), то все-таки не в любых, а в пригодных для такого воплощенья. Порою нужные — незаменимые — слова приходят сразу, но чаще всего, как о том свидетельствуют пушкинские, например, черновики, лишь в результате долгого труда. Мы все мыслим словами, но не одними словами, и сплошь и рядом очень смутными словами; а бытие сводить к словам кому же и в голову придет?

Двойственность корней и самой природы словесного искусства ощущалась издавна, хоть и не высказывалось это иначе, как в частичных и сбивчивых формулировках. Оксиморон и ономатопея уже тем хороши, что путаницы в этом отношении, с какой бы они досадной узостью ни понимались, по их поводу не возникало. Риторика, древностью нам завещанная, как и Пиитика менее отдаленных веков, различала фигуры (или тропы) словесные и фигуры мысли, ономатопею, если вообще отмечая, то среди первых, оксиморон относя неизменно ко вторым. У Цицерона («Об ораторе», кн. III) о них весьма отчетливо сказано, что зависят они не от выбора слов, а исключительно от особой манеры мыслить и чувствовать, отчего и остаются в силе, если другими заменить высказывающие их слова, тогда как словесные фигуры при такой замене исчезают. Различение это, принимаемое и Квинтилианом[14], восходит к эллинистической традиции, воскрешенной в Италии XV века и распространившейся в следующем столетии на всю Европу. С полной ясностью, однако, проводится редко. Пьер Фонтанье, полтораста лет назад, подводя итог всей риторике «великого» и сменившего великий века, называет оксиморон (тем самым расширяя это понятие) «парадоксизмом» и в своем (недавно переизданном) трактате «Фигуры речи» характеризует его как речевой прием (artifice du langage), при котором «мысли и слова, в обычном понимании противоположные или противоречащие друг другу, сближаются и сочетаются таким образом, что хоть и кажутся взаимноисключающими и враждующими между собой, в то же время поражают ум (frappent l'intelligence) самым удивительным согласием, и являют смысл наиболее верный, как и наиболее сильный и глубокий»[15].

Авторы Риторик, скажете вы, и сами риторикой не пренебрегали. Но преимущества «парадоксизма» (которому он вполне мог бы оставить старое его имя) оценил Фонтанье совершенно правильно, хоть и немножко однобоко, относя их не к воображению, а к уму, или, верней (как видно по его примерам даже из Расина, не говоря уж о Вольтере или Буало), к той разновидности ума, которую французским словом esprit только и можно обозначить. Но этого исключать вовсе ведь и незачем, да и говорит он вместе с тем о силе, о глубине, о верности, а все это возможно и вполне поэтически истолковать, — романтически даже, если вам угодно. Всего же более хорош он

тем, что совмещения противоречий правде не противопоставляет, и не сводит его ни к игре мыслей, ни — еще того менее — к игре слов. Место в своей классификации он ему отводит довольно неуверенно; но тут удивляться нечему: риторика во все времена ощущала неловкость, когда слова трактуемые ею превращались, на ее собственный слух, в нечто большее, чем слова. Этого еще и нынешняя лингвистика боится, — вполне законно, поскольку методология не замыкает себя в порочный круг и воздержание не переходит в отрицание. Нет предмета изучения легче выскальзывающего из рук, чем язык, особенно когда мы его ловим, из лингвистики переходя в поэтику. Звуковую и структурную его сторону мы отделили от смысловой, без чего лингвистики и быть не может, а теперь отделение это сразу же ставится под вопрос, причем раздвояется и само понятие смысла, в зависимости от того насколько он связан со словами, в какой мере определен, помимо их предметного значенья, звуковыми и звуко-смысловыми качествами их. «Мысли (idées) и слова», — так начинается определение «парадоксизма», или оксиморона, у Фонтанье, и если бы мы спросили его, враждуют ли и согласуются ли тут мысли, ко вне-словесному миру относящиеся, хоть и воспринимаемые сквозь слова, он наверное ответил бы утвердительно. К фигурам *мысли* эта фигура относится, если их по Цицерону определять? Он опять сказал бы: да. Под каким именем оксиморон ни описывать, в нем останется возможность выхода за пределы слов. Останется, правда, и другая: обернуться ничем иным, как именно словесною игрой. Но такой уклон в «цветы красноречия» грозит не ему одному. Величие его не в этом.

Британских рифмачей суровый судия, достопочтенный Самуил, именуемый даже и поныне доктором (а не просто) Джонсоном, разбирая эпитафии, сочиненные славным пиитою Попием (как у нас выражались в те времена), обнаружил изъян в той, что возносит хвалу пресветлому мужу Исааку Ньютону на гробнице оного в Вестминстерском аббатстве. Латынью изречено и на мраморе высечено там среди прочего, что мрамор сей провозглашает погребенного смертным, тогда как Время, Природа и Небо свидетельствуют о его бессмертии. По мнению Доктора, сопряжение прилагательных «смертный» и «бессмертный» — либо пустой звук, либо столь же пустой каламбур (quibble): Ньютон не бессмертен ни в каком смысле этого слова, который противоречил бы его смертности[16]. Критика эта кажется на первый взгляд всего лишь рассудительной и к поэтическому «безрассудству» (преодолению рассудка) несправедливой. На самом деле это не так. Джонсон только формулирует свою мысль, как если бы она была ему внушена внепоэтическим здравым смыслом, но в сущности не понравилась ему в этом оксимороне высоко ценимого им поэта именно рассудочность: выбор противоречия либо бесплодно и сухо контрадикторного, либо с полной отчетливостью мнимого: только о мертвых и пишут, что они бессмертны. Le gros bon sens, говорят французы; переведу это «толстый здравый смысл». При всей своей любви к нему — смягченной юмором и разумом просвещенной — Джонсон был поэт (бывал им, мог им быть); бескостную гибкость в оценках

отвергал, но критик был не оловянный. О балагурах, каламбурах, об агудесас (прости мне, Грациан!) и кончетти (не осерчай, о Лили, о Марино!), обо всем, чем оксиморон шалит и откуда исчезает, размененный на гроши, он высказался, если взвесить все, мудрей, чем многие писавшие об этом, и в давние времена и в совсем недавние[17].

Свои «Жизнеописания английских поэтов» (1780), откуда я и отзыв об эпитафии Ньютона почерпнул, начал он с очерка, посвященного средней руки (но искусному все же) стихотворцу (Abraham Cowley), что дало ему повод вкратце охарактеризовать манеру старших, «метафизическими» прозванных по его же почину поэтов, которым тот приятно и немного вяло подражал. Характеризует он ее словечком wit, столь же трудно переводимым, как вышеупомянутое esprit, и довольно к нему близким, — особенно если принять цитируемое им определение все того же Попия: «то, что мыслилось часто, но никогда еще не было так хорошо выражено» (т. е. так метко сказано). Однако Джонсон определение это критикует; низводит оно, по его словам, силу мысли к одной лишь удачливости языка. Сам он предлагает другое: «Discordia concors, сочетание несходных образов, или открытие тайного сходства в вещах, кажущихся непохожими». О противоречии он не говорит, не желая очевидно свое определение чрезмерно суживать; но латинская формула, восходящая к овидиевым «Метаморфозам» (I, 433) и Горацию (Epist. I, 12, 19 «concordia discors») именно противоречие или противоположность имеет в виду, коренясь по-видимому в гераклитовом всеобщем противоборстве, порождающем всемирную гармонию. Джонсону, разумеется, ясно, что все эти «открытия», то есть поиски и находки, приводят нередко к одной лишь словесной эффектности и новизне; он как раз на это, у «метафизиков» — невпопад порою — и сетует; но не исключает (что делает честь его не слепому к поэзии уму) возможности и такого — парадоксального, «оксиморного» — острословия, которое не застрянет в словах и не удовлетворится одной лишь остротой. Вопреки определенности его вкуса, нами (не всегда к выгоде для нас) утраченной, но мешавшей ему полностью оценить Марвелла или Донна, он все-таки — не этой одной страничкой, но ею прежде всего — открыл наследникам и опровергателям своим очень плодотворные пути мысли, хоть быть может те и не сознавали, что открыл их именно он. Когда Вордсворт в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» (1802) объявляет «восприятие сходства в несходстве» «основою вкуса», когда Кольридж много лет спустя, пишет (1818? «On Poesy or Art») об «удовольствии, доставляемом новизной», что оно «состоит в отождествлении двух противоположных элементов», или в знаменитом финале тринадцатой главы («Литературной биографии», 1817) определяет воображение как силу, «уравновешивающую или примиряющую противоположные или враждующие (discordant) качества», как еще и за десять лет до того (в письме) возводит удовольствие, доставляемое искусством, к «антитетической, уравновешиванье любящей природе человека» — разве не напоминает нам все это древнюю, латыни преданным Доктором воскрешенную и вполне заслуживавшую воскрешения формулу?

Если, однако, оксиморон — это, значит сам он к формулам вроде этого «дружного раздора» или «согласного разногласия» не сводится. Надо понимать его значительно шире, а тем самым и глубже. Хотя сгущение в два слова для него и характерно, — несловесно (в основе) надо его понимать. Тогда — только тогда — царская власть его и обнаружится: над искусством вымысла не меньше, чем над искусством слова. Да и в искусстве слова царит он не над словами, не над непосредственными, «языковыми» их смыслами, столь остро (so wittily, avec autant d'esprit, con tanta agudeza) сталкивающимися в нем, а над той живой протоплазмой чувства, мысли, воображения, что и тут расстилается по ту сторону слов, их звуковой, но и смысловой их ткани. Словесный оксиморон, если он речью рожден, а не наскоро склеен из подходящих вокабул языка, можно рассматривать как получившую отдельную жизнь клетку этой протоплазмы, как поэтический микроорганизм, зародыш поэзии, способный вырасти, разрастись, но который поэзия уже и сам, потому что мы сквозь него видим, откуда он растет, и предвкушаем в нем возможности его роста. Когда он образует заглавие, относящееся к вымыслу, нам возможности эти (частично, по крайней мере) вымыслом и будут раскрыты; но необходимости в таких заглавиях нет: оксиморон вымысла может всего лишь подразумеваться. Гоголь высказал его заглавием своей поэмы, над которым можно было бы поэтически задуматься еще ее и не прочитав, — пусть даже и в другом, совсем не гоголевском духе. Но и «Похождения Чичикова» остаются историей о мертвых душах и, что куда важней, историей мертвых душ.

«Без вины виноватый». Почти поговорка. К очень многим вымыслам и правдам легко применимое речение. Для риторики это оксиморон; но это и кратчайше выраженная суть «Царя Эдипа». Трагедии нет, подменена она свирепым случаем из хроники происшествий, если Эдип вполне виновен, сознательно убил отца, сознательно стал мужем матери. Но и нет трагедии, если Эдип вовсе не виноват, как признал бы нынче любой судья, как решило бы любое жюри (даже и без ссылки на «комплекс Эдипа»). Сам Эдип у Софокла — как уже и в легенде — свою безвинную вину признает виной, не отрицает того, что в христианстве зовется невольным грехом, и еще совсем недавно историки (Sir Maurice Bowra, 1944) это страшное чувство осквернености, овладевшее им, учитывали и как будто понимали. Однако нынче Ричмонд Лэттимор, прославленный переводчик трагиков, Пиндара и Гомера, ученый с большим именем, совершенно серьезно спрашивает себя (в своей книге «Story Patterns in Greek Tragedy»), в чем же собственно «причина или хотя бы разумное основание» падения Эдипа?[18] И перечисляет: виновность предков? преступления и неразумные действия родителей? изъян в самом Эдипе: гордыня, безудержность гнева, примесь недомыслия в остром его разуме? или просто зависть богов, наказание за чрезмерный успех? Отцеубийства, и того, что Софокл оксиморонно и непереводимо называет небрачным браком рожденного и родившей (стихи 1214—1215), он вовсе не счел нужным и упомянуть. Для него — приходится думать — как для ны-

нешних многих, в отличие едва ли не от всего прежнего человечества, и уж тем более от его поэтов, скверна греха — мираж, безвинной вины не бывает: либо знаючи убил, либо все равно, что и не убивал. «И в самом деле — слышу я уже целый хор довольно-таки резких голосов — да или нет, виновен он или невинен? Кто ж это нынче всерьез станет принимать пустую игру слов, остроглупостью прозванную самими греками?»

Других времен — отвечаю — когда и трагедии у них больше не было, и вся прочая поэзия скорей прозябала, чем процветала. Если оксиморон и впрямь всегда и всюду лишь завитушкой, «украшеньем» словесным считать, тогда с очень многим, и не в одной словесности, нужно будет распрощаться. Но и распрощавшись, как же владычества его в прошлом не замечать, и на какое понимание этого прошлого можно тогда рассчитывать? Пусть риторика описала его как (нынче сказали бы) прием (который, нужно заметить, у Аристотеля еще не упомянут), но существовал он как нечто большее, когда риторики еще не существовало, и нет основания ей в угоду приковывать его к какой-либо одной грамматической или логической (антилогической) модели. «Радость — страданье одно», у Блока («Роза и крест») — такой же оксиморон, как «нежная ненависть» или «веселая грусть», с той лишь разницей, что тут очевиднее выхождение за пределы слова. Как и в двойном державинском «Я — царь, я — раб, я — червь, я — Бог», или в совете Августина: «Если хочешь бежать от Бога, беги к Богу», где стираются границы, как и в том стихе, между поэтическим упразднением рассудка и религиозным его преодолением. Границы всегда, разумеется, были шатки между рассудительным, собственно-риторическим применением таких «парадоксизмов» и другим, не просто «фигуральным», а порой и единственно возможным, как для религиозной мысли, так и для поэтической. «Хочешь мира, готовь войну», — внешне это похоже на только что приведенный совет, но к этому от того переходя, мы вышли из базилики на площадь, или с Капитолия (где венчали поэтов) спустились на Форум и прислушались к голосу рассудка, в этом случае, быть может, и весьма лукавого.

Это не значит, однако, что лишь на скалистых вершинах Парнасса — или Синая — водится редкостный зверь, называемый оксиморон. Аристофан не хуже с ним знаком, чем Эсхил, или Экклезиаст, или псалмопевец Давид. Все горько-нелепое, но и все занятное, забавно-улыбчивое в жизни приближается постоянно к безрассудному этому столкновению-слиянию несовместимого, — хотя бы даже бразильская моя Голландия, та же нынче, что и триста лет назад. Оттого-то оно и царствует, что способно сильно менять свой облик; и еще оттого, что всего верней нас уводит от пресного дважды два четыре, как и от несоленой солью посоленного дважды два пять; а разве есть поэзия, которая не уводила бы нас от непоэзии? Это о вымысле верно, как и об искусстве слова; но хоть оксиморон словесным и бывает, он все таки, в существе своем, мысли принадлежит, а не словам. Прибегая к словам, он и в звуке их умеет находить себе поддержку, но само по себе звучание их смысла, это все-таки уже другое царство, обширнее, чем его, и вместе с тем

менее обширное. Лишь изредка попадается такое, что им обоим в равной мере принадлежит, как изумительная строчка Бодлера

O fangeuse grandeur! Sublime ignominie![19]

где двойной оксиморон дважды подчеркивается повторами гласных (*eu*, *eu* и неударных *an*, *an*, в первой половине стиха, двумя ударными и двумя неударными *i* во второй), но это случай совсем особый, вполне сравнимого с ним я еще не нашел. Это царя Соломона посетила, «с весьма большим богатством», киннамоном и нардом благоухая, царица Савская[20]. Имя же ей Ономатопея.

Знаю, что и этим именем зовется, когда обуживают его смысл, нечто довольно жалкое: звукоподражательное воспроизведение блеянья, мычанья и всяческих (по-разному в разных языках изображенных) мяу, куку и кукареку; да еще таким же способом образованные наименования других звуков и производящих эти звуки вещей или существ. Но почему же «имятворчество» — даже и считая вместе с греками, что творятся эти имена не иначе, как по сходству с тем, что́ ими именуется — ограничивать лишь такими простейшими его образцами, пусть и захватывающими отнюдь не малую область (значительно бо́льшую, чем обычно думают)? Ведь звуками можно подражать не только звукам, но и другим чувственным восприятиям, или вернее впечатлениям, производимым ими, — тем более, что и «чистое» звукоподражание подражает не столько звуку, сколько нашему внутреннему на него отклику, а этот отклик вполне может быть родствен другим, ни с какими звуками не связанным; оттого и метафоры понятны, приписывающие звукам жесткость и мягкость, степень темноты или света, цвет. Да и подражает этим откликам, или лучше сказать выражает их язык не одними тембрами своих звуков, но и их ритмом, мелодией, а также движениями органов речи, нужными для их произнесенья и воспринимаемыми (или воображаемыми при чужом произнесеньи), не слухом, а моторным чувством, дающим нам отчет о мускульных наших усилиях. Слово «глоток» или еще выразительней немецкое «Schluck» именно такие, не звуковые, а мускульные ономатопеи. Разные приемы подражания трудно или невозможно бывает и распутать, когда они сочетаются в одном слове; и конечно ни о какой проверяемой точности воспроизведения тут и никогда речи быть не может. — Похоже имя бразильской змеи на змею рядом, за стеклом? — Похоже. — Но лишь потому, что похоже на змею вообще, и на страх внушаемый змеей. — Так что же это тогда за сходство? — То самое, которое в поэзии, как и во всяком искусстве, только и принимается в расчет. Его не определишь; но притчу о нем расскажу, почерпнув ее у Розанова («Опавшие листья», в начале первого короба).

Когда его три дочери были в дошкольном еще возрасте, увидел он однажды в окне кондитерской зверьков из папье-маше. Купил трех — слона, жирафу и зебру — и, придя домой, сказал дочкам: «Выбирайте себе по одному,

но такого зверя, чтобы он был похож на взявшего». Девочки выбрали: «толстенькая и добренькая Вера, с милой улыбкой» — слона; «зебру, — шея дугой и белесоватая щетинка на шее торчит кверху (как у нее стриженые волосы)» — Варя; «а тонкая, с желтовато-блеклыми пятнышками, вся сжатая и стройная жирафа досталась» Тане. Розанов прибавляет: «Все дети были похожи именно на этих животных, — и в кондитерской я оттого и купил их, что меня поразило сходство по типу, по духу».

Последние два пояснительных слова ничего, конечно, не изъясняют, и мы все принуждены пользоваться такими же в подобных случаях; но язык уподоблений, основанный лишь на немногих, поначалу, должно быть, совсем и не осознанных признаках, был, как мы видим, безошибочно и немедленно понят. Именно так и создаются, так же и понимаются ономатопеи. Так понимались они некогда всеми — иначе и возникновения языка представить себе нельзя; так их понимает и теперь тот, кому доступна поэтическая речь (были несомненно друзья розановской семьи, не усматривавшие ни малейшего сходства его дочерей со слоном, зеброй и жирафой). Здесь как раз и начинает просвечивать для нас истина, без усвоения которой ни в каких искусствах, и прежде всего в изобразительности языка, ничего нельзя понять. Только такое небуквальное, до конца не анализуемое и до всякого анализа улавливаемое сходство по-настоящему действенно, только оно способно дать чувство приближения к тождеству изображающего с изображенным. Как тотемизм немыслим, если тотем — восковая фигура из паноптикума, так и при чересчур подробном, чересчур дословном воспроизведении исчезает без следа то сближение-слияние видимого с невидимым или слышимого с неслышимым, которого ищет всякое искусство, и которого достигает на своих особых — ономатопейных — путях поэтическая речь.

Царство ее, это царство ономатопеи. Не потому, чтобы в ней встречалось очень много ономатопей, а потому что вся она проистекает из того стремления, того искания, которое всего наглядней — нередко и всего наивней — предстает нам в ономатопее. Звукосмысловая ткань этой речи отнюдь не сводится к звукоподражанию, которое в ней и вообще самостоятельной роли не играет. «Смыслоподражание», вот как можно было бы основную ее функцию назвать. Она и звуком, и смыслом, и звукосмыслом (то есть сразу же предстоящим восприятию слиянием того и другого), и всем вообще качеством образующих ее слов и словосочетаний стремится к отождествляющему сходству с тем, о чем она говорит и чего мы никакой другой речью высказать не можем. Но ведь и ономатопея, даже самая грубо-звуковая, только оттого подражает звуку, что смысл данного слова, со звуком связанного, хочет сделать нам понятным. Вот почему и может она служить скромным образчиком, но и универсальной моделью всякого смыслоподражания.

Я еще о нем ничего почти и не сказал. Не о поэтической речи говорю: лишь о зарождении ее, эмбриологии поэзии. Ономатопея, как и (на другом уровне, дословесном) оксиморон, это именно ее зародыши, ее начатки. Но родится он-а и в пении, в ритмах, в интонациях-мелодиях, еще только ищу-

щих слова; об этом — в другой главе. Однако без слов она обойтись не может. Пока нет слов, ее еще нет. И я обращусь теперь к таким сочетаниям их, к таким словам, лепетам, элементам слов, которые помогут может быть нам подслушать, поймать налету беспомощное, первое, простейшее — из самой способности говорить — рождение поэтического слова.

4. «Как часто милым лепетаньем...»

Помню, тому лет двадцать, когда я впервые читал «Теорию языка» Карла Бюлера, я вдруг, посреди первой ее части, остановился и в тот вечер не продолжал чтения. Книга и тогда была не нова; вышла в 34-м году; это одна из четырех или пяти классических книг по языковедению нашего века. Я, конечно, прочитал ее до конца и не раз возвращался к ней с тех пор, но тогда — точно споткнулся на двух строчках 54-й страницы и мысль моя выскользнула в сторону. Автор упоминает там о своем ребенке, маленьком мальчике, только еще учившемся говорить, произносившем пока что лишь отдельные слова, и вдруг, однажды, после того, как солдаты прошли с пением по улице, сказавшем первую свою фразу: «датен ля-ля-ля»[21]. Нелегко ему было это сказать; возгласу предшествовала напряженная внутренняя работа. Ведь и не простым возгласом это было. Автор справедливо подчеркнул, что было это, пусть и не грамматическим, но предложением, сочетанием сказуемого с подлежащим, отчетом о происшедшем и увиденном; он даже, хоть и с улыбкой, назвал это творением, произведением языка... Но я перестал в тот день следить за ходом его рассуждений.

Вспыхнуло во мне: да ведь это — поэзия! И в тот же миг я себе представил улицу в Вене (Бюлер до своего отъезда в Соединенные Штаты был профессором венского университета) и почему-то бульвар, часть знаменитого Ринга. Солдаты дружно поют, четко шагают по мостовой; мальчик смотрит на них с балкона, потом бежит к отцу, силится что-то сказать, изобразить виденное, слышанное, выразить пережитое; и вот: высказал, нашел: «датен ля-ля-ля» — человеком стал, и не иначе, как в то же время став поэтом. Или верней, как пишет его отец, очень важной ступени достиг на восходящем пути от младенца к человеку. Но тем самым и поэзии приобщился; это уж я, читатель, услыхал, едва только произнес внутри себя эти два беспомощных — если о поэзии забыть — словца. Будь где-то в протоколе записано, что солдаты пели, я, пожалуй, спросил бы какую песню, где, когда; не услышал бы, однако, в воображении моем, пусть и очень смутно, этого пения, не увидел бы бульвара, деревьев, балкона, самого мальчика, руки протянувшего к отцу, — всего увиденного и услышанного мной мгновенно, как бы сквозь интонацию этих слов, неотделимую от них. Выражающую то, или чувство того, что ими изображено. Но изображено опять-таки, даже если от интонации отвлечься, не без выражения.

Если человек — по Аристотелю — «зоон логон эхон», то есть живое существо, обладающее разумом и словом, то людьми не родятся, а становятся[22]. Становятся, обретая мысль и язык. Приготовление к этому начинается в утробе матери. Однако само оно — не биологический, а педагогический процесс; длительный, медленный; две ранних и решающих ступени его установить сравнительно не трудно. Детский возглас, о котором у Бюлера мы вычитали, соответствует второй; первая, предполагаемая ею, была отпрыском его малолетним уже пройдена, знал он уже имена, не только собственные, то есть относящиеся к единичным предметам, но и нарицательные, относящиеся к таким конкретным общим понятиям, как «ветер», «вода» или те же «солдаты» (с отсеченным первым слогом) и не только их знал, но умел пользоваться ими, без чего он и этой первой своей фразы образовать никак бы не сумел. Глухонемая и слепая Эллен Келлер научилась этому в шестилетнем только возрасте, но и она лишь этим положила начало своему человеческому бытию[23]. Когда она впервые поняла, что такие-то прикосновения пальцев ее воспитательницы к ее руке значат именно «вода», а не «пора умываться» или «выпей» (если пить хочется), ей открылся мир, человеческий мир — по ту сторону «ах!» и «бя!», «пиль» и «тубо», но по сю сторону H_2O, после каковой формулы, или в ходе мысли, пользующейся ею, мир перестает быть миром вполне человеческим. Но вместе с тем и врата поэзии открылись девочке Эллен, потому что слова поэта не формулы, не термины, но и не сигналы, и не к единичному чаще всего относятся, а к тому невещественно-конкретному, о котором писал Малларме: «Говорю цветок, и вот передо мной тот, которого нет ни в одном букете»[24]. Поэзия — о розах — и шипах — *вообще*, о водах земных, небесных и морских, а не о том колючем цветке, что цвел, быть может, в стакане воды, в тот день, на столе поэта. И не о той воде...

Или верней и о ней и о нем, но через посредство слов, не для него одного живущих, и колеблющихся вечно между вот этим и любым, между тем, «о котором речь», и всеми теми, о которых речь была и будет. Без таких «нарицаний», без именующих мысли, прежде чем вещи, имен нет человеческой речи и тем более нет поэзии. Но «датен ля-ля-ля» — уже вторая, дочеловечивающая нас ступень, дарящая нам речь: еще не все возможности языка, но всё, в чем нуждается поэзия. Это ведь и не просто «датен» (Зольдатен) — общее имя, отнесенное к частному случаю; и не отдельно, лишь во внешнем соседстве с ним, наименование музыки или пения. Это зародыш и эквивалент сообщения вроде «солдаты только что пели на улице», и вместе с тем это прообраз — особенно, если интонацию, легко представимую, учесть — уже не простого сообщения об этом факте, но, скажем, песенки-басенки о нем, или пусть и сообщения, но не об одном факте, а тут же и в той же мере о впечатлении, произведенном им. Такого рода сообщение выражает чувство неразрывно с изображением того, чем оно было вызвано. Не с каким-нибудь протокольным о нем отчетом или копирующим, «факсимильным» воспроизведением его: чувство приемами такого рода как раз и устраняется; а лишь наброском, намеком, легчайшим уподоблением тому, что нас,

как говорится, «задело за живое». Но с этого и начинается поэзия, да едва ли и не всякое искусство.

Тут мальчик-с-пальчик свою фразу, весь синтаксис которой сводится к интонации (да еще, быть может, к порядку слов), мог бы дополнить движеньями, жестами, превратив таким образом свое высказывание в целую маленькую мимо-драму. Он ее, быть может, и разыграл. Без нее или без зачатков ее, из двух слов состоящий рассказ был во всяком случае понятен лишь тем, кто вместе с мальчиком слышал за окном звучавшее пение. Но и сами по себе эти слова к поэтической речи ближе, чем к обычной, обходящейся без поэзии. Ближе хотя бы уже отсутствием грамматического аппарата, который в поэзии, если и присутствует, то играет в ней либо меньшую, либо другую роль, чем в прозе (особенно в наотрез непоэтической прозе). А затем ведь из этих слов только первое позаимствовано (в усеченном виде) из языка взрослых, а второе, «ля-ля-ля» создано, и притом в соответствии — можно сказать по сходству — со своим смыслом создано; это в точности то самое, что для греков означал термин их риторики «имяделание», ономатопея. Возможно, разумеется, что мальчик, пение услыхав на улице, это детское словцо произнес не в первый раз, и что перенял он его от взрослых. Существа дела это не меняет. Это все-таки не слово, которое вы найдете в немецком словаре; оно языку как речевой способности принадлежит скорее, чем отдельным языкам; и это все-таки подражающее своему смыслу слово. Конечно, если на ленту записать ту солдатскую песню, не получится «ля-ля-ля»; но ведь ясно и без того, что ни поэзия, ни язык не образовались у людей путем записи чего-либо на ленту.

Основной принцип образования языка — это поняли в свое время Вико, Гердер, Руссо — тот же, что основной принцип поэтической речи. Назову его ономатопейным. Не просто словотворческим (этим не было бы сказано ровно ничего), но в согласии с греческим пониманием делания имен, таким, где творчество состоит в создании сходства между именем и тем, что названо этим именем. Сходство это всякой буквальности чуждо и отнюдь не может быть сведено к простому звукоподражанию. Ведь и ля-ля-ля никаким определенным звукам не подражает, — разве что музыкальным, в отличие от немузыкальных, да еще светло и звонко музыкальным, скорей чем мрачным, низким и глухим. Все бесчисленные недоразумения в этой области, всё столь распространенное нынче недоверие не только к теориям *происхождения* языка (гипотетическим, разумеется, и ни на какие детали не распространимым), но и вообще к теориям языка или искусства, связанным с этим принципом, всецело объясняется чрезмерной узостью обычного понимания ономатопеи и обычных представлений о сходстве, а в применении к поэзии еще и полным забвением той истины, что ею высказывается нечто такое, чего нельзя высказать вне поэзии. В языке детей есть зачатки языка поэтов, но именно потому и улавливается тут в зачатках, намеках вся его сложная — и зыбкая — «ономатопейность».

Собственных своих детских слов не помню. О двух рассказали мне родители. Лет до пяти или шести я вместо альбома говорил «аблом», а яблоко называл «лябиком». В хорошо знакомой нам семье все три девочки говорили «кусарики» вместо «сухарики»; а крошечный мальчик, которого в юности моей знал я и любил, трогательно повторял «усь, усь», когда уходил кто-нибудь, только что возле него бывший. Творчества в этих творениях было немного и везде в них сквозит готовый его материал — как впрочем и всюду в человеческих творениях, — но если «аблом» всего лишь изделье лентяя, которому легче было произносить сочетание звуков более свойственное русскому языку, то «кусарики» — очень милое и меткое переосмысление уже осмысленных — но скучней — сухариков. В основе здесь тот же речевой акт, какой порождает так называемые «народные этимологии» («мелкоскоп» у Лескова, но едва ли выдуманный Лесковым, или «спинджак» вместо заморского «пиджака», ничем не дававшего понять, что его надевают на спину). Акт этот создает сходство (хоть и не звуковое) между словом и его значением. Сходства ищут и метафоры между нужным говорящему смыслом, и тем, говорящему ненужным, которого он, дай мы ему волю, отнюдь не назвал бы прямым. Все это, в сущности, *смысловые ономатопеи,* как и большинство «иносказаний» (опять, с точки зрения говорящего, нелепое выражение: он ведь не «иное» хочет сказать, а как раз «то самое»). Но об этом будет речь в дальнейшем. Признáюсь пока, что не ниже «кусариков» я ставлю «лябик», мое созданье — тех лет, когда я был поэтом; ономатопею любви моей к яблокам; не жевательную: ласкательную. Похожую на что? Не на яблоко, так на яблочко; и на эту самую любовь. Горжусь не ею, но поэмой о ней в одном единственном слове. Только все же отступаю, в тень ухожу, схожу на нет перед младенцем. Ему и односложного полусловца было достаточно, чтобы элегию сложить обо всех разлуках, прощаниях, утратах, которую я шопотом теперь, через столько лет, повторяю, о нем думая, ручку его мысленно целуя — «усь, усь» — Боже мой — и о стольких других — усь, усь...

«Как часто милым лепетаньем...» Это Алеко в «Цыганах» не о младенце говорит. Но ведь из любовного лепета Земфиры точно так же могла возникать поэзия. И порождают ее то и дело не только речи ребенка, ласкающего мать, но и матери, ласкающей ребенка. Сколько тут вспыхивает ономатопей, заумно выразительных звукосочетаний, и конечно образов, сравнений, всяческих «фигур», вполне пригодных для регистрации и классификации их Риторикой. Да и вообще, обрывки поэтической речи разве не всплывают сами собой в разговорной, в шутливой, взволнованной, издевательской, ругательной; в казарменном или воровском жаргоне; или попросту, как заметил еще Монтэнь, «в болтовне горничной», в кухонной какой-нибудь, чаще еще чем в салонной, болтовне? Как неправ был Балли, лучший (если не считать Мейе) ученик Соссюра, мастер стилистики, т. е. анализа выразительных средств речи, в своем решительном отказе приравнивать эти средства к тем, что «пускаются в ход» писателями и поэтами! Виной тому были неверные представления его (и не его одного) о нарочитости такого нажиманья на кнопки или рычаги; да и эстетика (т. е. взгляд на искусство как на приклад-

ную эстетику) его попутала. На самом деле, нарочитым или полностью сознательным позволительно считать, у автора художественных произведений, лишь решение применить или не применять такой-то «прием», а не самый импульс то-то сказать, так-то в своей работе поступить, такое-то движение мысли и чувства в звуки, в слова или в зримые образы облечь, которое, воплотившись, даст тем самым возможность критику (или критикующему себя автору) констатировать известного рода эффект и назвать предполагаемую его пружину, прием, каким-нибудь заранее готовым, а порой и вновь придуманным именем. Что же до эстетики или ее критериев, то их и сам Балли из обыденной речи (верней, из импульсов, руководящих ею) не исключал; он заблуждался лишь в том, что поэтическую (в прозе или стихах) к таким эстетическим заботам склонен был сводить. А ведь чувствовал ее! Вырвался-таки у него в «Трактате о французской стилистике» (1908, I. С. 188) возглас: «Разве поэзия не замаскированное признанье, что счастие наше не в истине и не в познании»[25]. То же ведь думают и менее «позитивные» умы. Они только полагают, что не все истины познаются мышленьем не примиримым с поэзией и заранее исключающим ее.

Если б не было недоказуемых истин, поэзия была бы ненужна. Если бы, кроме доказуемого, все было бы бессмысленным, незачем было бы ей, как и другим искусствам, существовать. Предаваться любому из них было бы пустым времяпрепровожденьем; заниматься любым из них — пустым занятием. Ради удовлетворения того, что́ зовут эстетическим чувством? Но мало ли чем возможно его удовлетворить. Если же о «ранге» художественных произведений рассуждать, то и это предполагает признание недоказуемых истин, и их иерархии, сугубо недоказуемой. Но мы пока что не о поэзии говорим и не о произведениях ее, а лишь о поэтической речи, которая, однако, предполагает соответственное ей мышление: без него — как и без нее — поэзии не может быть. Не возникнет она из «велений» эстетики: намерение написать превосходное стихотворение не гарантирует появления на свет даже и посредственных стихов. Не возникнет из критики, хоть и нуждается — в самокритике, по крайней мере — с самого начала. Для возникновения ее необходимо брожение мысли, словесной и дословесной, скорей похожей на то, откуда родились младенческие «усь» и «ля-ля-ля», чем на работу, обозначаемую по-французски глаголом редижé (письменно что-либо излагать, в сыром виде существовавшее и до этого).

Неправильный, небрежный лепет,
Неточный выговор речей...

Нет, — это не о том. Не в небрежности тут дело; в неправильности и того менее; а уж выговор, напротив, должен быть вполне точен. Но «лепет» все-таки подходящее слово, и справедливо оно тут с «трепетом» рифмуется. Во внутреннем этом собственном своем лепете поэт может найти отдельную интонацию, отдельное словосочетание или слово, откуда — или из нескольких таких ростков — вырастет все дальнейшее. Блок записал в декабре 1906 го-

да: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение». Из-за них, хотя звезда, излив весь тот свет, что поэту путь открыл, может и исчезнуть; но порой и ради них; если коротко оно, ради одного, главного в нем слова. Как в четверостишии Клаудиуса (нижненемецкого, европейской славой обойденного набожного современника Гёте), где говорится о смерти, о темной горнице смерти. Двинется ее обитатель (смерть по-немецки мужеского рода), и уныло она зазвенит, а потом подымет он свой тяжелый молот (это и есть главное, в рифме поставленное слово всего стихотворения) — и час пробьет:

Ach, es ist so dunkel in des Todes Kammer,
Tönt so traurig, wenn er sich bewegt
Und nun aufhebt seinen schweren Hammer,
Und die Stunde schlägt[26].

Ключевые эти слова — по звуку ключевые не менее, чем по смыслу — могут и не явиться в начале, могут лишь в самую последнюю минуту быть найдены поэтом. Одно из трех или четырех лучших, всего верней пронзающих душу созданий Бодлера, «Дожди и туманы», начинается обращением к «усыпляющим временам года», — поздней осени, зиме, черной (как сказал бы Анненский) весне, похвалой им, выражением любви, за то, что обволакивают они сердце и мозг «туманным саваном и влажною могилой». Последний стих первого этого четверостишия я передал стихом, но у Бодлера могила не названа влажной. В первом издании «Цветов зла» она была «туманной» (по-русски иначе не скажешь, но в оригинале эпитет был brumeux, тогда как эпитет савана был и остался vaporeux); во втором (через четыре года) стала «широкой» или «просторной» (vaste); и лишь правя корректуры этого текста, Бодлер нашел нужное здесь и по смыслу и по звуку, долгому своему *a*, слово vague, непереводимое по-русски (прилагательное «неопределенный» передает лишь его прозаическое, безразличное к звуку значение), но дающее впервые тот органный пункт или итоги подводящий всему четверостишию тон, которого до тех пор вовсе у этих стихов не было. Да и только правя ту же корректуру, догадался поэт в первой строчке заменить «поздней осенью» совершенно здесь неуместные «осенние плоды» (O fruits d'automne...). Только теперь родилось, таким образом, то живое и без изъяна жизнеспособное существо, которое давным-давно стало рождаться, но не сразу дородилось. Теперь нечего менять и нельзя ничего изменить в совершенном этом существе, — совершенном в себе, хоть и служащем преддверием к остальным десяти стихам, то есть остающемся органической составной частью органического целого:

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue

D'envelopper ainsi mon corps et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

Попытайтесь теперь вставить отброшенные варианты на место новых. Никак этого и не сделаешь без скрежета зубовного.

Чаще всего, однако, роды происходят быстрей. Поздние поправки не относятся обыкновенно к самым жизненно существенным клеткам поэтической ткани и образуемого ею поэтического целого. Зачаточное брожение мыслимого слова или мысли, ищущей слов, трудно восстановить, трудно его бывает и приблизительно вообразить. Большей частью ключевые слова, вроде бодлеровского предмогильного зевка vague... (tombeau) или тех, о которых думал Блок, кристаллизуются первыми в предзачаточном броженьи. Порой и целые фразы или стихи готовыми приходят и повторяются множество раз мысленно или вслух, покуда не породят себе подобных или не обретут требуемой ими звукосмысловой среды. В одном из давних уже томов немецкого ученого журнала погребено живое свидетельство на этот счет. К началу века оно относится. Одна литературная лондонская дама[a] на чашку чаю пригласила к себе поэта, мистера Иетса, как она говорит (он еще был молод тогда и полной славы не приобрел). «Лежа в кресле во всю длину и горящими глазами глядя прямо перед собой, он два или три раза, растягивая слова, повторил: "Ряды над рядами, крича несказанное имя" (или: ступень над ступенью; речь, по-видимому, идет об амфитеатре)

Tier above tier, crying the ineffable name

«Мне удалось уговорить его взять ломтик пирожного, но тут же он впал в прежнее состояние и, не отведав его, твердо и громко повторил

Tier above tier, crying the ineffable name

«Какое удовольствие это для него было! Должно быть величайшее в жизни!» Наслаждался он, это верно; обо всем другом забыл; но и несомненно, вместе с тем мучился, искал: ждал отклика этому стиху, прислушивался полусонным сознанием к тому, что́ в ответ и в помощь этим звукам и словам — трепеща и лепеча и вспыхивая — рождалось.

Могут оказаться и тщетными такие поиски. Или найденный прекрасный стих может найти применение, не найдя, тем не менее, достойных себе спутников (как случилось у Бодлера с его насыщенным сложной музыкой уже упоминавшимся мной двойным оксимороном O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!, неожиданно завершающим одну из нелучших — надуманную и трескучую — двадцать пятую «пиесу» его книги). Может явиться счастливый певучий стих и совсем заурядному незадачливому стихотворцу, как явился он некоему (чтобы примеров не столь давних избежать)

[a] Mrs. Grace Rhys. Archiv f. d. gesamte Psychologie, 65 (1928). P. 77[27].

В. Лебедеву, издавшему в 1835 году альманах «Осенний вечер» и напечатавшему в нем собственное стихотворение «Ничтожность», подражающее в общем «Последней смерти» Баратынского, но где встречается строчка, скорей напоминающая Батюшкова

В безбрежной пустоте небес —

прелестная строчка, с ее тремя ударными и двумя неударяемыми *е*. Батюшковская (из «Тени друга»)

В бездонной синеве безоблачных небес

правда, еще лучше; вероятно, она лебедевскую и навеяла; которая, однако, *по-другому* гармонична, и все-таки хороша, — как и не снилось другим его стихам. Стихописание обманывает нас: мы сплошь и рядом думаем, что «сочиняем», когда мы всего лишь вспоминаем. Как и бывает, что случай нам подбросит самоцветный камушек, непривычного для нас и вовсе нам ненужного оттенка. Разборчивый ювелир, если и вставит его в ожерелье, то разве что в застежку, незаметно. Ну-ка, откуда этот стих? На своего сочинителя он во всяком случае не похож. И в свежести, в скромности своей до чего «доходчив» (как нынче говорят) и лиричен:

И свет и грусть. Как быстры ночи!

Откуда? Небось не отгадали? Разрешите вам помочь. В «Литературных очерках» (изданных в 1898 году, с. 197) Розанов писал: «"Горе от ума" есть самое непоэтическое произведение в нашей литературе, и какое вообще можно себе представить». Он поэзию тем самым определял слишком узко. Но, пожалуй, если с лирикой ее отождествлять... Пусть так. Однако со стихом этим на устах Софья появляется на сцене в первом действии комедии.

Боги нами играют... Но и каким натянуто-скучным было бы искусство, если бы художник всегда достигал лишь того, чего достигнуть положил. Золотых дел мастер, ошибайся! Ведь и Верлен велел...[28] Только я напрасно даже и пускался в ювелирные эти сравнения. Металлы и камни тут не причем. Из живого родится живое; из лепета возникает речь. И в лепете этом уже, если дитя или поэт лепечет, звучание и смысл то в прятки играют друг с другом, то мирятся, то ссорятся, то любовную начинают игру, которая всегда может оборваться, но которой нет другого Музе угодного конца. Есть лишь один: рождение поэзии.

5. Очарование имен

Эмерсон, следуя Гердеру и его традиции в немецком романтизме, называет поэта творцом имен и языка, или, если перевести его слова менее глад-

ко и более точно, «именователем», «делателем языка»[29]. Это звучит менее восторженно, хоть и значит то же самое; но грех романтиков не только в слишком уж заранее готовой восторженности тона, он и в за облака возлетающей, без всякого препятствия, мысли. Поэт, как правило, не выдумывает имен, и не создает языка, будь это так, мы бы его не понимали. Но антиромантик Валери был прав, когда сказал, что мыслить, это значит преувеличивать[30]; и мыслили романтики о поэзии, при всех преувеличеньях, верней, чем почти все до них, как и после них. Гёте, во многом их учитель (и во многом ученик Гердера), мыслил о ней более трезво, хоть уже и сходно с ними, но высказался на ту же тему — о языке — более осторожно, чем они. По случайному поводу он писал (в 1787 году):

«Мы в языках ищем слов наиболее счастливых по меткости; то в одном языке их находим, то в другом. Мы также изменяем слова, добиваясь их верности, делаем новые и т. д. Даже, когда по-настоящему войдем в игру, сочиняем имена людей, исследуем, подходит ли тому или этому его имя и т. п.».

Как видим, он не старался в этом случае четко оформить свою мысль. В виду имел, однако, нечто вполне определенное: соответствие, о котором незадолго до того говорил его друг, К. Ф. Моритц[31], звуковой стороны слов смысловой их стороне. Ясно, например, что соответствия этого больше в немецком слове «блитц», чем в русском «молния», и что его вовсе нет во французском слове «эклер» (обозначающем, кстати сказать, также и начиненный кремом сладкий пирожок). Поэты, если о макароническом жанре забыть, на разных языках одновременно пишут редко, так что гётевское «мы» не разумеет непременно их, или не относится исключительно к их *творчеству*. Но неопределенностью этого «мы» сказанное им как раз и ценно. Не одни поэты, все мы при случае ощущаем силу или слабость соответствия нужному нам смыслу в словах, которые предполагаем применить; по этому признаку их и выбираем; тут и звучание их учитываем; а если вполне подходящего слова не находим, интонацией восполняем недостатки найденного. Способны оказываемся порой и сочинить или полусочинить словечко, как и кличку придумать, лучше характеризующую (на наш взгляд) именуемое ею лицо, чем его паспортное, безразличное и бесцветное (как нам кажется) имя. Еще в наши дни, как о том свидетельствует книга Амальрика[32], сибирские колхозники и ссыльные не упускают случая прибегнуть к этой своей именовательной способности, причем и звук прозвища может играть в его выборе большую, а то и решающую роль. Творцы вымыслов — Гоголь, Рабле — еще куда изощренней, разумеется, сочиняют имена, да и не одни собственные имена (тут Рабле даже и Гоголя на много верст обскакал), чему, впрочем, и воры, каторжники, или попросту советские граждане, в пику властям и сукну их речей, подают пример. Только суть дела все же — и для поэтов особенно — не в прямых изобретеньях, а в той проверке и поправке уже имеющегося словесного запаса, которую несомненно и Гёте, и все те, кто поэта к образу Адама, нарицающего имена, возводили и творцом языка называли, по преимуществу и с наибольшим правом имели в виду.

Проверка, поправка — бедные, что и говорить, слова. Их преимущество лишь в том, что они указуют предел никогда ведь и впрямь не беспредельному человеческому творчеству. Они правдивы, точны; но слишком все-таки скромны. Дар речи каждому из нас прирожден, но покуда мы не получим языка, его все равно что у нас и нет, а учимся мы языку не так, как позже будем учиться писать или пользоваться пишущей машинкой. Речь не отделима от мысли, а язык хранит в себе следы всех мыслей и речей, которым он некогда служил и тень которых оживает по мере того, как он снова делается речью. Наша речь должна овладеть языком, усвоить его, то есть сделать своими его звуки, их смысловые коррелаты и способы сочетания тех и других, основанные на сплетении не вполне совпадающих друг с другом законов разума (или, быть может, лишь рассудка) и правил данного, русского, например, языка. Но этой логико-грамматикой отнюдь не исчерпывается все то, чтó язык дает речи и чтó речь требует от языка. Ей нужны не только орудия дискурсивной мысли и знаки, необходимые для утилитарно-практического общения между людьми, но еще и средства передачи испытанного, воспринятого, пережитого, для изображения или выражения всего того, что иначе, то есть при отсутствии этих средств, осталось бы невыраженным и неизображенным. Средства эти точно так же добываются речью из потенций языка, но не образуют внутри него столь отчетливой системы, как грамматика и связанная с ней или независимая от нее логика. Речь ими пользуется более свободно, — и вместе с тем она не просто пользуется ими, они не просто средства: оживают они в ней, и она ими живет. То, что мы зовем нашей душевной жизнью, это в человеческой (не всего лишь животной) ее части именно и есть речь. Высказанная или нет, не так уж важно. Прежде всего, конечно, внутренняя речь.

Учась говорить, младенец делается человеком, обретает духовно-душевную, вместо животно-душевной, жизнь; добывает ее из языка через речь своих близких; овладевает в собственной своей речи все более широкими возможностями языка; но еще не скоро научится отделять рассудочные его возможности от выразительно-изобразительных; еще не скоро перестанет быть поэтом. То, что Пушкин о себе и Дельвиге сказал:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волненье мы познали;
С младенчества две музы к нам летали
И сладок был их лаской наш удел —

очень немногие могут повторить о себе, если «дух песен» отождествлять с подлинным стихотворным даром; но если понимать его шире, поэтами были все мы — в младенчестве гораздо более раннем, чем то, которое имел в виду поэт, когда вспоминал не младенческие, презренной прозой говоря, а лицейские, отроческие свои годы. Все мы были поэтами, потому что *звучали* для нас слова, и потому что их смысл, понимавшийся нами порой весьма

превратно, то и дело завораживал нас, казался не просто пристегнутым к звуку, а им порожденным, присущим природе этого именно звука, подобно тому как наши собственные (пусть и подсказанные нянюшкой) «ням-ням» и «бо-бо» непосредственно вытекали из несложных наших переживаний или как на зов наш «мама!» всегда появлялась одна и та же *наша* мама, и ничто на свете не могло призываться и зваться тем же именем. Да и гораздо позже, когда возросла вместимость и стала тем самым улетучиваться конкретность наших и слышимых нами слов, мы все еще не по-взрослому, куда острее и сильней, ощущали их звук и их внутреннюю форму (в метафорических или составных словах), из чего проистекало два рода последствий, друг другу как будто враждебных, но в равной мере приближавших нас к поэзии. Порой настораживал нас голый звук — «гиппопотам», или пленяло образное имя — «анютины глазки», независимо от предметного значения; порой мы требовали, напротив, чтобы «имя» в точности отвечало «вещи», как тот немецкий мальчик, который хотел, чтобы купца называли продавцом (феркауфман): «он ведь не покупает, а продает», или как тот, охрипший, которому давали питье против кашля, хустентее и который переименовал его в хейзертее (питье против хрипоты). Конечно, первоначальный интерес, к «слову как таковому» может легко перейти к вопросам о том, где Анюта и кто такой гиппопотам; но есть слова, которых никто не объяснит, заумные от рожденья или переставшие по недоразумению быть умными. Если они смыслом и обрастут, то смыслом, чуждым языку, существующим лишь для нас, в *нашей* речи, в нашей домашней, частновладельческой поэзии.

Жил-был мальчик, много лет назад, Лёвушка Толстой, знавший злое, ужас внушавшее существо по имени Мем, оттого, что возглас дьякона, призывавшего слушать священные слова — «Во́нмем!» — он истолковал как окрик «вон!», обращенный к врагу, нечистому духу, Мему. По вине юного Лермонтова, начавшего волшебное стихотворение — столь волшебное, что шероховатостей его не замечаешь — строчкой с повтором мнимо-однозначных слогов

По небу полуночи ангел летел,

еще намного более юный Мережковский, услышав слова эти, решил, что существует нечто именуемое «луночь», что ангелы по этой луночи летают, и мог бы на такой основе создать (хоть, кажется, и не создал) целую мифическую космологию. Мифы из превратно истолкованных слов возникали не раз. Афродита не родилась бы из морской пены, если бы ее финикийское имя, слегка переделанное греками, не было истолковано ими при помощи двух слов их языка, означающих странствование и пену: странницей она стала в пене волн, прежде чем стать пенорожденной. Народы не хуже детей умеют осмыслять слова (но и обессмысливать их), давать им новую выразительность (как и лишать прежней). Юркий «блитц» и впрямь молнией сверкнул, тогда как предок его древневерхненемецкий глагол «блекха́ццен»

блистал немножко мешковато; но и обратные примеры не редки; и многие латинские слова утратили во французском, а то и во всех романских языках не только свой вес, но и свою наглядность. Анонимная работа осмысления дает порою забавные, порой всего лишь благоразумные плоды; мила «мартышка», получившая своего Мартына из Голландии, взамен индийской «маркаты», которую немцы находчиво превратили в морскую кошку (Мееркатце); они же из карибейского «гамака», так везде и оставшегося гамаком, сфабриковали с поразительным мастерством сперва какой то «гангмат», а из него паиньку примерного поведения: «висячий коврик» (Хенгематте). Поколения работали дружной артелью, — поздравляю; но этого рода народному творчеству предпочитаю, хоть и ему поэзия не чужда, детское, сплошь проникнутое ею. Недаром изрек не детский отнюдь поэт, Бодлер: не что иное она (или «гений» ее), как вновь найденное детство.

Совсем недавно я впервые прочел к этой теме относящиеся удивительные страницы «Воспоминаний детства» о. Павла Флоренского, написанные полвека назад, но опубликованные лишь теперь «самиздатом» в СССР, издательством Студенческого Христианского Движения в Париже. Будущий философ, математик и высокой культуры гуманист, маленький Павлик, был очень восприимчив к музыке и к стихам, причем и в стихах, по его словам, меньше привлекал его их смысл, чем их ритм и их звучание. «Самым привлекательным, — пишет он, — было для меня явно иррациональное», то есть ему в то время отчасти или вовсе непонятное. Он особенно любил романс Глинки на слова Пушкина «Я помню чудное мгновенье», где в четвертом стихе «Как гений чистой красоты» два первых слова сливались для него в одно; так что возникло из них нечто аналогичное «луночи» и «Мему»: «кагéни», «символ бесконечности красоты», причем, как он пишет, и тогда уже он отлично понимал, что любое разъяснение могло бы «лишь ослабить энергию этого слова». Это значит, что — сам того не зная, и не без помощи Глинки — он поэзию возвращал к ее предсуществованью, в тот сумрак, в тот звукосмысловой сумбур, откуда она рождается, и который, родившись, покидает; но где все-таки и коренится «гармонии таинственная власть». О «красоте» уже и недоуслышанный или в слышании музыки утонувший стих Пушкина говорил, но тут, для детского этого чувства, не в ней было дело, да и не совсем о той о. Павел думает, о которой у Пушкина была речь. Он и вообще впадает иногда в эстетико-символистский жаргон, не младенчества своего, но юности. «Символ бесконечности красоты», это не только из-за родительных падежей, верхом друг на друге, вяло сказано. «Кагéни», для высоко одаренного и эмоционально взвинченного ребенка, было, конечно, не «средоточием изящества», как пишет взрослый о. Павел, а загадочным словом, собственным именем, — неизвестно чьим; средоточием всего, чем волновала, чем услаждала его музыка, проникнутая поэзией, или поэзия, обволокнутая музыкой. Но волнение это и усладу он описывает на редкость хорошо:

«С жадностью подхватывал я географические и исторические имена звучавшие на мой слух музыкально, преимущественно итальянские и испан-

ские... и сочетал их, сдабривая известными французскими и итальянскими словами, в полнозвучные стихи, которые привели бы в ужас всех сторонников смысла. Эти стихи приводили меня совершенно определенно в состояние исступления, и я удивляюсь, как родители не останавливали моих радений. Правда, чаще я делал это наедине. Но я любил также, присевши на сундук, в полутемной маленькой комнате, когда мама с няней купала одну из моих сестер, завести — сперва нечто вроде разговора на странном языке из звучных слов, пересыпанных бессмысленными, но звучными сочетаниями слогов, потом, воодушевясь, начать этого рода мелодекламацию, и наконец, в полном самозабвении, перейти к глоссолалии, с чувством уверенности, что самый звук, мною издаваемый, сам по себе выражает прикосновение мое к далекому, изысканно-изящному экзотическому миру, и что все присутствующие не могут этого не чувствовать. Я кончал свои речи вместе с окончанием купания, но обессиленный бывшим подъемом. Звуки опьяняли меня».

Забудем об экзотике и об «изысканно-изящном». Уже в начале этого отрывка заменил я многоточием слова о том, что итальянские и испанские имена казались мальчику особенно изящными и изысканными; плохие это слова, хоть я в точности воспоминаний о. Павла и не сомневаюсь. «Изысканно» отчего бы и не одеваться, «экзотикой» отчего бы и не пощеголять; но мальчика чуждое и чужое, непонятное и полупонятное чище и глубже увлекало, и глоссолалия его была о высоком, превыше не только эстетизма, но и эстетики; о высоком, но не допускающем пересказа даже и подлинно высокими словами. Из рассказа об этом ребенке того замечательного человека, которым он стал, это совершенно ясно. Замечателен и рассказ: он рассказанного почти не искажает. Не всякий сумел бы даже и столь отчетливо вспомнить, — если бы у него и было что́, в этом роде, вспоминать. Несомненно, однако, что детская мусикия, и довольно сложная и попроще — явление весьма распространенное. Мне говорили, что от роду лет шести я любил ходить вокруг стола и, немилосердно скандируя, читать наизусть (с голоса, скорей всего, выученного) «Роланда оруженосца» Уланда-Жуковского. «Звуки опьяняли меня». Вероятно, я могу и о себе это сказать; а если (как оно и есть) не нужно для этого целой баллады и длительного бубненья, достаточно двух строчек, одной, — а то и слова одного; тогда и наверняка могу я сказать это о себе, лет на шесть или семь подросшем. К стыду моему, «адски» мне нравилось в то время у Брюсова

Я царь земных царей и царь Ассаргадон
Владыки и цари, вам говорю я: горе!

и больше всего само это имя — Ас-сар-га-дон. Со свирепой энергией отчеканивал я его слог за слогом... (пишу, и вдруг вспомнил из «Роланда»: «И го́сти вдо́воль пи́ли, е́ли, / И ли́ца их от ви́н горе́ли»; уверен, что и на «их» ставил я ударение). О ямб, велики твои соблазны! Но ведь Пушкин, и не он один, с легкостью их избегал, да и не все ли равно, как мальчонок выползший из-под стола или юнец, только что отнесший переплести Бодлера в змеиную

кожу[33], читал стихи? Ассáр-гадóн? Ничего. Имя все-таки хорошее. И Пушкин такими не пренебрегал.

Именам собственным присуще устройство смысла, которого не являют никакие другие элементы языка. Недаром хранят их, в засушенном виде, энциклопедии, а не словари. Поэты оживляют и их, нередко с особым удовольствием. Перечисляют с дюжину порой, как уже Дмитриев, Иван Иваныч, лучший наш стихотворец между Державиным и Жуковским, дважды в том же стихотворении, а затем Пушкин в «Онегине», по образцу Байрона, с усмешкой перечислившего в двух, одна за другой, октавах «Дон Жуана» сперва британских военачальников и моряков, потом французских[34] — Бог знает как произнося их имена — революционеров и генералов. Но усмешка тут не обязательна. Тынянов правильно, хоть и нескладной терминологией пользуясь («Проблема стихотворного языка», 1924), указал, что в словах с ослабленным или отсутствующим «основным признаком значения» особенно ярко выступает их лексическая окраска (слува «дондеже», например, непонятного деревенским бабам в чеховском рассказе «Мужики»), как и другие «второстепенные» или «колеблющиеся» «признаки значения», в том числе и те недостаточно учтенные Тыняновым — совсем зыбкие, но весьма действенные все же — чтó неотделимы от звучания иных экзотических (вспомним Флоренского), гротескных или попросту непривычных собственных имен. Основного признака у собственных имен, как опять-таки совершенно правильно говорит Тынянов, вовсе и нет; или, как вразумительнее будет сказать, у них нет смысла, есть только предметное значение. В слове «Шекспир» понимать нечего; разве что, зная английские слова «потрясать» и «копье», я пониманием назову раскрытие его «внутренней формы», которая с Шекспиром ничего общего не имеет. Имя его мне следует знать, а не понимать (значения знают, смыслы понимают), и если я знаю, что зовется так автор «Гамлета» и «Лира», то в крайнем случае могу назвать его и Шапиро, как один рабфаковец, полвека назад, назвал его на экзамене. «Копье» или «потрясать» — другое дело. Нужно и любое слово знать, чтобы его понять, но при понимании я открываю в самом слове все оттенки его смысла, тогда как всё, что я узнаю о Шекспире и научаюсь понимать в его творениях, не из имени его я извлекаю, а лишь озаглавливаю этим именем. Порой оно становится заглавием целой книги, но поэту книга не нужна; почему бы не поживиться ему одним заглавием? Едва ли и Брюсов намного лучше, чем я, был знаком с историей древнего Востока, когда пленился и меня пленил грозным именем Ассаргадон.

Грозным и царственным? Да. И, что важно, уже по звуку. У имени не просто «лексическая окраска», как у любого слова: у него звук, необычный звук, и мир, откуда, для нас, этот звук звучит. «Мудрец мучительный Шакеспеар», — хорошо выдумал первый стих Сологуб: сказочным сделал историческое имя. А в Рущуке вы бывали? Известно вам что-нибудь насчет Тульчи? Прислушайтесь:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи...[35]

РОССИЙСКАЯ

или:

И встал тогда сынов Аммона
Военачальник Ахиор...

и оттуда же, из того же наброска «Юдифи»:

Стоит, белеясь, Ветилуя
В недостижимой вышине.

Звучание этих имен (все равно имена ли это мест или людей) переносит нас в стамбуло-янычарский, в библейско-вавилонский мир, и каждый раз поддержано оно в этом деле соседними звучаниями: «удар» (в конце предыдущего стиха) и «стар» для «Смирны», да и рифмой к ней — «жирный»; подобно тому, как, во втором случае, «белеясь» готовит «Ветилую» (вместе с двумя *у* в предшествующих строках), а «сынов» служит прелюдией к «Аммону»; «Рущук» же и «Трапезунд» сами за себя говорят, как еще ярче «Ахиор», который отлично мог бы обойтись без «Олоферна» в следующей строчке. Предыдущее слово «военачальник» подготовляет нас, быть может, к его первой гласной, но ни к одной из его согласных; их в первом слове нет: оно — *контраст к* «Ахиору», а не созвучие ему.

Как обрадовало, должно быть, Пушкина это имя, подаренное ему книгою «Юдифь»! Звуком обрадовало, но и характерностью конечно, а характерность звука (его тембра) — уже не звук, раз она относит нас к представлениям, связанным с поименованным этим звуком лицом или местом. Но если, например, Олоферн или Стамбул немедленно воскрешают в нас то, что нам о них известно, и если клубок таких воспоминаний огромным и запутаннейшим становится, когда нам скажут «Рим» или «Наполеон», то ведь когда мы слышим «Ветилуя», «Ахиор», или, не побывав в Трапезунде и его истории не зная, «Трапезунд» — никакого особенного наплыва мыслей мы не почувствуем. Тут будет достаточно очень мало определенной, но именно потому и стимулирующей воображение, смысловой туманности. Тем более драгоценной для поэта, что Ветилую и Ахиора другим именем не назовешь (как можно Наполеона назвать Бонапартом, Рим — вечным городом, а Стамбул — Константинополем или Истанбулом), вследствие чего звук со своим малым смыслом сливается крепче и полней. Можно и выдумать такое имя, пусть и представив его невыдуманным, как это сделал Гюго в одном из чудеснейших стихотворений — и своих и всей французской поэзии — «Уснувший Вооз», соединив Иерусалим (по-французски «Жерюзалем») с Генисаретом («Женизарет»), из чего получился очень убедительный для французского уха «Жеримадет»[36] (в рифме выговариваемый «Жеримаде»). Изобретение это поэтически вполне законно и естественно. Совершенно неосновательно видели в нем выдающиеся французские критики какую-то вольность, игривость и даже вольнодумную иронию.

«Слова, — пишет Пруст, — дают нам отчетливое и общепонятное изображение вещей, подобное тем, какие развешивают на школьных стенах,

показывая детям образчики того, что́ такое станок, птица, муравейник, — предметы мыслимые похожими на все прочие того же рода. Но имена рисуют нам смутный образ людей или городов, приучая нас видеть и их неповторимо индивидуально; из своего звучания, яркого или глухого, извлекают краску, которой написана вся картина, как те сплошь синие или красные плакаты, где, по прихоти живописца, синими или красными оказались не только небо и море, но и лодки, церкви, прохожие»[37]. Именно такова и однотонная, но как раз нужного тона (понимаем ли мы «тон» живописно или музыкально) «Ветилуя»; таков «Жеримадет»; такова, для Пруста, не виденная им Парма, о которой у Стендаля он читал, и чье имя кажется ему «плотным, гладким, сиреневым и нежным», — не так уж важно, в поэзии, каким именно; важно лишь, чтобы казалось «особенным» и качественно насыщенным, и чтобы качество это не противоречило той ткани чувства и мысли, куда имя было автором включено. Это гораздо больше, чем лексическая окраска, одинаковая для Пармы, Мантуи, Пьяченцы, чьи имена, однако, по-разному окрашены для того, кто видел эти города или даже лишь читал о них. Но степень осведомленности о том, что́ именем названо, если не обратно, то уж во всяком случае и не прямо пропорциональна поэтической потенции тех или иных имен. «Москва... как много в этом звуке...» Но ведь не об одних москвичах Пушкин говорит, да и бесконечную разношерстность их знаний и мыслей о Москве тоже не имеет в виду; тремя строчками этими и анти-москвич, фанатический сторонник Петербурга будет удовлетворен. Искусство вымысла не отсутствует, конечно, в «Онегине», но три строчки эти принадлежат искусству слова, материал которого не «вещи», не все то, к чему относят нас слова, но сами они, их непосредственные смыслы и звукосмыслы, а также и географические и исторические имена, у которых одно лишь значение и есть, — недаром они Павлика Флоренского своей бессмыслицей пленяли, — но которым искусство сло́ва, превращая их в слова́, как раз и дарует смысл. Тот самый смысл, который в данном случае ему нужен, и ровно столько смысла, сколько нужно. Остальной или другой мы прибавляем от себя, порой расширяя поэзию, но порой ее и умаляя или упраздняя.

Очарование имен тем и интересно, что имена эти, становясь лишь в поэзии словами, всего ясней показывают нам, как перерождает поэтическая речь слова и как из слов рождается поэзия. Конечно, как и всегда, не из одного (дарованного именам) смысла, но и в той же мере из их звука, становящегося звукосмыслом. «Москва... как много в этом *звуке*...» Музыки в нем как будто и нет. Маасква, сква, ква, ква, — евфонии тут маловато, и Пушкин хорошо сделал, что «как» от «ква» многоточием отделил. Так быстро откваклуло себя это словечко, что и мелодии из него не извлечешь. Но диссонансы и какофонии — такая же пища звукосмыслу, как самое сладостное сладкогласие, и Аристофан в стихах, или в прозе Рабле — не меньшие мастера поэтической речи, чем воображенный (не без легкой иронии) Ленский или всамделишный льющийся лирическою влагой Ламартин. «Бробдингаг» — соперник «Лейлы»[38]: зародыш поэзии, хоть и не лирики, есть в обоих; что же

до имен или слов ни-то-ни-се, ни-флейта-ни-барабан, то смысл, даруемый их звуку, способен и звук преобразить — «Москва, я думал о тебе!»; способен иллюзию создать: иллюзию поэзии, поэзию иллюзии. Опять-таки и Рим, — звук его настоящий при обрусении исчез, а все-таки... Есть лица, имена которых приобретают выразительность благодаря лицу, ничего к ней не прибавив от себя, как это подчеркнул Мелвилл в удивительном своем двойнике «Шинели» («Бартлеби», 1856), где рассказчик признается, что любит повторять имя «Джон Джэкоб Астор»[39], округленное, для его уха, сферичное, звучащее кругло, как шар земной, как круглый миллиард.

«Чичиков», «Свидригайлов», — это подлинные ономатопеи, из лучших, из тех, где чем больше сходства, тем труднее сказать, в чем это сходство состоит. *Звук* «похож» (если можно вычитать из второго имени немецкое слово «видриг»[40], то ведь ничего внешне-отвратительного в носителе этого имени нет). Из «говорящих» имен лишь самые наивные (Скотинин, Правдин) одним смыслом, не звуком говорят. Гоголь применяет чаще всего смысловые, но заумно-смысловые (несуразно-смешные: Яичница, Земляника; не именует Собакевича Медведем или Бревном) и поднимается порой до смыслозвуковых, с преобладанием звука, Чичиковых и Тентетниковых. Нет ничего комико-поэтичней в этом роде у него, чем изображение скуки, наводимой чичиковскими россказнями на губернаторскую дочку, не путем изложения россказней, а через перечисление имен отчеств и фамилий тех лиц, которым пришлось выслушивать их в прошлом, причем скука самого перечня оживляется для читателя искусно вкрапленными туда смешками (фамилия Победоносный, имена — Адельгейда Гавриловна и, на загладку, Макулатура Александровна). Какофонические, на французский слух, чужеземные имена (немецкие и голландские) используются для саркастических целей Вольтером в «Кандиде» (в нетронутом виде — Кунигунда — или с преувеличением — барон Тундер-тен-Тронк — их дикости), и еще восьмидесяти лет от роду поиздевался он над испанцами, назвав своего героя доном Иниго-и-Медросо-и-Комодиос-и-Папаламиенто. Но Паскаля не превзошел. Тем более, что в «Письмах провинциала» тот не балагурил, а нанес своим противникам, иезуитам, весьма чувствительный удар, перечислив (в пятом письме) сорок шесть членов ордена и признававшихся им авторитетными ученых, сплошь с иностранными, трудно произносимыми для читателей Паскаля именами — «да христиане ли все они?», раздается возглас в ответ на перечень — и противоположив им, хоть и тоже не французские, но знакомые и ласкающие слух имена Амвросия, Августина и Златоуста. «Вильялобос, Кониик Льямос...», так начинается список, где имена весьма искусно подобраны по чужеземным окончаниям: сперва на -ос, потом на -ее, на -ис, на -и, на -а; но в финале с окончаниями в перемешку, зато и максимально антифранцузские, — Ирибарн, Бинсфельд; Востени, Стревосдорф.

Гармонии таинственную власть мы тут немного позабыли, ради властолюбивой, но и умеющей властвовать, да и достойной власти в своем особом царстве дисгармонии. Отдав ей должное, следует, однако, сказать, что как-

никак «для звуков *сладких*» или, верней, из них рождается поэзия, не говоря уж о том, что словесный спотыкач отнюдь не пригоден для молитв, как и для всего созвучного или хотя бы совместимого с молитвой. Как бы ни были равноправны различные поэтические царства, без музыки нет поэзии, а музыку не диссонансы творят; и плавности гласных она благоволит любовней, чем скрежету согласных. «Звуки опьяняли меня»; отнесем это к поэту, к зарождению поэзии. Скажем: «звуки вдохновляли меня», — но какие же, если не гармонические (пусть и в наивнейшем смысле слова) звуки? Об именах собственных нас поучает Буало: есть рожденные для стихов, — пользуйтесь ими:

Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un poète ignorant,
Qui de tant de héros va choisir Childebrand![41]

О «галльский острый смысл»! «Шильдебрана» мы тебе подарим, но «сумрачный германский гений» живет и будет жить в суровом Хильдебрандслид[42]. Насчет тех сказочных древних имен Буало, тем не менее, прав. Вошли они с итальянской помощью во все наши языки, музыкой стали повсюду, свирельной чаще всего, или струнной, но иногда и другой, громами играющей, — именно играющей, шепчет мне голос; что ж, русскими поэтами ограничась, пожалуй, я с ним и соглашусь:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Но другой поэт, все же, когда он ввел, переводя Парни, пять мифологических имен, вместо одного, в первые строки своей «Прозерпины» —

Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат;
Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пелиона
Из Аида бога мчат

— достиг этим звукосмысловой выразительности, которой у Парни нет и в помине. Верно, однако, что все эти Афродиты и Дианы, все «Темиры, Дафны и Лилеты» Дельвига и его и стольких других читавшихся ими в юности поэтов, не внушительно или грозно, наподобие Флегетона и Тартара, звучали для него, а сладостно, — как для юного Шенье, который на полях своего Малерба отметил восхищение стихом, не из тех, какими восхищался Буало, всего лишь почти и состоящим из двух таких имен:

Chaque Amarille a son Tityre[43].

Что ж в нем так порадовало Шенье? Звуки, звуки... Они, и неотделимое от них очарование мира, ими некогда звучавшего. Как необдуманно французы и не-французы судили — столько раз — о стихе расиновской «Федры», где названа она дочерью Миноса и Пасифаи

La fille de Minos et de Pasiphaé[44].

Пруст упоминает о восхищении этим стихом «тем более прекрасным, что он ровно ничего не значит». Так-таки ничего? Прав был значит Готье, когда объявил его бессмысленным, — но лучшим (даже единственным подлинно прекрасным) стихом Расина? Или, напротив, прав был Бенедетто Кроче, в оксфордской своей лекции объяснивший его смысл (и без того всякому ясный, кому памятны свирепость Миноса и любострастие Пасифаи, уже Еврипидом упомянутой в той же связи), а мнение Готье подвергший анафеме, вовсе притом не оценив, не услыхав должным образом звучания стиха? Все неправы; но Кроче всех больше[45] (если об этой строчке, а не о трагедии говорить). Разве другой знаменитый стих того же поэта

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui[46]

без всплывающих за именами смыслов, не почти столь же хорош? Смыслы эти питают, углубляют восхищение, нужно это понять; но не исчезнет оно, если имена сохранят даже и очень ослабленную смысловую окраску; тогда как при перемене, при отмене музыки этого стиха, нечем будет восхищаться: останется мысль, исчезнет ее поэтическая плоть.

Не меньше было споров об очаровании имен и по поводу отрывка песенки, сочиненной в столетнюю войну, когда французская корона утратила почти все свои владения

Mes amis, que reste-t-il
A ce Dauphin si gentil?
Orléans, Beaugency,
Notre-Dame de Cléry
Vendôme, Vendôme!

За немногими исключениями, принимались во внимание, при этих спорах, лишь последние три строчки, перечисляющие города. Чудесно звучат их имена, что и говорить; всю мелодичность французской речи можно в них услышать; но ведь первые два стиха определяют ту интонацию насмешливой жалости, с которой мы их читаем. Однако и не в ней все дело. Не одной случайностью (т. е. правдой истории) подобраны имена, или, если ею одной, она была поэтом. Но обменяйте только местами Орлеан и Божанси, уничтожив бедненькую рифму, и вы музыку испортите; замените имена, как один

понимающий свое дело критик (Рене-Альбер Гютман[47]) шутки ради предложил, и от музыки (при обогащенной рифме) не останется ничего:

Vaucresson, Le Raincy,
Notre-Dame de Passy,
Pontoise, Pontoise!

Это уже напоминает подражание той, для тонкого слуха сложенной песенке, сочиненное (с интонацией прощания на этот раз) в наши дни Луи Арагоном:

Adieu Forléans Marimbault
Vollore-Ville Volmerange
Avize Avoin Vallerange
Ainval-Septoutre Mongibaud[48].

Никакая интонация им не поможет: не поют эти имена, — так, шуршат всего лишь да верещат, как, бывало, плохая грамофонная пластинка. А ведь каждое из этих имен, даже Сеп-тутр, для французского моего (скажем: левого) уха звучит приятно. Но все вместе... Для большей проникновенности автор не поставил запятых. Старался. Увы! И это мне не помогает.

Так что недооценивают поэзии — в равной почти мере — и те, кто звукам не верят, вслушаться в них не умея, и те, кто без смысла, без особого, нового, интонацией определяемого, словами музыке, а музыкой словам внушаемого смысла, так легко, да еще с улыбкой сладкоежки губы облизывая, так беспечно думают обойтись. Очарование имен не просто очаровывает нас; оно еще и учит. Пониманию учит, — и того, как родится поэзия, и того, что́ она такое.

6. Ни песня, ни пословица

Чарский (в «Египетских ночах») чувствовал «однажды утром», а Пушкин (нужно думать) всего чаще осенью, в деревне «то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли». — Сами собой бегут... Сами собой стихи ложатся на бумагу...

Незадолго до того (14 марта 1830) Гёте говорил Эккерману, что в юности овладевали им порой стихи, без всякой предварительной о них мысли, и требовали немедленной записи, так что он иногда, в сомнамбулическом этом состоянии, если лист бумаги косо лежал на столе, так по диагонали стихи на нем и писал, покуда места для них больше не оставалось. — Складывались, значит, сами собой и тут? При настоящем таланте, так именно стихи и пишутся? Так и рождаются?

Бывает. «Однажды утром», или в юности, или когда Болдинская осень подойдет... Гёте тогда же рассказал Эккерману, по поводу «Коринфской невесты»[49], о том, как он долго вынашивал свои баллады, годами порой, так что при записи грустно ему становилось расставаться с ними, с этой их жизнью в нем и с ним (и записывал он их тоже не в один присест). Да и Пушкин, даже в ту лучшую свою осень, перед женитьбой, «живые и неожиданные слова» далеко не сразу обретал: черновик «Для берегов отчизны дальной» достаточно красноречив на этот счет. Слова, быть может, и тут «легко ложились под перо», но лишь после многих перечеркиваний делались — по суду самого поэта — неожиданными и живыми. Стихотворение родилось не в тот момент, когда «звучные рифмы» побежали «навстречу стройной мысли», а позже; сколько часов или дней тут прошло, неизвестно; Бодлеру, как мы уже знаем, понадобилось однажды четыре года... Сонливость пера («Художник-варвар кистью сонной...») тут не причем. Но и не в быстроте дело, — как ни нравилась она Пушкину, как ни свойственна была ему... Быстро или медленно, только родилось бы!

Как пишутся стихи — одно; как рождается, в стихах или без стихов, поэзия — совсем другое. Хоть и «деланье» она, по смыслу греческого слова, но не всё в ней сделано; и вместе с тем сама собой, без участия «делателя» тоже она не возникает. «Всякое движение души, — писал Розанов, — у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*». Под конец — именно тут, в «Уединенном» — он и достиг никем до него не достигнутой непосредственности таких записей; но ведь всего не записал, и выговорил не все: нельзя нашу внутреннюю речь — копошенье слов, недослов, полуслов — вытряхнуть в нетронутом виде на бумагу. До сюрреалистской теории автоматического письма Розанов не дожил. Брось монетку в автомат, сам в себя ее брось, и получишь порцию «подсознательного», которое поэзия и есть. Не поверил бы он этому, а клочков литературы, в литераторском подсознании живущей, как раз и страшился; отказался бы их записывать.

Но вернемся к стихам. О них Гёте, в другом разговоре (6 апреля 1829), тому же собеседнику сказал, что их ритм рождается бессознательно из «поэтического настроения», и что если начнешь об этом думать во время писания стихов, сойдешь с ума, и ничего путного не напишешь[50]. К этой стороне поэзии, — ритмической, интонационной, звуковой, — к песнопению в ней относится, конечно, и задолго до того сказанное им от имени странствующего певца былых времен: Их зинге ви дер Фогель зингт[51]. Но не всё в поэзии, хоть и стихотворной, песнопенье; даже и музыкальное ее начало к этому не сводится. Тут нужно отличать общий ритмический или мелодический (интонационный) импульс, ищущий себе тему (смысловой коррелат), или темой вызванный, с которого обычно и начинается «выговаривание» стихов, от обретаемой ими в этом выговариваньи (совпадающем с записью или намного предшествующем ей) — в этом испробываньи, построении, исправлении — предварительной, а затем и окончательной словесной ткани.

Поэзия не родилась, она только еще рождается, покуда ткань эта полностью не обретена. Слабые поэты могут импульс испытать (из чужих интонаций или ритмов исходящий) совсем не слабо; но слабость их критического разума скажется в неспособности опознать и отбросить недостаточно живую, чересчур ожидаемую ткань (или ее рассудком сфабрикованную безрассудность), а слабость дара в том, что неоткуда будет им и взять никакой другой. Повторяют также зачастую возглас старого Певца (приведу его, чтоб Гёте не обижать, в катенинском простодушном переводе):

Я пою, как птица в поле
Оживленная весной;
Я пою: чего мне боле?
Песнь от сердца — дар драгой,

забывая, что давно уже ответил им Баратынский:

Бедный старец! слышу чувство
В сильной песне... Но искусство...

И все-таки душа, душенька наша, — не успокоилась она! Не хочет верить одному уменью, одному искусству, пусть и с большой буквы его напишут. Все кажется ей: вон уж весь лист исписан по диагонали (Гёте жалел, что ни одного такого листа в старости не сохранилось у него), сейчас его сунет страсбургский студент в карман, оседлает коня и помчится снова в Зезенгейм к своей Фридерике; а потом перепишет стихи, в печать отдаст, и мы будем читать через двести лет Виллькоммен унд абшид[52]. — Да ведь не черновик читаем. — А импровизаций разве не было? — Душенька моя, слушали их и тотчас забывали. — Чарский-то все же писал, корпел, а его гость... — То, что он на вечере прочел, начал Пушкин писать за много лет до того, бросил, начал опять, не кончил; это отнюдь не импровизация. — Но как же тогда те пятьдесят четыре стиха о хане Кублае, во сне сочиненные[53] — или услышанные — и записанные сразу после пробужденья? Англичане от них без ума; чуть ли не лучшими их у Кольриджа считают; и ведь сам он в предисловии к ним пишет, что было бы их двести или триста, если б его в записыванье не прервали, и что, как ни бился, ничего он не сумел позже к ним присочинить. Даже и отмахивается немножко от них, куриозом психологическим — ах ты Боже мой! — называет; опиум, дескать, сочинил их, а не он. Да ведь хороши! Разве нет? Не лучше, может быть — нельзя, чтоб лучше — чем милая, чудная моя «Кристабель» (первая часть), чем «Старый моряк», чем «Лимбо» (помнишь, как мы его с тобой любили?); но ведь так же хорошо; более загадочно хорошо...

Милая, не волнуйся. Всё, что по-настоящему хорошо, загадочно хорошо. И Кольридж, хоть лучшего отгадывателя ее загадок поэзия никогда, быть может, и не знала, все-таки, даже и в собственной, *таких* отгадать не мог. Говорит он, например, в знаменитой четырнадцатой главе знаменитой своей

книги, которую, краткости ради, «Биографией» буду называть, что «сколько-нибудь длинное стихотворение не может и не должно быть сплошь поэзией», а ведь вот не только эти пятьдесят четыре стиха сплошь поэзия, но и триста тридцать один стих той первой части[54]. Объяви мы хоть десять из них ослабленной или не совсем поэзией, пальчиком бы нам погрозила the lovely lady Christabel. Но Кольридж был все-таки прав; это лишь исключения из правила (как «Медный всадник», «Хлеб и вино» Гёльдерлина, как «Полдень фавна» Малларме[55]). Совершенно необдуманно главный истолкователь его теорий в середине нашего века, Ричардс, назвал эту его мысль обманчивой мишурой[b]. Неправы, конечно, и те, кто делал из нее, вслед за По или Кроче, непредусмотренные Кольриджем, да и лубочные немножко выводы о том, что лучше поэм (в русском смысле слова) не писать (зачем разбавлять водой вино?) и что в «Божественной Комедии» поэтически приемлемы одни лишь антологические «красоты». И конечно «поэзия» — двусмысленное слово[57]. Есть поэзия вымысла — скажу даже: замысла — и соответствующего им общего характера речи; и есть поэзия самой этой речи, или слова, от вымысла в значительной мере независимая и не нуждающаяся в нем, зато нуждающаяся в такой насыщенности и плотности звукосмысловой ткани, какая не со всяким вымыслом (или замыслом) даже и совместима. Ее без сомнения Кольридж и имел в виду. В голову ему не пришло бы отрицать применимость того же слова, хоть и не совсем в том же его смысле, к многопесенным поэмам Спенсера, Мильтона, к «Прелюдии» Вордсворта, к байроновскому «Дон Жуану» или к гиперборейскому (если б о нем знал) отпрыску «Жуана», — особой строфой написанному «роману в стихах», чью «дьявольскую разницу» по сравнению с романом оценил бы он лучше, чем еще теперь (особенно теперь!) ее оценивают у нас. Вся разница эта, столь зорко Пушкиным «сквозь магический кристалл» усмотренная, на том и основана, что роман в прозе, хоть и не должен, но может удовольствоваться одной поэзией вымысла, а роман в стихах не может: поэзия слова ему необходима. Чего ради, если не для нее, стоило писать его в стихах?

Еще за полтора года до того, как он подчеркнул эту разницу в письме Вяземскому из Одессы, Пушкин занес в рукопись неосуществленной своей «Тавриды» схему строфы, найденной им для «Онегина». Из года в год, потом, сколько раз она рождалась в нем по-новому! Предрешила в главных чертах всю словесную музыку романа, с которой расстался он не сразу и после (нынешней) восьмой главы. Но всем этим ничего еще не сказано о степени поэтической насыщенности этой строфы, звукового и смыслового трепета ее, о возрастании этих качеств, начиная особенно с поединка, об их апогее именно в восьмой главе. Как «дьявольски» неправ был Ричардс, когда на предыдущей странице той же книги высмеивал столь им все же ценимого (но порою невпопад) мыслителя-поэта за отказ той же меркою мерить и

[b] *I. A. Richards.* Coleridge on Imagination (1934), p. 115: «one of the finest redherrings in all the literature of criticism»[56].

одинаково определять поэзию и поэтическое произведение, — в чем надлежит видеть как раз величайшую его заслугу. По мнению Ричардса, эти определения так же должны друг с другом совпадать, как определения круглости и круга. Но словесный «пойесис», поэтическая речевая деятельность *создает* поэтические произведения, а не просто называет, в отвлеченное понятие превращает их основной и исчерпывающий признак. Она интересна для критика и драгоценна для человека уже и до возникновения этих произведений, да и независимо от их возникновения. Кольридж понимал разницу между структурными и смысловыми качествами поэтического (или вообще художественного) произведения и такими же качествами его ткани, ощутимыми и в отрывке, при неведении целого. Именно то и понимал, чего Ричардс и очень многие другие наши современники отказываются понимать. Думаю даже, что и оценка его произведений до сих пор страдает от пренебрежения их тканью, там, где (как часто у него бывает) они не блещут законченностью и цельностью. Ведь и «Кристабель» — вторая часть не стоит первой... Но эту первую любят издавна, непоколебимо. Почти как те пятьдесят четыре строчки. Душенька, ты заждалась. Вот мы и вернулись к ним.

Да, они сплошь поэзия. Отступление нужно мне было, чтобы пояснить в каком смысле я это говорю. Не к вымыслу, и не к общему строю «поэтической дикции» (термином Вордсворта и Кольриджа пользуясь) я слово это отношу[58]: в этих двух отношениях и «Потерянный рай» и «Евгений Онегин» (хоть и очень по-разному) — сплошь поэзия; но к той насыщенности или густоте поэтической речи, которая не всегда возможна, не повсюду и желательна, но в которой характерные черты этой речи поневоле должны сказаться всего ясней. В иных случаях, как иные думают[c] пусть и уместно взмолиться: «тех же щей, да пожиже влей»; но судить о том, что такое щи, по неразбавленным будет правильней. Если же мы задались целью выследить зарождение поэтической речи в той языковой среде, из тех возможностей звука и смысла, которые предоставляются речи языком, то и подавно следует его искать памятуя о наибольшей, а не о приглушенной силе этой речи.

In Xanadu did Kubla Khan...

Эта первая строчка целиком взята из книги, которую Кольридж, по его словам, читал перед тем, как заснул; с той лишь разницей, ничтожной, но образованию стиха мешавшей, что вместо «Ксанаду» (три слога) там было сказано «Ксамду». Негодное звучание это поэт (засыпая в своем кресле — или уже во сне) исправил. Получился почти из одних редкостных собствен-

[c] Мастер прозы и стиха, Лэндор, обвиняет слишком насыщенную прозу в чрезмерном пренебрежении тем качеством, которое он называет the insipidity of fresh air[59]. Римский-Корсаков жалеет, что у Вагнера сплошная роскошь гармоний не дает слушателю ни малейшей передышки. Немецкое слово «дихт»[60] почти всегда для поэзии похвала, но «дихтен», вопреки авторитетно высказанному мнению, все-таки не «фердихтен»; и слово «дихтунг» — латинского корня, происходит не от конденсации, а от диктовки.

ных имен состоящий стих, почти бессмысленный, но богатый звуком и предчувствуемым смыслом (он ведь и не образует законченного предложения). Повествовательная или верней описательная сторона этого смысла предуказана была той же старинной книгой, по началу и той же ее страницей; но после первого стиха Кольридж уже своими словами пересказывает ее, и словами не просто описательными, а изобразительно-выразительными, в этой своей функции к тому же поддержанными очень гибко модулированной интонационной мелодией и переменчивым, исключительно податливым движению чувства стихотворным ритмом. Вскоре примешивается к навеянному этим чтением многое почерпнутое поэтом из других его чтений. Кольриджу, в его наркотическом сне, все эти образы явились предметными, отчетливо зримыми и в то же время воплощенными в слова, в стихи, которые, проснувшись, ему осталось только записать. Мы, даже при нарочитом усилии, столь отчетливо их не видим, но сомневаться в свидетельстве поэта нам это никакого основания не дает, тем более, что он множество раз в стихах и прозе упоминает об этой своей эйдетической, как психологи выражаются, способности. Другое дело мгновенное и беспрепятственное возникновение не требующих выбора и поправки слов, словосочетаний, стихов. Оно могло быть иллюзией. Выбор и проверка выбора могли совершаться, без ведома о том, частью при записи, частью уже и во сне или полусне. Чувство, что возникло гораздо больше стихов, чем было записано (и что остальные исчезли из-за перерыва), также могло быть иллюзорным. Человек, никогда не писавший романов, может проснуться с чувством (как это однажды случилось со мной), что он во сне сочинил роман. Психологией творчества я отказываюсь заниматься, да и думаю, что может существовать только психология условий творчества. Как нельзя постигнуть рождение живого (в отличие от необходимых и достаточных условий этого рождения), так невозможно и проникнуть внутрь процесса или акта, которым осуществляется то, что Пушкин — столь проницательно — назвал союзом звуков, чувств и дум. Поскольку же мы новорожденную поэзию мечтаем на руки взять и облобызать, то здесь она либо во всей полусотне стихов нам предстает (из коих последние восемнадцать всегда казались мне гениально присочиненными, после освобождения от незваного гостя), либо в первом стихе, родившемся — с маленьким, правда, дефектом не позже 1625 года; вычитанном, не созданном, но без которого хан Кублай почивал бы не в парчовом саване чужеземных слов, и не в памяти нашей, а лишь в дальней своей могиле[61].

Поль Валери добросовестно различал дарованные ему стихи от прилаженных к ним собственными трудами. «Добросовестно», потому что подарки, хоть и принимал он их, его сердили: хотелось ему всё сплошь самому — не прилаживать, а создавать; делать, а не только доделывать. Всем поэтам, однако, даруются порой стихи, — свыше, как сказали бы в былые времена, — Музой, Провидением, Вдохновением. Могут это быть и стихи или сочетания слов, уже произнесенные другим поэтом или не поэтом, могут быть и отдельные слова, образы, интонации. Они родником становятся новых ин-

тонаций, образов, слов, стихов; зародышем нового поэтического организма. Тютчев однажды, в старости, зимой 71-го года, заснул было, да ненадолго, и стали в нем складываться стихи:

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетанье,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

Дочь его, Дарья Федоровна, посылая эти стихи сестре, пояснила, что просыпаясь он услыхал, как она рассказывала что-то матери. Скольжение санок за окном, женский говорок рядом или в соседней комнате стали впросонках словами — «ласточка», «полозья» — образовавшими, в свою очередь, столь благоприятствующий поэзии оксиморон (припрятанный за ними: весенняя зима). Не отсутствует он, кстати сказать, и у Кольриджа, даже родственный (солнце, лед),

A sunny pleasure-dome with caves of ice[62],

хоть и не внушенный непосредственно стихом, породившим его поэму.

Приведу теперь, чтобы Тютчева не покидать, по-иному показательную строчку из стихотворения («Брат, столько лет...»), написанного всего за месяц или два до того четверостишия; чудесную строчку — нет чудесней ни у одного русского поэта — и центральную в этом стихотворении (девятую, но, быть может, родившуюся первой):

Бесследно все — и так легко не быть!

Той же дочери своей, Екатерине, которой адресовано было письмо Дарьи Федоровны, писал он, что стихотворение это сложилось у него на возвратном пути из Москвы после похорон брата, ночью, в полусне. Оно и всё столь же глубоко прекрасно, сколь глубоко грустно; стих этот, однако, лучше всех, глубже всех, с его *ле-ле, о-о*, и затаенной на самом дне думой: «легко не быть; не легко знать, что легко не быть». Хочется сказать о нем: «ты царь — живи один». Так и сделал, сказал; но как только сказал, увидел, что и это пушкинское полустишие — микроорганизм, способный существовать самостоятельно, вне своего контекста, и даже принимая смыслы, никак не намеченные, вовсе даже не предвиденные Пушкиным. Поэтическая его прелесть, независимая от контекста, зиждется на двух *и* (поддержанных третьим) после сильно интонированного *а*, и на смысловой игре, подкрадывающейся к оксиморону: цари, в отличие от поэтов, никогда не живут одни. Но «поэты» (или «поэт»), это уже не текст полустишия, а именно его контекст; подобно тому, как смерть брата, старшего брата — контекст тютчевского стиха и первооснова его стихотворения. Сохраняя только текст, я могу играть любым поэтическим микроорганизмом, как мы все уже полтораста лет

играем грибоедовскими стихами — чуть ли не половиною всех их — вырванными нами или выпавшими за непрочностью скреп из его комедии. Но какое же это отношение имеет к эмбриологии поэзии или поэтической речи?

Сама игра ровно никакого. Она даже и противопоэтична. «Горе от ума» превратилось в набор пословиц, которые приходится нам или актерам с большим трудом загонять назад в комедийную их связь. Пушкинские слова, не к поэту отнесенные (а, например, к царю) становятся клоунадой, хоть и забавной, да нелепой (или наоборот). Играть тютчевскою строчкой, значило бы объявить себя пошляком; и врагом поэзии. Но все это осознать отнюдь не бесполезно для уразумения ее существа и первых ее ростков. Звуковая (в смысле звучания и повтора отдельных фонем), ритмико-мелодическая и даже смысловая структура таких произвольно обособленных микроорганизмов остается нетронутой; упраздняется, при свободной ими игре, или обедняется, затемняется, только их *не ими самими высказываемый* смысл; и тем не менее покидает их в такой игре — частью или совсем — то, что их делало поэзией. Смысл, испаряющийся тогда, связан со структурой (формальной и смысловой) всего произведения в целом, откуда мы их изъяли — стихотворения, драмы, поэмы; но сам он не структурирован, бесструктурен, никаким структурным или формальным анализом не уловим.

Бывают случаи, когда изъятие текста из контекста (простоты ради буду говорить о живущих в памяти отдельных стихах) ущербляет или обесценивает и структурные их свойства. Так, например,

Never, never, never, never, never

короля Лира с мертвой Корделией на руках, если в воспоминании, кроме смысла и повтора, еще и ритмом своим нас потрясет, то лишь потому, что вспомним мы также и противопоставленность этого пятистопного хорея пятистопному ямбу предыдущих стихов и всей трагедии. Как и упоительный «трехчастный» стих Корнеля, в последней трагедии его, «Сюрена́» (I, III, 268)

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir

только тем и силен, что все предыдущие александрийцы «нормальны», двухчастны; тогда как «Гюго с товарищи, друзья натуры», старую норму отбросив, такой исключительности ему придать были бы уже не в состоянии. Другое дело приведенные мной в предыдущем разделе расиновские стихи, изъятые из «Федры» и «Береники». Структурная их прелесть независима от контекста, как и независим от него их непосредственный, ими самими высказываемый смысл (что в различной степени приложимо и к только что приведенным стихам Корнеля и Шекспира). Полноту смысла (как и те стихи) они обретают лишь в контексте, — не столько ближайшем, сколько всей трагедии; но без него, повторяя их, наслаждаясь их — неотрывной все же от *непосредственного* их смысла — музыкой, мы можем (предпочитаем даже) обойтись. Стихотворные эти строчки живут двойною жизнью: самостоятель-

ной и соборной, когда их голос, хоть и нужный хору, тонет в нем, так что разрешается нам его и не замечать. Минос и Пасифая породили Федру; это трагически осмысленно; но для обособленного, лирического тем самым, а не драматического восприятия, это лишь волшебно-легендарные и волшебно-музыкальные, от музыки стиха неотделимые имена. Для Антиоха стал пустынним «Восток», когда удалилась Береника; его ennui, на языке того века, вовсе не скука, а тоска; но в лирическом, чуждом драме и театру, медитативном повторении этого стиха, «пустынный Восток», становится чем-то мелодически-далеким, неопределенным, а скука сама поэтизируется, обойдется теперь и без тоски.

Таков «статут» целых, выделенных из более обширных и более цельных целых. Но тем же ли он останется, если малое целое малым явилось на свет и не разрослось, с другими не срослось? — Останется тем же, поскольку оно, как стихи из «Береники» и «Федры», не нуждается в структурной подмоге. Чем оно меньше, однако, тем больше ему нужен предполагаемый или воображаемый контекст. Двустишие Карамзина

Что наша жизнь? — Роман. — Кто автор? — Аноним.
Читаем по складам, смеемся, плачем... спим.

не требует никакого дополнения; но его же «однострок» (пользуясь словечком В. Ф. Маркова)

Покойся, милый прах, до радостного утра![63]

структурно независимый и безупречный, требует, тем не менее, кладбищенского контекста, непосредственно его словами не даруемого, хоть и без труда угадываемого нами. Требует контекста и двустишие Унгаретти, еще более короткое, чем надгробный этот стих, — «кратчайшее стихотворение мировой литературы», как было о нем сказано:

M'illúmino
d'immenso[64]

«Озаряюсь безбрежным», в очень приблизительном и поэтически негодном переводе. Автор, Божией милостью поэт, контекст ему и даровал, прежде всего заглавием «Утро», а затем включив его в цикл стихотворений, сплошь датированных и написанных стрелком-новобранцем в Альпах, на фронте, в 1917 году, зимой. Вы должны это знать, если, поверхностью звукосмысла не удовлетворившись, вы захотите полностью вкусить утренний этот вздох, чаянье мира и свободы, озарение горным светом, пространством, горной и снежной тишиной.

Насыщенный поэзией стих (или прозаический микроорганизм, делающий прозу более, чем прозой) будет ли он изолирован кем бы то ни было или нет, должен «петь» и не должен быть пустым, то есть должен иметь

смысл, ничем без него не выразимый. Звук со смыслом (или чувством: оно ведь не бессмысленно) вступает, по слову Пушкина, в союз и тем самым образует зародыш или, быть может, лишь побочную (но всегда живую) клетку поэтического произведения или одной из его органических частей. Тут, однако, возникает сразу же вопрос, пенье ли подчинит себе смысл, или смысл овладеет пеньем. Это вопрос не простой: есть разного рода смысл, есть различные степени и способы подчинения. И само пение неоднородно; и не очень отчетливо оно слышно при малых размерах поэтического целого; и родится не для того, чтоб сразу умереть, а уж скорей как пение гекзаметра: не для эпиграфа, а для эпопеи. Вернусь к этому в следующей главе. Но в этой, к концу пришедшей, нужно напоследок подчеркнуть, что уже и в эмбриональных поэтических целых — они ведь живые — идет тайная борьба между музыкой и мыслью, между песней и пословицей. Я, конечно, расширяю смысл примененных мною слов. Мог бы сказать: между стихотворением и изречением (сентенцией, афоризмом); или даже: между лаской и бранью, нежностью и презрением. Диссекции произвести, зародыш разглядеть нам не дано; зато нетрудно отражение той борьбы найти в близких к истоку — одноклетчатых, скажем — организмах.

Элегический дистих (гекзаметр плюс пентаметр), хоть в элегиях, ради певучести своей, всего естественней и применялся, но, двустишием оставаясь, порыв песнопенья придушив, легко становился эпиграфом и столь же легко эпиграммой; изречением становился, и всего охотней саркастическим. Таково большинство двустиший греческой Антологии, большинство «ксений» Шиллера и Гёте, в отдельности или совместно написанных (хоть Гёте позже и решил свои немножко «укротить»). Что-то искушает поэта — пресечение музыки, что-ли? — два стишка свои заострить, оперить, тетиву натянуть... Вырвалось у Пушкина:

> Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
> Боком одним с образцом схож и его перевод

— стрельнул. «В автографе тщательно вымарано рукою самого Пушкина» гласит примечанье. И в добрый час: разве Гнедич этого заслужил?

> Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи:
> Старца великого тень чую смущенной душой.

Когда вымарывал, вспомнил, быть может, поговорку «для красного словца не пожалеет и отца». Недаром и сама она, насмешница-поговорка, стиху подмигнула, рифму себе нашла. Урезывание лиризма, насыщенность, сжатость, глянь, да и обернется всего лишь красным словцом. Но столь же важно отметить, что и «словцо», эпиграмма, сарказм, каламбур могут взорваться вверх, зажечься подлинным лиризмом, подобно двум гениальным, ни с чьими не сравнимым эпиграммам Баратынского, из которых уж во всяком случае одна («Всегда и в пурпуре и в злате...») принадлежит к высочайшим соз-

даниям русской лирики. Здесь, правда, хвала побеждает злость; но может и беспощадная, беспримесная злость каламбуром овладеть, переплавить его в насыщеннейший звукосмысл, искрой смеха зажечь пожар, и подтруниванье превратить в убийство — или самоубийство. Понимаю предание, согласно которому герцог Верхель вызвал на дуэль и убил своего обидчика. Обидчик этот, один из одареннейших поэтов «золотого века», изобразил его явившимся на бой быков во всем блеске придворного наряда, с бриллиантами на ленте шляпы, — принадлежавшими прежде любовникам его жены. Если бы он попросту это шепнул, и то была бы беда. Но нет, он непереводимо сострил, и не только сострил:

¡Que galan que entró Vergel
con cintillo de diamantes!
diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer.

Что за красавчик этот Верхель
... бриллиантов,
бриллиантов, которые были прежде
у любовников его жены.

Если бы хоть не рифмовали по-испански «любовники» с «бриллиантами» и с «прежде»! А этак, — разве он смерти не заслужил?

Граф Вильямедиана и был убит; но, говорят, по приказу короля, за то, что чересчур влюбленными глазами глядел на королеву. — Боюсь, что читатель и ко мне подошлет убийц, если я не перестану целовать и милова́ть, как повивальная бабка на крестинах, или нянюшка у постельки перед сном, новорожденную поэзию. Только ничего обидного я о ней не сказал. Она и впрямь, в первом лепете своем, и царю Оксиморону платит дань, и царице Ономатопее, о змее помнит, и об осенней весне, и об очаровании имен. Пусть не обвиняют меня и в том, что я младенческими считаю малые, но вполне взрослые созданья: не считаю, думаю всего лишь, что в них первозданное легче ощутить... Нет, — ни пословица, ни песня. Они обе стоят у колыбели, но поэзия родится там, где еще нет ни песни, ни пословицы; там, где бродит, кружится, вскипает то, чем вскормлены будут и та, и эта, и несказанная их встреча, их борение, слияние. В хаосе этом, в сумбуре, там еще музыка мысли и музыка речи — одно...

Нет. Захлопываю дверцу. Кучеру кричу: поди! Предупреждали поэта; не послушался. Выходил из кареты, — тут и пронзен был наемным клинком. Только и успел воскликнуть: «Иисусе! Дело сделано!»[65]

Комментарии

Русские статьи Вейдле, в отличие от написанных по-немецки, практически лишены ссылок. Между тем, в них упоминается множество имен, цитируются разнообразные источники — как литературные, так и научные. Комментатор работ Вейдле вынужден выбирать, в противном случае, примечания непропорционально разрастаются. Было принято решение в подавляющем большинстве случаев оставить без ссылки на первоисточник упоминаемые и цитируемые Вейдле произведения русской литературы XVIII — начала XX веков.

1. *Alfred Kamphausen.* Gotik ohne Gott: Ein Beitrag zur Deutung der Neogotik und des 19. Jahrhunderts. Tübingen: Matthiesen, 1952.

2. В Сан-Паулу расположен знаменитый тридцатиэтажный жилой дом «Копан», построенный Оскаром Нимейером (Niemeyer, род. 1907) в 1951—1965 гг. Но описание Вейдле больше подходит к другому сооружению архитектора в том же городе — конторскому зданию «Монтреал» (1950). В 1950—1960-е гг. Нимейер руководил проектированием и строительством города Бразилиа, куда была в 1960 г. перенесена столица из Рио-де-Жанейро. Взгляды Вейдле на современную архитектуру сформулированы в его статье: Письма о современном искусстве. Письмо второе // Мосты. 1960. Кн. 4.

3. Франс Пост (ок. 1612—1680), голландский живописец, в 1637—1644 находился в Бразилии в свите губернатора Иоганна Морица Нассау.

4. Виктор Карлович Поржезинский (1870—1929) — лингвист, профессор Московского университета и Высших женских курсов, последователь основателя Московской лингвистической школы Ф. Ф. Фортунатова (1848—1914).

Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ (1863—1929). Основоположник Казанской и Петербургской лингвистической школы. С 1901 г. профессор Петербургского университета, с 1918 г. в Польше, почетный профессор Варшавского университета.

Вейдле был среди немногочисленных, по его свидетельству, слушателей курса Бодуэна де Куртенэ «Введение в языкознание» в 1912/1913 гг. и проходил у него обязательное поверочное испытание 30 апреля 1913 г. (оценка «весьма удовлетворительно») (См.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 60644. Л. 14 об.—15, 19 об.—20). Ср.: «...лекции его слушать было и в самом деле мученье [из-за заикания, которым страдал преподаватель. — *И. Д.*], да и понять, что *стоило* подвергнуться этому мученью, побывав на одной лекции или даже на двух-трех, тоже было нелегко. Я понял, и до сих пор себя за это благодарю. Курс этот и в самом деле ввел меня в языкознание много лучше и быстрей, чем могли бы это сделать любые книги... Учеником его я не сделался, языковедом стать не собирался, но особого рода навыки мысли были мною все-таки усвоены, и когда я прочел в Париже Соссюра (это было вторым мои «введением»), я понял, что подготовлен был к этому чтению тем петербургским курсом лекций, хотя в то время знаменитая посмертная книга Соссюра не была еще издана» (*В. Вейдле.* Воспоминания / Вступит. ст., публ. и коммент. И. Доронченкова // Диаспора. II. Новые материалы. СПб., 2001. С. 117).

5. «Тем, что они молчат, они кричат». *Цицерон.* Первая речь против Катилины, VIII, 21.

6. Последняя сцена трагедии Еврипида «Алькеста» (438 до н. э.), в которой Геракл возвращает царю фессалийского г. Фер Адмету его жену. Ср.: «Адмет. Но отчего ж она молчит, скажи? Геракл. Богам она посвящена подземным, / И чтоб ее ты речи услыхал, / Очиститься ей надо, и три раза / Над ней должно, Адмет, смениться солнце» (*Еврипид.* Трагедии: В 2 т. Т. 1 / Пер. И. Анненского. М., [1999]. С. 60). Вейдле использует транскрипцию «Алкеста», введенную издававшим перевод Анненского Ф. Ф. Зелинским (см.: Там же. С. 605, коммент. В. Н. Ярхо).

7. «Blind mouths! that scare themselves know how to hold / A Sheep-hook, or have learn'd ought els the least / That to the faithful Haerdmans art belongs!» *John Milton.* Lycidas (1637—1638). Ср.: «Кто ремеслом пастушьим не владеет / И, слепоротый, брезгует трудами, / Без коих пастуху не преуспеть!» (Ср.: *Дж. Мильтон.* Потерянный рай / Пер. Ю. Б. Корнеева. СПб., 1999. С. 485).

Упомянут также сборник эссе об искусстве, главным образом о живописи: *Paul Claudel.* L'œil écoute. Gallimard, 1964. Ср.: *П. Клодель.* Глаз слушает. Харьков, 1995.

8. Букв. перевод: Стих 1274 трагикомедии Пьера Корнеля «Сид» (1637). Ср.: «*Но вот при свете звезд увидели в ночи мы,* / Что тридцать кораблей приливом к нам гонимы / И что сейчас туда, где наши боя ждут, / И море, и враги вплотную подойдут» (*П. Корнель.* Театр / Пер. Ю. Корнеева Т. 1. М., 1984. С. 279).

9. Работы Хайнца Вернера (Werner; 1890—1964) сыграли определяющую роль в психологии развития и экспериментальной психологии. Д-р Венского университета (1914). Преподавал в ряде университетов Германии и США. Основатель и председатель совета директоров Института развития человека (Institute of Human Development at Clark University). Экспериментально исследовал явление «звукового символизма», основу которого видел во внутренней связи между динамикой «физиономически» воспринятого объекта и динамикой, выражаемой через звук его имени... Приводимый Вернером пример — магическое имя паука в одном из тихоокеанских языков — позволяет провести определенные аналогии с рассуждениями Вейдле (см.: *H. Werner.* A Psychological Analysis of Expressive Language // On Expressive Language / Ed. by H. Werner. Worcester: Clark University Press, 1955. P. 13—14, 16).

10. «Гермоген: Кратил вот здесь говорит, Сократ, что существует правильность имен, присущая каждой вещи от природы, и вовсе не та, произносимая вслух, частица нашей речи, которой некоторые из нас договорились называть каждую вещь, есть имя, но определенная правильность имен прирождена и эллинам, и варварам, всем одна и та же» (383 а) (*Платон.* Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1968. С. 415).

11. Лео Шпитцер (Spitzer; 1887—1960), немецкий филолог, автор работ по французской и итальянской литературам, этимологии романских языков, исследователь взаимосвязей лингвистики, семантики и истории литературы. Профессор университетов в Марбурге, Кёльне, Стамбуле, с 1936 г. — университета Джона Хопкинса в Балтиморе (США). Ряд ранних работ Шпитцера основан на анализе материалов военной цензуры — писем итальянских военных из австрийского плена во время Первой мировой войны. Ср.: *Leo Spitzer.* Die Umschreibungen des Begriffes «Hunger» im Italienischen. Stilistisch-Onomasiologische Studie auf Grund von Unveröffentlichtem Zensurmaterial. Halle a. S.: druck von Karras, Kröber & Nietschmann, 1920. (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. LXVIII. Heft).

12. Карл Фосслер (Voßler; 1872—1949), немецкий филолог, специалист по романским литературам, соавтор Бенедетто Кроче. Преподавал в Гейдельберге, Вюрцбурге, Мюнхене.

13. Георг Кристоф Лихтенберг (Lichtenberg; 1742—1799) — немецкий ученый и писатель.

14. Марк Фабий Квинтиллиан (ок. 35 — ок. 100), оратор, учитель риторики, автор «Наставления оратору» (Institutio oratoria) в 12 книгах. О фигурах он рассуждает в девятой книге (IX, 1, 3). Ср.: Античные теории языка и стиля: Антология текстов. СПб., 1996 (1-е изд. 1936). С. 276, 278, 279.

15. Ср.: *Pierre Fontagnier.* Des Figures du discours autres que les tropes. Paris, 1827.

16. Эпитафия Александра Поупа для надгробия Ньютона в Вестминстерском аббатстве:

Isaacus Newtonius: /
Quem Immortalem /
Testantur, Tempus, Natura, Coelum /
Mortalem hoc marmor fatetur. /
Nature and Nature's Laws, lay hid in night: /
God said, *Let Newton* be! And all was light!

...Природа и законы природы были скрыты в ночи: / Господь сказал: «Да будет Ньютон!» И стал свет! (*лат., англ.*)

В дополнении к биографии Поупа Сэмюэл Джонсон писал: «Казалось бы, в этой недлинной эпитафии погрешностей не должно быть много. Непросто понять, почему часть должна быть латинской и часть английской. В латинской оппозиция *Immortalis* и *Mortalis* — просто звук или просто игра слов; он не *бессмертен* ни в каком смысле, противоречащем тому, что он *смертен*. Мысль в этих стихах очевидна, а слова *ночь* и *свет* слишком близко сопоставлены» (*Samuel Johnson.* Lives of the English Poets. Prior. Congreve. Blackmore. Pope. Cassell & Company, Ltd. London; Paris; New York & Melbourne, 1889. P. 190).

17. О каламбурах см. Рассуждения XXXII и XXXIII в трактате Бальтазара Грасиана-и-Моралеса (Gracian y Morales; 1601—1658) — «Остроумие, или искусство изощренного ума» («Agudeza, y L'arte de ingenio», 1642. См.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977). Agudeza (*исп.*) — острота, в более широком смысле — остроумие, охватывающее и сводящее воедино противоположности. Ср.: «...agudeza понималась как акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции» (*И. Н. Голенищев-Кутузов.* Романские литературы: Статьи и исследования. М., 1975. С. 240). Concetto (*итал.*) здесь: причудливая, остроумная и неожиданна метафора, в более широком смысле — остроумный замысел, лежащий в основе произведения. Джон Лили (Lyly; 1553 или 1554—1606) — английский писатель, автор романа «Эвфуес, или Анатомия остроумия» (1579). Джамбаттиста Марино (Marino; 1569—1625) — наиболее значительный поэт итальянского барокко, мастер изощренных причудливых метафор.

18. См.: *Cecile Maurice Bowra.* Sophoclean Tragedy. [3rd ed.] Oxford, 1947. P. 162—211, например, p. 172; *Richmond Alexander Lattimore.* Story Patterns in Greek Tragedy.

University College, London. Lord Northcliffe lectures in literature, 1961; Ann Arbor, University of Michigan Press, [1964].

19. «Величье низкое, божественная грязь!» (пер. В. Левика). Последняя сторока стихотворения XXV цикла «Сплин и идеал» из «Цветов зла» («Ты на постель свою весь мир бы привлекла...»).

20. 3-я книга Царств. Гл. 10, 2. 2-я книга Паралипоменон. Гл. 9, 1.

21. *Karl Bühler* (1879—1963). Sprachteorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena, 1934. Ср.: *Карл Бюлер.* Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 55.

22. Близкий парафраз суждения Аристотеля: Политика. 1253 а, 9 // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 379.

23. К этому эпизоду Вейдле обращался неоднократно. Ссылка на источник содержится в примечании к его статье «Знак и символ» (Православная мысль. 1942. Вып. 4): *R. F. Hoenlé.* Image, Idea and Meaning — Mind. [Oxford. Vol. 16] 1907. P. 77. Элен Келлер (Keller; 1880—1968) в двухлетнем возрасте перенесла тяжкую болезнь, которая лишила ее зрения, слуха и речи. Благодаря многолетним усилиям специалиста по работе со слепыми Энн Мэнсфилд Сэлливэн девочка не только выработала язык для общения с внешним миром, но с отличием окончила колледж (1904) и впоследствии стала известной писательницей, посвятившей себя проблеме адаптации инвалидов.

24. Слова из предисловия к «Трактату о прозе» Рене Гиля (1886). Ср.: Кризис стиха (Crise de vers, 1897; фрагменты 1891). Ср.: «Я говорю: цветок! и, вне забвенья, куда относит голос мой любые очертания вещей, поднимается, благовонная, силою музыки, сама идея, незнакомые доселе лепестки, но та, какой ни в одном нет букете» (*Стефан Малларме.* Сочинения в стихах и прозе / Пер. И. Стаф. М., 1995. С. 343).

25. Ср.: *Мишель Монтень.* Опыты: В 3 кн. Кн. 1—2. 2-е изд. М., 1980. С. 273 (Кн. I. Глава LI. О суетности слов).

Charles Bally. Traité de stylistique française. T. 1. Heidelberg; Paris, [1908]. P. 188.

Антуан Мейе (Meillet; 1866—1936), глава социологической школы в языкознании, специалист по сравнительному изучению индоевропейских языков.

26. Маттиас Клаудиус (Claudius; 1740—1815) — немецкий поэт, близкий к кругу «Бури и натиска». Вейдле приводит его стихотворение «Смерть» (Der Tod, 1897):

Ах, как темно в келье смерти / так печальны звуки ее движений / но вот поднимает она свой тяжелый молот / и час бьет.

27. С незначительными отклонениями приведен ответ Грейс Рис на распространенную среди английских литераторов анкету о процессе создания стихов. См.: *Prof. Dr. E. W. Scripture.* Experimentalphonetische Studien über die englische Verszeile // Archiv für gesamte Psychologie. Bd. 65, 1928. S. 77.

28. Вероятно, речь идет о стихотворении Поля Верлена «Искусство поэзии» (Ars poétique, 1874).

29. Ср.: «Поэт — это говорящий, он дает имена вещам и является посредником красоты» (*Р. Эмерсон.* Поэт [Из книги «Опыты». Essays... 1844] // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 304) (пер. А. Зверева). Ср.: «*...чем был наш первоначальный язык, как не собранием элементов поэзии?*» *И. Г. Гердер.* Трактат о происхождении

языка [Über den Ursprung der Sprache, 1764—1770] // *И. Г. Гердер.* Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 148.

30. penser, c'est exagérer (по изд.: Gestalt... S. 107).

31. Карл Филипп Мориц (Moritz; 1756—1793) — писатель, критик, журналист. Вейдле имеет в виду его «Опыт о немецкой просодии» (Versuch einer deutschen Prosodie; 1786), оказавший воздействие на Гёте. Мориц и Гёте познакомились в Риме в 1786. В Италии было создано его главное теоретическое сочинение «О творческом подражании прекрасному» (1788). В 1789 по протекции Гёте Мориц был назначен профессором теории изящных искусств Берлинской академии художеств.

32. Амальрик Андрей Алексеевич (1938—1980) — историк, литератор, диссидент. В эмиграции с 1976 г. См.: *А. Амальрик.* Нежелательное путешествие в Сибирь. Нью-Йорк: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1970.

33. Ср.: «В ту же зиму [1908—1909 г.] купил я у Вольфа узенькие "Цветы зла", в малом издании Lemerre'a, отнес книжку к переплетчику на Большой Конюшенной и для переплета выбрал зеленую змеиную кожу. Декадентский это придало ей вид, но ведь самые «сатанинские» (худшие) стихотворения в ней и нравились мне в то время всего больше. Или кинжально-кощунственное A une Madone, ex-voto dans le gout espagnol, в конце которого семь смертных грехов, семь ножей, мечтает вонзить грешник-поэт в любящее сердце Марии:

Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant,
Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruiseelant!

Тут, однако, пусть и связанная с темой, уже словесная музыка захватывала меня. В русских стихах я еще музыки не чувствовал, а научил меня ее слышать немножко раньше, чем Бодлер, Верлен. Ничего не может быть банальней: «Осенние скрипки» я нашел, или они меня нашли, во французской хрестоматии. Не совсем я был тут чужой *этой* мелодичности не мог не ощутить

Les sanglots longs
Des violons...

Не хитра она, но подлинна. Она мне азбуку преподала и всякого другого звукосмысла.

Вот я и декадент-молокосос, и эстет, и модернист, и в формалисты, пожалуй, когда подрасту, запишусь, а то, чего доброго, и к футуристам примкну. Но лето пришло после той зимы, и стал я целыми днями под липой в аллее сидеть, а чаще еще на застекленном балкончике над кухонным крыльцом, где одна качалка моя соломенная и помещалась, — сидеть и впервые все наше прежнее, главное, читать всерьез: Тургенева, Гончарова, но Толстого еще горячей, и всего жарче Достоевского. Полагаю, что все они в союзе, да и с поэтами нашими заодно... от выкидывания этики за окно, как и ото всех "измов" декадентишку змеиного и уберегли» (*В. Вейдле.* Зимнее солнце. Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976. С. 102—103).

34. *Байрон.* Дон-Жуан. Песнь 1, 2—3. См.: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 49, 57—61.

35. Рущук — ныне г. Русе (Болгария), порт на Дунае; Смирна и Трапезунд — турецкие порты Измир и Трабзон; Тульча — г. Тулча в дельте Дуная (Румыния).

36. Стихотворение «Booz endormi» (1859) из книги «Легенда веков»: «Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth...» Ср.: «И спал далекий Ур, и спал Еримадеф...» (*В. Гюго.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М., 1956. С. 321) (пер. Н. Рыковой).

37. Вейдле приводит свой перевод фрагмента третьей части книги «По направлению к Свану» «Имена стран: имя». Ср.: *Марсель Пруст.* В поисках утраченного времени. 1: По направлению к Свану / Пер. Н. М. Любимова. М., 1992. С. 332.

38. Бробдингаг — название страны великанов в «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Джонатана Свифта (1726).

39. *Герман Мелвилл.* Писец Бартлеби (1856).

40. widrig (*нем.*) — против обстоятельств, наперекор, вопреки.

41. См.: L'Art poétique. Chant III — Boileau. Œuvres. Paris: Garnier [1961]. P. 177. Ср.: Преданья древности исполнены красот. / Сама поэзия там в именах живет / Энея, Гектора, Елены и Париса, / Ахилла, Нестора, Ореста и Уллиса. / Нет, не допустит тот, в ком жив талант, / Чтобы в поэме стал героем — Хильдебрант! (*Буало.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 87). Порицание поэта, избравшего для своего сочинения имя «Childebrand», адресовано Жаку Карелю де Сент-Гарду (Carel de Sainte-Garde) и его «героической поэме» «Карл Мартелл, или Сарацины, изгнанные из Франции» («Charles Martel ou les Sarrazins chassez de France, poéme héroïque», 1668).

42. Das Hildebrandslied — ранненемецкая героическая песня, рассказывающая о схватке рыцарей — отца и сына. Была написана, скорее всего, в VII — начале VIII в., ее фрагменты сохранилась в списке ок. 810—820.

43. «У каждой Амариллис свой Тирсис» (*фр.*) 146 строка из Оды LXXV Королеве-матери: Pour la Reine Mere du Roy. Pendant sa regence. Замечание Шенье см.: Poésies de François Malherbe, avec un commentaire inédit par André Chénier. <...> Seule édition complète. Publiée par Mm. de Latour. Paris: Charpentier, 1842. P. 196.

44. Слова Ипполита из первого явления первого действия трагедии Расина «Федра»: «Она — дочь Миноса, она — дочь Пасифаи» (*Ж. Расин.* Трагедии / Пер. М. А. Донского. Л., 1977. С. 248).

45. Ср.: *М. Пруст.* В поисках утраченного времени. 1: По направлению к Свану. М., 1992. С. 85 (пер. Н. М. Любимова).

См.: *Benedetto Croce.* The Defence of Poetry, Variations on the Theme of Shelley. The Philip Maurice Deneke lecture, delivered at Lady Margaret Hall, Oxford, on the 17th of October 1933. Oxford: Claredon Press. 1933; *Benedetto Croce.* Ultimi Saggi. Bari, 1935. P. 73. Ср. также: *B. Croce.* Poetry, the Work of Truth: Literature, the Work of Civilization — Philosophy. Poetry. History // An Anthology of essays by Benedetto Croce / Translated and Introduced by Cecil Sprigge. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1966. P. 298. Ср.: *Gian N. G. Orsini.* Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literari Critic. Carbondale: Southern Illinois University Press, [1961]. P. 271—272.

46. Слова Антиоха из четвертого явления первого действия трагедии «Береника»: «И мне предстал Восток постылым и пустынным!» (*Ж. Расин.* Трагедии / Пер. Н. Я. Рыковой. Л., 1977. С. 140).

47. René Charles Albert Gutmann (1885—?) — поэт и критик, его перевод дантова «Ада» вышел с предисловием Габриэле д'Анунцио (1925).

48. Из стихотворения «Рекрут ста деревень», сборника «Французская заря» (1944).

49. Ср.: *И. П. Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 590—591.

50. Ср.: *И. П. Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 304.

51. Строка из баллады Гёте «Певец» (Der Sänger, 1783): «Ich singe, wie der Vogel singt...» — «Я пою, как поет птица...».

52. Ср.: *И. П. Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 591.

Гёте учился в страсбургском университете с апреля 1770 по лето 1771 г. Вейдле перефразирует начало его стихотворения «Свидание и разлука» (Willkommen und Abschied. 1770, 1775): «Душа в огне, нет силы боле, / Скорей в седло и на простор!» (пер. Н. Заболотского). Оно входит в цикл «Зезенгеймские песни», посвященный Фридерике Брион, дочери пастора из городка в окрестностях Страсбурга. Стихотворение получило свое название в 1789 г., окончательная его редакция установлена в 1810 г.

53. Здесь и далее Вейдле имеет в виду поэму Кольриджа «Кубла Хан, или Видение во сне. Фрагмент» (Kubla Khan, 1798, опубл. 1816), в предисловии к которой поэт описывает обстоятельства ее создания: «Летом 1797 года автор, в то время больной, уединился в одиноком крестьянском доме между Порлоком и Линтоном, на эксмурских границах Сомерсета и Девоншира. Вследствие легкого недомогания ему прописали болеутоляющее средство, от воздействия которого он уснул в кресле как раз в тот момент, когда читал следующую фразу в "Путешествии Пэрчаса": "Здесь Кубла Хан повелел выстроить дворец и насадить при нем величественный сад; и десять миль плодородной земли были обнесены стеною". Около трех часов автор оставался погруженным в глубокий сон... он непререкаемо убежден, что за это время он сочинил не менее двухсот или трехсот стихотворных строк, если можно так назвать состояние, в котором образы вставали перед ним во всей своей вещественности, и параллельно слагались соответствующие выражения, без всяких ощутимых и сознательных усилий...» (*С. Т. Кольридж.* Стихи / Пер. К. Д. Бальмонта. М., 1974. (Лит. памятники). С. 77. См. также комментарий А. М. Горбунова: С. 261—263).

54. Ср.: «...какой бы *специфический* смысл мы ни придавали слову "поэзия", неизбежным следствием из него вытекает, что стихотворение сколько-нибудь значительного объема не может и не должно быть целиком поэзией; а достичь этого можно лишь тщательным отбором и искусственным расположением, в которых проявляется *один*, хотя и не самый *характерный* признак поэзии». Ср.: *С. Т. Кольридж.* Biographia Literaria, или Очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе // *С. Т. Кольридж.* Избранные труды / Пер. В. В. Рогова. М., 1987. (История эстетики в памятниках и документах). С. 103 .

Первая часть поэмы Кольриджа «Кристабель» (Christabel, 1798—99) содержит 331 стих.

55. *Фр. Гёльдерлин.* Хлеб и вино. Элегия (Brot und Wein; 1798—1801).

Ст. Малларме. Послеполуденный отдых фавна. Эклога (L'aprѐs-midi d'un faune. Égloge; 1865—1876).

56. *Ivor Armstrong Richards.* Coleridge on Imagination. London: K. Paul, Trench, Trubner, 1934.

57. Ср.: «...да будет мне позволено сказать несколько слов относительно некоторого положения, которое, справедливо или несправедливо, всегда оказывало влияние на мою критическую оценку поэтических произведений. Я считаю, что длинной поэмы не существует. Я утверждаю, что слова «длинная поэма» суть прямое противоречие в терминах. <...> Та степень возбуждения, которая могла бы наделить какую-нибудь поэму правом на такое наименование, не может быть выдержана в произведении более или менее значительных размеров». (Поэтический принцип — *Э. По.* Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 496). *B. Croce.* La Poesia. Bari, 1937, P. 276—77. *Benedetto Croce.* The Defence of Poetry... Oxford, 1933. О перекличках с По см.: *Gian N. G. Orsini.* Op. cit. P. 252, 258—259.

58. Содержания понятия «diction of poetry», которым Вордсворт неоднократно пользуется в «Предисловии к "Лирическим балладам"», лишено определенности и до сих пор вызывает дискуссии. Ср.: *M. H. Abrams.* The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. London, Oxford, New York: Oxford University Press, [1953]. P. 110—111.

59. Неощутимость (?) свежего воздуха (*англ.*). Уолдт Сэведж Лэндор (Landor; 1775—1864) — английский литератор.

60. Dicht (*нем.*) — плотный, сжатый; dichten — писать стихи; ferdichten — уплотнять; dichtung — 1) уплотнение, 2) поэзия.

61. Кольридж ссылается на книгу мореплавателя Сэмюэля Пэрчаса «Путешествие Пэрчаса» (Лондон, 1617), однако существует мнение, что содержащееся в ней описание дворца хана Хубилая соединилось в сознании поэта с чудесным дворцом Аладина (фактически, Гасана Ибн-Саббa, «Старца горы») из другого сочинения Пэрчаса — «Путешественники», изданного в Лондоне в 1625 г. См.: *С. Т. Кольридж.* Стихи / Прим. А. Н. Горбунова. М., 1974. С. 263—264.

62. 35-я строка «Кубла-Хана».

63. См.: *В. Ф. Марков.* Одностроки // Воздушные пути. 1963. № 3. С. 243—258. Владимир Федорович Марков (род. 1920, Петроград), историк литературы, писатель; во время войны попал в плен, затем переехал в США. Профессор Калифорнийского университета в Лос Анжелесе.

64. Стихотворение «Утро» из сборника «Радость» (1914—1919).

65. Хуан де Тассис-и-Перальта, граф Вильямедияна (Villamediana; 1582—1622) — поэт и придворный, один из наиболее ярких последователей Гонгоры. Неоднократно попадал в опалу за вольный образ жизни и язвительные стихи. В 1621 назначен придворным молодой королевы Изабеллы, демонстративная приверженность к которой, очевидно, стала причиной его смерти: он был убит наемником 21 августа 1622. В глазах общества ответственность за гибель Вильямедияны легла на Филиппа IV и графа-герцога Оливареса.

Глава вторая

Музыка речи*

Если говорить о музыке, в *собственном смысле слова*, применительно к поэтической речи, можно в лучшем случае написать книгу вроде уже написанной, полвека назад, Леонидом Сабанеевым («Музыка речи», Москва, 1923), и прошедшей незамеченно, — что я готов признать несправедливым. Интересных результатов, однако, он, и на мой взгляд, в этой книге не достиг. Теория музыки к теории поэзии либо не применима, либо применима лишь по аналогии. «Музыка» вне музыки — метафора. Но метафора здесь — да и вообще нередко в дисциплинах, имеющих дело с человеком — как раз и плодотворней, чем прямое словоупотребление. При условии, конечно, ее осознания и различения разных ее пластов или этажей.

Довольствоваться формулами, кое в чем и соблазнительными, как например, «поэзия есть музыка души», именно и значило бы попасться на удочку этого соблазна — весьма поверхностного, как это сразу же станет ясно, если вспомнить, что фраза эта принадлежит Вольтеру, охотно повторявшему ее и вместе с тем требовавшему от стихов наистарательнейшего приближенья к «чистоте и ясности самой корректной прозы». Зато когда Гердер, не на много позже, в свою очередь называет поэзию музыкой души, слова его совсем другой вызывают у нас отклик, оттого что он *эту* музыку противополагает всем искусствам, обращенным к чувственным нашим восприятиям, в том числе и музыке. Та, что поэзией зовется — не для уха. Вот как? Только для духа? Нет сомнения, что Гердер и ушами слушать ее умел. Лучше многих других... Но вот уже и различение налицо, которое вводит нас в самую суть дела.

1. Музыка мысли и музыка речи

«Тот, у кого нет музыки в душе, никогда не будет подлинным поэтом». — «Секрет писательства — вечная музыка в душе».

---

* Впервые: Новый журнал. 1972. Кн. 108. С. 96—123; Кн. 109. С. 99—132. Также: Эмбриология поэзии. С. 75—130.

Второе было сказано почти через сто лет после первого. Розанов Кольриджа не читал. Не думал, конечно, и о «Венецианском купце», откуда тот позаимствовал первую половину своей фразы (с тою — нечаянной скорее всего — разницей, что написал «в душе», а не «в себе»). Там, однако, Лоренцо, лунной ночью, вместе с Джессикой ожидая Порцию и счастья, ею обещанного им обоим, возносит убаюканную редкостной даже у Шекспира стихотворной музыкой хвалу[1] — не музыке, в других искусствах находимой или им необходимой, но ей самой, без метафор, а также музыке жизни, любви; духу музыки; всему тому, чем она очеловечивает человека. Ни Розанов, ни Кольридж об этом не говорят; но и не говорят они порознь об одном и том же. Только ежели не очень в их слова вникать, можно подумать, что это попросту два голоса из многоголосого, разноголосого хора помнящих о первобытной мусикии, о слиянии в ней музыки и слова (да еще и танца или пантомимы) поздних ее наследников. О ней ведь в новые времена случалось и музыкантам, создателям оперы, например, а затем Бетховену и особенно Вагнеру тосковать. В этом хоре нетрудно расслышать голоса и Малларме, с его подхваченным Валери наказом поэту «отобрать у музыки свое добро», и Верлена, с его оскомину успевшим набить предписаньем стихотворцу искать «музыки прежде всего»[2]; даже и Ходасевича у нас — вот уж поэт не похожий на Верлена! —

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие...

Стоит, однако, вслушаться, и сразу себя спросишь: да разве все они и впрямь об одном? Верлен не обинуясь отдавал первенство напевности, мелодичности стиха, которой он был столь исключительным мастером; тогда как Малларме не о мелодии хлопотал, а о том, чтобы слова заговорили тем вторым, от предметных значений наотрез отказавшимся языком, который достаточен и необходим для *смысловой* их музыки. Что же до Ходасевича, то слагатель его «Баллады» уже полным голосом поет, когда в пение это «вплетается» — или вторгается? — другая, потусторонняя (как из дальнейшего видно) музыка; и если «звуки правдивее смысла», то все-таки *слово*, не сводимое к звуку, для него, пусть и с лирой, с «тяжелою лирой» в руках, «сильнее всего». Розанов же и вообще о «писательстве» говорит, не о стихотворстве. Послушаем сперва Кольриджа.

Все в той же «Биографии» своей, в пятнадцатой главе, — гораздо реже, по странному недосмотру, обсуждаемой, чем справедливо прославленные,

но более узкие по теме, семнадцатая и восемнадцатая, — он пытается, на основе шекспировских двух поэм установить, в чем корень поэтического дарования или «каковы главнейшие признаки его мощи». Обнаруживает признаки эти, по его словам, прежде всего «совершенная сладостность» стиха (или стихосложения, как он говорит) и соответствие звучания его поэтической теме; а также умение разнообразить «шествие слов», не впадая в более возвышенный или торжественный ритм, чем тот, которого требует мысль (он имеет в виду общий тон и замысел «Венеры и Адониса»[3]) и который совместим с господствующей мелодичностью стихотворной речи. Как мы видим, тут немножко перемешаны — отнюдь, однако, не спутаны — две вещи, различаемые далеко не всегда, но различать которые необходимо: общая «музыкальность», «мелодичность» речи (или стиха), и соответствие ее звучания ее смыслу. Это большая заслуга Кольриджа; но не меньшая и в том, что отчетливо различая эти ее два «музыкальные» качества, он их все-таки сообща противополагает ее образности, считая их более основными, — более показательными, чем образность, для наличия большого поэтического дара.

«Тот, у кого нет музыки в душе, не станет никогда подлинным поэтом. Образность, чем бы она ни питалась — пусть и природой, а тем более книгами, рассказами путешественников, мореплавателей, естествоиспытателей — и точно также все трогательные события, верные мысли, вызывающие интерес личные или семейственные чувства, все это, вместе с искусством переплетать частности эти между собой и включать их в ткань поэтического произведения, человек, начитанный и способностей не лишенный, может при непрестанном старании приобрести. Но чувство музыкальной отрады, как и способность ее создавать, есть дар воображения... можно дар этот лелеять, можно усовершенствовать его; научиться ему нельзя».

Проза Кольриджа, в отличие от его стиха, становится нередко запутанной и тяжеловесной: он — как альбатрос (не его, а Бодлера): крылья мешают ему ходить[4]. Но все же мы знаем теперь, чту думал о музыке поэтической речи и какое значение ей придавал один из ее музыкальнейших мастеров и мыслящий слушатель ее (своей и чужой), которому по тонкости слуха и проникновению мысли не легко найдется равный. Первенство, отдаваемое им словесной музыке перед образностью, многие нынче склонны были бы оспаривать, но для всей к слуху обращенной поэзии оно бесспорно: иначе ведь стихов не стоило бы и писать, и полная аритмичность прозы не зачеркивала бы других ее достоинств. Выбор этот был им очень ответственно обдуман, как о том свидетельствует ссылка на рассказы мореплавателей и путешественников, — столь плодотворно использованные им самим в двух из наиболее прославленных его творений. Если трудность тут тем не менее остается, то проистекает она из того, что противополагается образность музыке — звуковой или звукосмысловой, но неизменно словесной, которая к смыслу отдельных высказываний или их совокупности (там, где она всего отдельного сильней) безразличной быть не может. Без образов (именно и ощущаемых образами) можно обойтись; в этом Кольридж прав; без обладающих

смыслом слов ни в какой словесной музыке обойтись невозможно. Какова же эта связь между смыслом и звуком? Чем отличается она от существующей в обыденной речи? Как дифференцируется по разновидностям речи поэтической? На эти вопросы Кольридж не ответил; но простого, краткого ответа на них и нет. О музыке он, однако, не напрасно говорил. Краткие определения поэзии, не упоминающие о ней, плохо поэзию определяют.

В той же книге испробовал Кольридж одно, часто повторявшееся даже и у нас: «Лучшие слова в лучшем порядке». Увы, оно пригодно и для теорем Евклида. Какие слова — лучшие? Он пояснил это значительно позже (в «Застольных беседах»): наиболее подходящие, «собственные», то есть примененные в собственном, а не в переносном смысле[5]; но если для прозы достаточно собственного, то словам поэзии нужен «самый собственный», да еще, по возможности, должны быть ее слова «сами по себе» (то есть независимо от смысла) «прекрасны». Нет, лучше бы уж он повторил старую свою формулу. Все равно ведь остается открытым вопрос, на основании каких своих качеств и в отношении к какого рода смыслу слова поэтической речи должны быть наиболее точными, подходящими и тем самым лучшими. Или по высказываемым ею смыслам эта речь не отличается от другой? Но ведь еще Аристотель (в третьей книге своей «Риторики», 1404а) указал, что для преподавания геометрии никакие интересующие риторику качества речи не нужны. Значит «музыкальные», поэтику интересующие, и подавно. Так что ближе к истине был бы Кольридж, если бы сказал: самые музыкальные слова в самом музыкальном порядке. Только все-таки и порядок их в поэтической речи не чисто музыкален, и сами они от смысла не могут быть полностью отделены... Или, может быть, самый смысл их в этой речи — музыка? Но тогда, что ж она такое, смысловая эта музыка?

Самое приемлемое краткое определение поэзии, какое я знаю, не Кольриджем было найдено, хоть он и все сделал, чтоб оно нашлось. Выскрипнуло оно из под гусиного пера Уильяма Хэзлитта, когда он, в 1817 году, рецензию писал на все ту же только что вышедшую неудобочитаемую, но и неисчерпаемую кольриджеву книгу. «Поэзия» — так я его переведу — «есть музыка речи, выражающая музыку души»[6]. Год спустя, для первой из своих «Лекций об английских поэтах», он формулу эту слегка изменил: не «выражающая», а «отвечающая музыке души»; не думаю чтобы он этим ее улучшил. Я говорю: «речи» там, где у него было сказано «языка», надеясь, что и он сказал бы так, если в его время было бы уже осознано столь для нас существенное нынче различение; а непереводимое английское слово заменяю «душой», дабы не отделять мыслей (в узком смысле) от других содержаний сознания; но вполне признавая, что не менее правильно было бы тут говорить о музыке мысли. Главные преимущества этого определения в том, что оно не упоминает о словах. Говоря о словах, даже «лучших» и «в лучшем порядке», легко о речи позабыть, подменить ее внеречевым подбором слов и словесных звуков, и в результате этого по прямой линии докатиться через сто лет, там же, в Англии, до безнадежно плоской формулы (предложенной,

увы, очень талантливым человеком): «Поэзия — не больше и не меньше, чем мозаика слов; так что каждое из них требует большой точности»[a]. В отношении чего? И мозаика ведь для глаз; ее беззвучную гармонию (о которой нам ничего не говорят) улавливает глаз; но как же она может, из слов состоя, не жаждать зазвучать словами?

Да избавит нас музыка от мозаики! Поэтам ведомо, из чего рождается их слово. Но менее поэтически эту его родину назвать, чем музыкой, им трудно. Не легко и нам.

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись...

Извольте, вернусь; но в какую именно музыку прикажете мне возвращаться? Мандельштам, как о том говорит первая строфа его стихотворения и как вообще подобает лирическому поэту, имеет в виду «ненарушаемую связь» музыки и слова, но ведь он и в стихах своих ее не нарушил, а только высказал и обнародовал. Вернуться отсюда возможно — недаром стихотворение и названо «Силенциум» (хоть и, в отличие от Тютчева, без восклицательного знака) — к одной лишь безмолвной, воображаемо, но не реально звучащей музыке, и притом слитой уже со словом, или во всяком случае к той, из которой возникают не сонаты, а стихи. Или, может быть, есть «позади» этой, «глубже» ее, другая, даже и воображаемо беззвучная музыка мысли: даже и воображением неслышимая — как и невидимая, неосязаемая — часть всего того, чту может зваться «музыкой души»? Тютчев, в одноименном своем стихотворении, неизреченной мыслью, становящейся при изречении ложью, называл, конечно, не работу рассудка, проверяющую факты и ведущую к доказуемым истинам, а нечто совсем другое, частью быть может, и дословесное, доречевое, нечто такое, что и непроизнесенных слов страшится, что и внутренней речью рискует быть искажено. Но раз о такой музыке стали мы помышлять, это нас само собой возвращает к Розанову.

Процитировал я его сокращенно и не совсем точно. В «Уединенном» недалеко от начала сказано: — «Секрет писательства заключается в вечной и *невольной* музыке в душе. Если ее нет, человек может только сделать из себя писателя. Но он не писатель...». Следует целая строчка многоточий, а затем: «Что-то течет в душе. Вечно. Постоянно. Что? почему? Кто знает? — меньше всего автор».

Итак — совсем как и по Кольриджу — *приобрести* самого главного нельзя. «Тот, у кого нет музыки...» Мог бы и Розанов (Кольридж не удержался) привести латинское, неизвестно чье, но тысячу раз повторенное изречение о том, что поэтами родятся, а не становятся. Только говорит он не о стихах и вообще ни о чем, что в его время, да и в другие времена общепринято было звать поэзией. Писательством он это зовет, и тем самым слово «музыка» приобретает у него смысл еще более «переносный», дальше еще отодвину-

[a] T. E. Hulme (1883—1917)[7].

тый от прямого, чем у Кольриджа. «Музыка в душе» стала у него безмолвной музыкой души — *или мысли* — в согласии не с Кольриджем, а с Хэзлиттом. На первой странице «Уединенного» перечислено кое-что из того, что «течет в душе»: «восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства». Тут же говорится, правда, о «звуковых обрывках», но ведь к полу-чувствам, полу-мыслям отнести этого нельзя: они-то уж обрывки не звуковые, а смысловые. Звуковыми (из тонов состоящими) они были бы у музыканта (или отбирал бы он именно их); звуковыми по-другому и звукосмысловыми у стихотворца (как и у иных прозаиков); беззвучными, возможно, что и бессловесными и во всяком случае безразличными ко всем звуковым, как и образным качествам слов у математика, физика, а также у архитектора, скульптора, живописца. Но для Розанова, художника мысли, никакие «обрывки» не могли быть важней обрывков чисто смысловых: ведь и чувства, в сознании человеческом, не только чувства, но и смыслы. Сквернозвучие никакому писателю не мило; сло́ва от звука не может он и не хочет отделять; дорог ему порой и самый звук; но все-таки, когда «душа живет», когда она «жила», «дохнула» (как там же сказано), дыхание это есть для него мысль. Плоть ей нужна; исчезнет она, плоти не получив; и все же в зарождении своем она бесплотна.

Не о материальном коррелате ее («мозговом») говорю, а об отсутствии или неполноте словесного. Покуда она еще не речь, хоть и сознаем мы ее уже, она может в изреченности — даже и внутренней, стать не тем, чего мы ждали от нее, обернуться ложью. Розанов этого именно и боялся (или стал бояться к концу жизни) больше, чем кто-либо другой. Жаловался: «Как ни сядешь, чтобы *написать то-то,* — сядешь и напишешь *совсем другое*». Другое — даже по теме? Так его можно понять. Но чаще, конечно, по несоответствию слов тому, что мыслилось не ими («предварительными», другими словами или вовсе не словами). Он пытался застать себя врасплох, подслушать мысль; но ведь *слышатся* уже слова, и первые услышанные не всегда самые верные. «Цинизм от *страдания*... Думали ли вы когда-нибудь об этом?» Нет, не думали. И он не думал. Поймал эту мысль, записал, — да и вышло, что полуправдой удовлетворился: есть цинизм и от хамства, без малейшего страдания. Но улов был все-таки удачен: *эта* половина правды куда любопытнее другой. И не только любопытней: музыкальней (оттого что предполагает диссонанс и разрешение его); причем музыка эта совершенно независима от передающих ее слов и тем более от звука этих слов (можно их перевести или заменить близкими по смыслу). Для Розанова именно и характерно, что ищет он музыки мыслей, а не слов; недаром он в конце первых «Опавших листьев» даже и всю нашу душу воображать предлагает не как существо, а как музыку, обладающую не «свойствами предмета», а только «строем». Но характерно и то, что этой беззвучной музыки мыслей он усерднее ищет, чем соответствия их, не частичной, не мимолетной, а более устойчивой и полной истине.

Он преуменьшает значение дальнейшей умственной работы, которая — хоть и конечно не одна и та же — и мыслителю и художнику нужна, поскольку они не предпочтут близнецами в материнской утробе почивать,

объяснив, как он, **что** им «и тут тепло». А с другой стороны он немного упрощает дело, когда утверждает, что «всякое движение души» сопровождается у него «выговариванием» (которое он неизменно стремится записать). Выговорил он то, что в себе услышал; но за этим услышанным было ведь и нечто, не улавливаемое слухом. Музыка выговоренной и записанной речи есть *та самая* музыка (если от ошибок выговариванья и записи отвлечься), что звучала — робко, смутно, едва слышно — «в душе»; но *выражает* она, делает нам внятной и другую музыку, дозвуковую или безразличную к звукам, которая столь же или еще более смутно намечалась там же и которая звучащей только и дарует ее смысл. Эти две музыки необходимо различать; но и помнить необходимо, что они обе нужны поэзии. Тем определяющая ее формула Хэзлитта и хороша, что говорится в ней (вероятно, без особого намерения: мыслителем он не был) о музыке мысли, ума, а если души, то не только чувствующей, но и сознающей свое чувство, а значит — уже тем самым — не об одной звучащей, но и о беззвучной музыке. Другое дело, когда у нас Бальмонт («Поэзия как волшебство», 1915. С. 19) называл поэзию «внутреннею музыкой», становящейся внешней через ритмическую речь, или когда до него в том же духе высказался Белый («Символизм», 1910. С. 179). Эти и аналогичные высказывания возможно было понять чересчур буквально. Повивальная бабка нашего «формализма», Виктор Шкловский, именно так их и поняла.

Для звучащей — или воображаемо звучащей — речевой музыки он придумал новое имя «звукоречь», а о беззвучной вовсе не подумал. В своей не одним *его* дальнейшим мыслям открывшей путь статье «О поэзии и заумном языке» («Поэтика», 1919, первый выпуск)[8], сославшись на процитированные выше два стиха Мандельштама и на свидетельства поэтов (Шиллера), что стихи «появляются или зреют у них в душе в виде музыки», он высказывает догадку, что «поэты здесь сделались жертвами неимения точной терминологии. Сло́ва, обозначающего внутреннюю звукоречь нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова, а в данном случае еще не слова, так как они в конце концов выливаются словообразно». Шкловский мог бы сказать «словесно», если бы не имел в виду всего лишь словоподобную заумь; для ее оправдания он свою «звукоречь» и сочинил; но ведь и заумь не состоит из *совсем* лишенных смысла звуков. Точные термины, конечно, желательны; но если они напрямик ведут к недоразуменьям, лучше остаться при метафорах, возможности недоразумений не устраняющих, но к ним неизбежно не ведущих. Шкловский полагает — или в те годы полагал — что и восприятие стихотворения «обыкновенно тоже сводится к восприятию его звукового праобраза», ради подтверждения чего он приводит пример плохого прочтения рукописи Пушкина, в результате которого «получилась полная бессмыслица» — «Завешан брег тенистых вод» вместо «Завешан был тенистый вход» — переходившая, однако, из одного издания в другое: остававшаяся незамеченной, оттого что «при искажении смысла не был искажен звук». В этом

рассуждении есть три ошибки: 1) звук был тоже искажен («брег» внес накопление согласных, которого не было в подлинном пушкинском стихе); 2) искажение смысла отнюдь не было доведено до бессмыслицы; а главное 3) установив правильное чтение, разве не приобретем мы оснований предпочесть его неправильному?

Совершенно неверно, что в стихах, при подборе слов, «омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звукоречи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия». «Понятия», что и говорить, в стихах встречаются редко, но смысловые оттенки могут быть столь же важны поэту, как и звуковые. И вовсе ему не дана ни готовая «звукоречь», ни готовая «смыслоречь». Лишь непроясненные еще сочетания звуков, смыслов, звукосмыслов, а также еще менее определенные «проекты» тех, других или третьих возникают в нем, и он на вполне равных основаниях может звуки подбирать к смыслам и смыслы к звукам; хоть и есть поэты, никогда не уступающие смысла звукам и даже не очень его меняющие ради них, тогда как другие звуками повелевают смыслу (делая это в разных случаях очень по-разному). Нисколько не помогают Шкловскому в том, что ему хотелось бы доказать, и лермонтовские стихи («Не верь себе...», 1839, начиная со строчки «Случится ли тебе в заветный чудный миг...»), которые он приводит в начале статьи и комментирует, тут же ссылаясь на знаменитый возглас Фета, следующим образом: «Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут вылиться ни в образ, ни в понятие. 'О если б без слов / Сказаться душой было можно'. Без слов и в то же время в звуках, — ведь поэт говорит о них». Следует пояснение, что не о музыкальных звуках он говорит, а о словесных, в чем сомнения, конечно, нет. Но нет и никаких оснований утверждать, что Лермонтов или Фет, говоря о звуках, имели в виду одни лишь звуки, одну лишь звуковую сторону речи, начисто отделенную от смысловой. Лермонтов ведь сетует на то, что он *«значенья»* этих «простых и сладких звуков» не может передать, а не на то, что их самих не в состоянии воспроизвести. Да и Фет, в этом своем стихотворении 44-го года, «любимой мечты» от «крылатых звуков» не отделяет, «без слова» (именно так у него сказано) обойтись не надеется, и ничего не значащими звуками заменить его, конечно, не мечтает. Есть у него, правда, четверостишие 47-го года: «Поделись живыми снами, / Говори душе моей; / Что́ не выскажешь словами, / Звуком на душу навей»; но и тут не о бессмысленных, а об осмысленных (музыкально) звуках он думал, по музыке тосковал («настоящей» музыке: «Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки»), а не по «звукоречи», смысла окончательно лишенной. «Какие-то *мысли* без слов», пишет ведь и сам Шкловский, а мысли из одних звуков не состоят. Даже и музыкальные (т. е. мысли музыкантов) не из одних звуков состоят, а содержат в себе смысловую, хоть и несказанную словами «подоплеку» этих звуков, их сочетаний и взаимоотношений. С точки зрения рассудка, объявляющего себя умом, *всякая* поэтическая речь заумна. Но

весьма наивно истолковывать ее как пустопорожнюю звуковую щекотку; и весьма зазорно на практике ее в такую щекотку превращать.

В речи или слове надлежит отличать не только звуки от смыслов, но и смыслы от значений. Предметы обиходные или изучаемые наукой обозначаются с помощью наделенных или наделяемых смыслом звуков языка. Но когда, например, Мандельштам, первому сборнику своему дал заглавие «Камень», он поступил сразу же как поэт: смыслом это слово наделил, но не придал ему ни малейшего (предметного) значения. Для научной и обиходной речи только оно одно и нужно; ни звука, ни смысла незачем ей и осознавать. Но если предметное значение отпадает или отодвигается на второй план, смысл и звук осознаются сообща и становятся по-новому неразлучны. Оттого-то поэзия и есть музыка речи, выражающая музыку смыслов, в своем — по-разному и в разной мере — но неизменно осмысленном звучании.

2. Сумбур и звукосмысл

Тот, у кого нет музыки в душе... Сомненья нет: не о музыке музыкантов это сказано. Сказано это о звуках речевых, чистому тону чуждых. Оттого и мог Владимир Соловьев к музыке быть глух, а Блок сказать о себе — уж, конечно, не музыку *стиха* имея в виду — что медведь ему на ухо наступил. Смыслу эти речевые звуки наотрез чуждыми не бывают. Но не может ли эта «музыка в душе» быть порою и совсем беззвучной, той самой и ею одной, в которую не ухом «вслушивался» Розанов? Он, во всяком случае, думал о ней; «выговаривал» и записывал слова, не ради них, а ради высказанных ими мыслей. Усомнился в этом некогда опять-таки Шкловский: не в мыслях, мол, дело; «мысли бывают разные». По его тогдашнему мнению, дело было, как всегда и всюду, в словах, их узоре, и в узорах того (сюжета, например), что́ (якобы) «сделано» из слов. Розанов, при таком чтении его, не вовсе испаряется в небытие, но сильно хиреет. Он был художником мысли больше, чем мыслителем, и Шкловский в его художестве (в наиболее внешних чертах этого художества) разобрался очень хорошо. Но был он все же и мыслителем. Да и художество мысли с художеством слова не полностью совпадает; а главное, и оно к узорам не сводится, как и не сводится к словам. Никакая «словесность» к словам не сводится, — хоть и никакой не позволено пренебрегать словами. Но есть, конечно, и немаловажное различие между владычеством мысли над звучащею музыкой слова и обратным соотношением сил; причем «мысль» должна пониматься тут очень широко: не как всего лишь рассудочно-практическая мысль, которая какую бы то ни было музыку тщательно искореняет или никакой не замечает. Розанов в этой связи тем и поучителен, что он не музыки слова искал, — как и не музыки вымысла, которой ищет романист или драматург, а самую непосредственную, ненарочитую из всех музык в себе обрел: музыку мыслей своих ощутил и дал ее нам почувствовать.

Тут, однако, надлежит устранить отнюдь не устраненный им двойной источник недоразумений, после чего мы сможем извлечь из его свидетельств другой, самый важный для нас урок.

То, что «вечно, постоянно» и невольно «течет в душе» — еще не музыка, хотя бы и беззвучная. Чтобы музыку оттуда извлечь, нужен почин, — хотя бы лишь соответственно направленного внимания, да и оно *музыку* там уловит не всегда. И Розанов не «постоянно» ее уловлял, а — в те годы, — скажем, то и дело. Что же до «текущего в душе», с музыкой или без нее, и от вниманья независимо, то ведь это просто-напросто «поток сознания», о котором еще в прошлом веке, после Уильяма Джеймса, психологи стали говорить и который с тех пор не раз изображался в литературе (с наибольшей виртуозностью Джойсом в «Улиссе», а впервые, за тридцать пять лет до него, средне-одаренным французским литератором Эдуардом Дюжарденом[9]). В литературе, однако, поток сознания поневоле изображается словами, и тем самым фальсифицируется, — поскольку мы отождествляем это изображение с ним самим. В действительности, он вовсе не состоит — сплошь, во всяком случае — из слов, и еще того менее из отчетливых и отчетливо связанных друг с другом предложений. Он может превращаться в настоящую немую речь, во «внутренний монолог», согласно французскому, к литературе примененному, наименованию; но покуда ни во что стройное и последовательное не превратился, состоит из обрывков слов, клочков предложений, из ясных и неясных зрительных, слуховых, осязательных и моторных образов, вовсе не непременно сразу же словами названных. Из чего-то вроде клетчатки, протоплазмы, где — если мы не спим, а «думаем» (сами до поры до времени не зная о чем) — образуются, как в закипающем жидком месиве, и всплывают на поверхность более четкие, обретшие, пусть и приблизительную еще, форму сгустки или пузырьки. Месиво можно назвать мыслью, как мы расплавленный или даже газообразный металл зовем металлом, хотя никаких определенных мыслей мы еще не различаем в беспространственной этой и *вневременной* туманности.

Определенность дается мысли словом, или, если не к словам она устремлялась, формулой, схемой, чертежом; музыкальной, строительной, изображающей или орнаментальной формой. Поначалу, сплошь и рядом, всего лишь воображаемой формой, незавершенной, намечаемой только формулой, но нередко и уже «в деле», постепенно, рука об руку с материализацией формы, округлением формулы, начертанием знаков, образующих запись мысли, музыки, или внутреннего, так и не произнесенного вслух слова. Во всяком случае, вместе с определенностью дается мысли и потенциальное или актуальное закрепление ее в пространственной (двухмерной или трехмерной) структуре или в непреложном одно-за-другим и что-после-чего во времени; потому что «поток сознания», хоть и кажется нам (как и Розанову казалось), что он течет «вечно, постоянно», на самом деле времени нашему чужд, в линию что-после-чего не вытянут. Нет в нем ни «откуда», ни «куда», ни «вперед», ни «назад»; вечно он тут как тут, и прошедшее еще в нем; его

«вечно» — не то, которое (в восприятии нашем) длит, а то, которое упраздняет время. Он вовсе и не поток: это мы течем — от рождения к смерти, а не он. Ловить поэтому то, что́, как нам кажется, в нем плывет, возможно и совсем не торопясь. Если музыку удалось нам услышать в нем, мы ее дослушаем, быть может, вовсе не сейчас, — Бог знает когда: порою поэт лишь на много поздней, пересматривая рукопись, корректуру правя, найдет нерасслышанное сперва, но самое нужное ему слово: он может его найти, покуда старый «поток» способен будет в себе восстановить. И вне времени «течет» не только сам поток, но и всё складывающееся и уже сложившееся внутри него, — с тем, чтобы жить во времени. Есть поразительное свидетельство Моцарта о том, как созданное, но еще не закрепленное в знаках и не обретшее слышимого вовне звука творение его, осознается и слышится им, до того как сядет он писать партитуру, *одновременно*, все целиком, во всех своих частях. Слышит он его именно так, всего зараз, какой бы оно ни было длины, — das ist nun ein Schmaus, восклицает он, какое пиршество это для него! Большей радости нет. Это лучший дар, дарованный ему от Бога.

Музыки может и не быть. Ни той, что в Моцарте жила, еще не образуя вневременного, но готового подчиниться времени целого; ни той, что живет в поэтах, — словесной, звуко-смысловой; ни самой неуловимой музыки разума и чувства, «музыки души», которая либо предшествует всякой другой, либо сливается с нею нераздельно от самого рожденья; вообще никакой. Протоплазма мысли, стоячий поток сознания (едва осознанного сознания) — не музыка, а сумбур. И не слуховой, не зрительный, не словесный, не «мысленный» сумбур, а все это одновременно и вперемешку. Или — к другим образам переходя (без них не обойтись) — туманность, млечный путь. Не ведет никуда. Опоясывает весь небосвод: видимый нам, и *нам*, откуда мы глядим, невидимый. Fourmillement innombrable d'étoiles. Определение это муза Урания продиктовала лексикографу Ларуссу[10]. Но ведь все музы — сестры. Годится оно и для того муравьиного копошенья, что суетится — под черепосводом, привыкли мы воображать — в каждом из нас. Нам и телескопа не нужно. Заостришь вниманье, и тотчас вызвездится в тумане, пусть и тусклая, пусть ничем и не просвещающая нас, неуверенная крошечная звездочка —

Twinkle, twinkle, little star!

как в детской песенке поется. Бывает, однако, что вспыхнет и поярче, а порой, опомниться не успел, и уже — не над тобой, так в тебе — Большая Медведица, Орион, Скорпион, или столь длинный и правильный ряд таких послушливых звезд, какие на пастбищах небесных вовсе и не пасутся. С каждым это бывает, а тем, к кому милостивы звезды, являют они себя, как Моцарт (в том же тексте) о мыслях своих музыкальных сказал, потоком, гурьбой: отбирай какие хочешь; или как Гёте, о стихах своей юности, столь внезапно его посещавших, что писал он вкривь и вкось на листе, пока бумаги хватало: звездный ливень ловить не успевал.

Музыки может и не быть. Но вспыхивают и мерцают огоньки в сумбуре, и немного есть, думается мне, людей на свете, у кого никогда не сложилась бы из них eine kleine Nachtmusik. Дремлет там, конечно, и совсем другое: схемы грамматики, логики; пресные истины рассудка; без них не обойтись никак. Спросит вопрошатель: девятью девять — сколько? И я, в сумбур не заглянув или его не заметив, ответствую: восемьдесят один. Есть математика и в музыке. Ритму нелегко обойтись без метра. Нужен был циркуль тем, кто строил Парфенон. Но прямых линий (совсем прямых) в нем все-таки нет, да и назывался циркуль у греков «вышагивателем» или «раком»: в самых гладких и трезвых именах таится музыка их возникновения. Отчего музыка? Оттого что там, где рассудка мало, чтобы выйти из сумбура, там нужна она, там прислушиваются к музыке. К музыке звука или к музыке смысла, или к обеим: рассудок одни только клички аптекарских изделий да термины придумывать горазд.

«Взятая сама по себе, мысль — нечто вроде туманности, где не существует никаких закономерных разграничений». На этот раз лингвист это говорит; тот самый, гениальный и боготворимый нынче (не всегда впопад) Соссюр[11], который избавления от тумана нигде, конечно, не видел и не искал, кроме как в дифференцирующей (тем самым и побеждающей сумбур) предметности слов и в обеспечивающей эту их функцию (или закономерное расширение ее) языковой системе. В *этой* функции слов (я называю ее сигнитивной), в этой их способности обозначать предметы сквозь смыслы, прикрепленные к определенной комбинации фонем — основа языков; ничем другим языкознание и не занимается; это достаточно важно: без этого предмета ее занятий человечества и представить себе нельзя. Но из этого как раз и следует, что поэтическая речь ведению его не подлежит или подлежит лишь в той мере, в какой она пользуется — принуждена пользоваться — внеположной собственным ее требованиям языковой системой (русским, например, языком или любым другим). Языкознание определяет, как именно речь эта пользуется языком, но сама ее поэтичность не вмещается в его понятия. Речь или слово генетически и уж во всяком случае логически предшествуют языку; да и всецело подчиняются ему (поскольку он создан) только в сигнитивной своей функции. Смыслы передаются и вне систем, да и без слов (жестами, например); сквозь эти смыслы, а жестами («дейксис») и помимо смыслов, могут передаваться и (элементарные) предметные значения. Но главная функция внеязыковой, как и надъязыковой (по-своему пользующейся языком) речи — смысловая, сигнитивность вообще отстраняющая, значениями не интересующаяся или отодвигающая их на задний план. Там, где она внеязыковая, она и вовсе бессловесная. Функция эта зовется в просторечии искусством.

Речь рождается не из языка, не из системы (как нелепо было бы такое представление!), а из сумбура — в нас, которому соответствует хаос в еще не опознанном нами мире. Она рождается вместе с разумом и остается долгое время, а во многом и навсегда, неразлучной с ним, что и выразили греки

прозорливым понятием своим: логос. Они только не решились в этот логос включить бессловесную речь музыки, или всей в целом мусикии, куда ведь и слово было вплетено; и не захотели причислить к нему высказывания других искусств, как изобразительных, так и не изображающих (хотя некоторые черты изображения могут быть присущи орнаменту и пространственному символизму архитектуры). Разум во всех этих «речах» участвует нисколько не меньше, чем в словесной, но рассудок в них сколько-нибудь крупной роли не играет: основным устремлениям их он столь же чужд, как и поэтической речи или расстилающейся по ту сторону словесной ткани, воображению нашему внятной речи вымысла. *Разум* всем этим речам не чужд; без мысли, разумом руководимой или руководства его ищущей, они обойтись не могут. Этого греки недоглядели, — по крайней мере в устройстве своего языка, в расчленении понятий, им предопределенном (да и в сократовской критике мифа, противопоставляемого логосу). Не поняли этого после греков и до наших дней также и все те, кто признавал наличие логоса только в словесном искусстве, не в другом; Эрнст-Роберт Курциус[12], увы, был один из них; как будто бессловесною тварью, если не в жизни, то в творении своем, мог оставаться Бах или строитель Амьенского собора. «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» Нет, неправ был Баратынский, думая, что резец, орган и кисть обходятся без мысли: им не меньше, чем стихопишущему перу нужна мысль, отличающаяся, конечно, как и мысль поэта — и совершенно теми же чертами — от мысли шахматиста, химика или бухгалтера. Как неправ был и Толстой, музыку, в разговоре с Горьким, назвав «немой молитвой души», а слова обозвав «пятаками в кошельке мысли»[13].

Вся путаница в этом деле проистекает из недостаточного различения мыслей от мыслей, слов от слов, сигнитивной функции знаков от выражающей их функции. Пятаки в кошельке это разменные слова обыденной речи, заменимые любыми другими, лишь бы нетронутым осталось их предметное значение (через смысл обозначаемое, но без внимания к смыслу, как и звуку), а также ярлыки идеологий или термины наук. Ими рассудок оперирует, — как и разум, — когда он пользуется рассудком. Но поэтическая речь, если и теми же словами говорит, произнося их, делает их другими. Многие стихотворения, совсем как музыку (тоже не всякую), можно назвать «немой молитвой души»: они немы, если говорящими считать лишь совсем иные человеческие речи. И точно так же Гердер был неправ, когда, напротив, музыку относил «к ним чувственным» (если словами Баратынского высказать его мысль), так как обращается, будто бы, она, в отличие от поэзии, к одному лишь чувственному (или можно сказать материальному, звуковому) нашему слуху. Такого искусства, одну лишь поверхность восприятий раздражающего, и вообще нет: это лишь низшая, в ничто переходящая граница всякого искусства. Музыка и поэзия обе, хоть и по-разному, ухо наше «ласкают», а если нужно (хотя бы для бóльшей ласки), то и «терзают»; но и обе с душой беседуют, уму и сердцу нечто говорят, а не просто «тешат слух», и даже не просто удовлетворяют требования той предварительной проверки струк-

турных и смысловых связей, с которой понимание и оценка любого творенья начинаются, но к которой они отнюдь не сводятся. Романтики, и как раз немецкие, большей частью склонны были, в отличие от Гердера, отдавать предпочтение музыке как наиболее непосредственному, в передаче душевной жизни, из всех искусств; от них, в конечном счете, и Толстой унаследовал этот взгляд. По Ваккенродеру, «в ней одной звучат струны нашего сердца, и мы внимаем их звучанию»[14]. Четверть века спустя ему ответил, однако, другой рано умерший, но успевший полней проявить себя (и не только в *мыслях* об искусстве) чудесными стихами одного из совершеннейших своих творений, провозгласив «неслышные мелодии» — не к слушающему нашему «чувственному уху» обращенные — более сладостными, чем слышимые нами. Причем не сверхчувственность слова имел он в виду, как Гердер, а нечто подлинно «немое»: неподвижно-безмолвное пение линий и форм на рельефами украшенном мраморе греческой вазы. В этом услышал он «музыку души» и ее «немую молитву»[15]; в этих беззвучных напевах.

Все были правы, и Китс не меньше других. Как и все были неправы, поскольку и охладев, а не пребывая в пламени восторга, продолжали думать, что какая-то одна разновидность выражающей (то, что выражению подлежит), а не обозначающей (то, что поддается обозначению), речи непременно должна быть предпочтена другим, не в отдельных случаях и для разных целей, а вообще: как наиболее «выразительная» или самая близкая к тому, что выражения требует и чего обозначить — обыкновенной, обозначающей речью высказать — немыслимо. Толстой назвал музыкальную речь немой, а Китс пластическую форму (или, скажем лучше, модуляцию форм) безмолвной. Мог бы он ее назвать и безголосой, чего о музыке сказать нельзя; но имеется тут, в сущности, в виду (как Толстой и пояснил) отсутствие слов; то самое, значит, что́ весьма многим и мешает распространять понятие «речь», или в этом аспекте взятое понятие языка, на бессловесные искусства. Недаром, однако, и Верлен один свой стихотворный цикл назвал «романсами без слов»[16]: там и действительно слова, если к ним отнестись, как к словам обыденной речи, не больше роли играют, чем в тех романсах, где мы, вслушиваясь в музыку, теряем желание вслушиваться в слова. И не говоря уже об искусстве вымысла, которого словесным вовсе не следовало бы и называть (ведь не называют же — по-русски, по крайней мере — живописного искусства малярным, хоть и невозможно полностью изъять из живописца маляра); но и само искусство слова — не того слова искусство, которое мы каждый день, каждый час разменяваем на словесные пятаки. Есть в «кошельке мысли», который тот же ведь, что и кошелек слова, еще и другие, другую мысль вмещающие слова, хоть и кажутся они теми же самыми, если не учесть изменения их смысла. Правда, закон для них — закон языка, а не речи — один. Глинка (если от сравнительно поверхностных черт отвлечься) пишет по-музыкантски; Врубель (если польскую кровь ему припомнить) по-малярски[17]; Пушкин *прежде всего* пишет по-русски; русскими словами *мыслит;* в нем и поэта от русского поэта отделить нельзя. В искусстве вымысла

можно; в искусстве слова невозможно: никак нельзя словам до того стать пушкинскими, что и перестать быть русскими. Этого о звуках не-языковых, о красках, линиях не скажешь. И не в том тут дело, что слова определенному коллективу служат (то есть людям, говорящим на определенном языке, русском например), а в том, что они служат вместе с тем и совсем другим потребностям того же коллектива. Этим вызван и вздох «о если б!» От музыканта вздоха «о если б без звука!» еще никто, как будто, не слыхал. Из мелодии, как из цвета или сочетания цветов, можно сделать сигнал; но объясняться насчет житейских наших дел при помощи слов куда сподручней.

Утешить Фета легко. Ты же ведь сам как раз и мастер мелодией обволакивать, пронизывать, тушить и зажигать слова, делать их не теми, какими говорят «позвольте прикурить» или рассуждают о капитализме и социализме. Да и всякая, даже и в прозе, поэтическая речь, пусть и не столь к звучанию музыки близкая, о музыке помнит, и если ее звучанию отказывается подражать, то равнодушной к собственному звуку все же не становится. Тревога Баратынского, тем не менее, понятна. «Все мысль да мысль...» Существуют и впрямь мысли, не тех слов ищущие, какими живет поэтическая речь. Словесной будучи, как и (в других искусствах) бессловесной, она хаос превращает в космос, выводит мысль из сумбура, рассеивает туман. Но совсем его развеять, сумбур полностью устранить, ради чего и от космоса отказаться, хаосом знаний хаос незнанья заменив, «тьмой низких истин» (не низких, а к высоте и низости безразличных) удовлетворившись, — это подвиг рассудка, а не разума. Рассудку нужна чисто рассудочная речь. Он и отбирает для нее слова — поскольку особых знаковых систем не изобретает — заботясь о том, чтобы слова эти ничего не выражали, не изображали, не «воплощали» (метафорой этой именуют высшую ступень изображающего выражения), а служили бы лишь значками понятий, обобщающих факты и отношения между фактами. Опеки разума над собой он не признает; речи и доводы его (как логический позитивизм показал) к поэзии, то есть к бессмыслице относит. Бессмыслица для него все то, где о смыслах печется человек. Факт исключает смысл. Знак всего лишь обозначает то, что в сигнитивных системах ему положено обозначать.

Рассудок «очищает» язык, тем самым выхолащивая речь, которой он предписывает пользоваться языком, как переписчик пользуется не им изготовленной пишущей машинкой. В обычном разговорном, а тем более письменном языке и без того есть много слов и оборотов, либо очищенных уже, либо вполне пригодных для такого очищенья. Но есть и поддающиеся скорей другого рода чистке, мышлению о человеке и о человеческом потребной, разумом руководимой, которому перед рассудком незачем склонять колен. Могут и они смущать поэтов. Лучшая тому порука три посмертно изданные записи Гюго. Первая о словах поэта или приемлемых для поэта: «Слово есть плоть мысли. Плоть эта живет». Вторая не о них: «Неудобство слов в том, что у них больше контура, чем у мыслей. Все мысли смешиваются по краям; слова — нет. Некоторая расплывчатая сторона души от них ус-

кользает». Иначе говоря, словам не хватает того сумбура, куда бывают погружены мысли, словами еще не ставшие. Толкование это подтверждается третьей записью, 1865 года (близкой по времени ко второй): «Верить в то, у чего есть контуры, сладостно. То, во что я верю, лишено контуров. Это меня утомляет». Контуром обладает догмат, — хоть это и не совсем тот, не той четкости и сухости контур, каким, силою вещей, очерчиваются истины математики и естествознания. Но различие это, крайне важное для нас, о поэзии, об искусстве мыслящих в «контурах» разума, но не пренебрегающего им рассудка, — для поэта, хоть и не безразлично, а все же не в такой степени существенно. Для нас, филологов, критиков, историков, границ своей дисциплины не забывших, остаток сумбура в нашем мышлении — зло, неизбежность которого мы сознаем, отказываясь, однако, променять его на худшее зло приближения (чаще всего еще и мнимого) к рассудочности тех наук, где она оправдана внечеловечностью их предмета: ни разума, ни слова тому, что они изучают, не дано. Для поэта — хоть и поэзия, как любое искусство, есть *выход* из сумбура — остаток его даже и не зло: известная расплывчатость мысли, трепетность ее, неметалличность ему положительно необходимы. Сама точность его речи состоит в точности схватыванья этой — все-таки — неточности. Сама плоть его слова расплывчата в известной мере: как всякая живая плоть, чей контур не может быть вычерчен, а может быть только нарисован. Та «отрицательная способность», которая, по Китсу, ему необходима[18], для того ему и нужна, чтобы, покидая сумбур, все-таки сохранить целительную, то есть цельность охраняющую, частицу этого сумбура.

Помощь ему есть. Он музыкой речи спасает музыку смысла. Он со звуком не расстается. Он из сумбура выносит, в свой космос уносит звукосмысл.

3. Зачем так звучно он поет?

«Высокой страсти не имея / Для *звуков* жизни не щадить...» Это Пушкин (в первой главе) о своем Онегине, которого он поэтом сделать не пожелал: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить». О поэте, о себе — не так: «Мы рождены для вдохновенья, / Для *звуков* сладких и молитв», или: «Уста волшебные шептали / Мне *звуки* сладкие мои». — Как это бесило всех наших мракобесов навыворот, да и сейчас продолжает бесить (потому что их много и теперь, только Пушкиным возмущаться они себе, в отличие от прежних, не позволяют). Бесили их и бесят, еще больше, чем «молитвы», именно «звуки», «сладкие» эти звуки. «И толковала чернь тупая: / Зачем так *звучно* он поет?» Именно этого рода тупицы, не понимавшие зачем, чернью и были названы. Недаром и гораздо позже, памятник себе воздвигая, Пушкин сперва написал: «И долго буду тем любезен я народу, / Что *звуки* новые для песен я обрел», а потом, решив, должно быть, что *всему* народу вряд ли именно этим будет он любезен, ограничился поминовением более общепонятных своих заслуг.

Сам он, во всяком случае, от звуков свою поэзию не отделял, мыслил ее звучащей, звуковой. Когда не ладились стихи, сетовал: «насильно вырываю / У музы дремлющей несвязные слова. / Ко *звуку звук* нейдет...» А когда ладились, писал (в «Египетских ночах»): «...*звучные* рифмы бегут навстречу стройной мысли». Дело тут, однако, не в одних рифмах, как и нет основания думать, что к звучанию прозы был он равнодушен. Чувствителен был он и строг в стихах, своих и чужих, ко всему звучанию поэтической речи, а не только к тому, что относится к рифмовке или к механике стихописанья, для него отнюдь не механической. Прочитав послание Вяземского к Жуковскому, он в кишиневском дневнике 21-го года записал: «*К кому был Феб из русских ласков* — неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией». Зато звучание совсем иного рода — «любви и очи и ланиты» — заслужит через несколько лет надписи на полях: «Звуки италианские! что за чудотворец этот Батюшков!», вторая половина которой вернее, чем первая, потому что итальянцу вереницы гласных и-и-о, и-и отнюдь не пришлись бы по душе. Конечно, измерял он и оценивал звучание стихов не одним лишь мерилом простого благозвучия, а, с другой стороны, и смыслом звуковому их качеству не жертвовал: искал не звуков помимо смысла, а «союза / Волшебных звуков, чувств и дум». Вяземскому, в 25-м году, о стихе «Сердитый влаги властелин» (в его «Водопаде») писал: «Вла-вла — звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии властительница *небесного* огня? Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь». Но какой бы алгеброй он гармонии стихов ни поверял (как в собственном их звучаньи, так и по связи его со смыслом), прежде всего надлежит со всей бесспорностью установить, что не признавал он поэзии, к звукам безразличной, или пользующейся ими всего лишь как средством, не укорененным в самом ее существе.

Разумеется, мог он, в силу многовековой и всякому в его время знакомой традиции, всего только *называть* звуками то, что в просторечии звалось словами поэта или его стихами: поэт ведь был или слыл со времени Гомера певцом, — пел, а не просто говорил. Можно считать, что и Пушкин, — но не машинально все же, а умно и любовно, — этой традиции следовал. Она ведь только подтверждала то, что он чувствовал, что знал — о себе — и сам. О пении, как о лире, или о музе, пусть и говорил, традиции следуя, условно; звуки тем не менее для него были чем-то вполне реальным, живым, пережитым, — как те, что нашел он «музыкальными» у Вяземского, так и образующие музыку стиха, ряда стихов, строфы. Звучит ведь, по его чувству, прежде, чем слово, сама его рождающая душа, подобно тому, как в стихотворении 23-го года он о своем «лукавом демоне» писал: «С его неясными словами / Моя душа *звучала* в лад», или как всего проникновенней напишет через десять лет: «И пробуждается поэзия во мне: / Душа стесняется лирическим волненьем, / Трепещет и *звучит* и ищет, как во сне, / Излиться наконец свободным проявленьем». Именно о пробуждении, о рождении поэзии тут идет речь. В звучании она рождается, звуки ее пробуждают, — или она их будит. И поэтому, когда в посвящении «Полтавы» говорилось «Узнай, по крайней

мере *звуки,* / Бывало, милые тебе», не было это, не могло быть простой условностью. Тем более, что и начинается стихотворение словами о голосе, то есть о звуках:

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?

А кончается еще одним упоминанием о звуке — не стихов теперь, но живого голоса; о звуке, звучащем в памяти, в той памяти, что, зазвучав, сделавшись звуком, вызвала рождение чудесных этих стихов:

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало, милые тебе —
И думай, что во дни разлуки,
В моей изменчивой судьбе,
Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей —
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей.

Тут мне скажут, однако, — романтики скажут, но и антиромантики поддакнут: «высокие все эти слова — о голосе, звуках, музыке, любви — верим ли мы им, или не верим — одно; тогда как вла-вла, согласитесь, совсем другое». Не соглашусь и предложу: попробуйте, вставьте «когда-то» вместо «бывало», прочтите: «Узнай, по крайней мере, звуки, / Когда-то милые тебе». Что ж — звуки налицо, да не те: осекся голос, заглохла музыка. «Бывало» и «милые» согласованы были звуком, а теперь согласованности нет. Когда рождается поэзия, когда душа «трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться наконец свободным проявленьем», свобода этого проявленья ограничена бывает у подлинных поэтов его совершенством (по суду самого поэта), а совершенство зависит от того, найдет ли ищущая душа полноту звукосмыслового воплощения для своего «трепета», своего «лирического волненья». Если нужные звуки найдены, они незаменимы, и каждое вла-вла, каждое «бывало» вместо «когда-то» тут попадает на учет. Не то что, чем больше звуковых сближений и соответствий, тем лучше. «Из русских ласков» покоробило слух Пушкина. «Роняет *бор* багряный свой убор» (вместо «роняет лес») было бы скверно, не по смыслу только (боры не багрянеют), но и по звуку. «Трепещет и звучит» душа не для того, чтобы погромче протрещать в стихе, а чтобы воплощение трепету найти в созвучном этому неслышному звучанью слове.

В слове, — значит в звучащих смыслах слов, а не в звуках подвластных музыканту, тоже по-своему осмысленных, но иначе, чем слова. Истину эту упускать из виду не следует; но и не следует ее истолковывать слишком узко и боязливо. Поэтическая речь не тем смыслом жива, которого ищет речь рассудочно-практическая; оттого ее звуковая сторона так для нее и важна.

Важна не только (как во всякой речи) для распознавания словесных смыслов, ведущего к опознанию предметного их значения, но и своей многообразной, нередко смутной, иногда едва уловимой связью с этим смыслом — внутренней, а не навязанной лексической системой языка — и меняющей или видоизменяющей этот смысл, безотносительно к предметному значению, которое в поэзии отпадает или отходит на задний план. Пушкин для неизменных особенностей поэтической речи особенно показателен. Он музыкален и певуч, не будучи в своей поэзии по преимуществу певцом и музыкантом. Его стихи, с другой стороны, никогда от «нормального», от «прозаического» смысла слов очень далеко не отступают; но *как раз поэтому* словесные звуки, оттеняющие и дополняющие словесные смыслы, играют в его стихах такую огромную роль, — гораздо бóльшую, чем у многих поэтов, склонных усиленной образностью уплотнять смысловую ткань своих стихов. Но вовсе без внимания оставить звук они тоже, разумеется, не могут. Стихотворцам препятствует в этом уже тот факт, что пишут они не прозу. Фридрих Шлегель, со свойственной ему в молодые его годы лаконической резкостью, провозгласил основой метрики «императив» сделать поэзию музыкой, «омузыкалить» ее; а немного позже Шелли, в своей «Защите поэзии», подчеркнул неразрывную связь, в стихах, звукового ряда со смысловым и необходимость *для смысла* того «гармонического возврата» или повтора звуков, который составляет основу всякого стихосложения. Отсюда выводил он и невозможность перевода поэтических произведений, подобно тому, как уже Данте, за пятьсот лет до него, невозможность эту объяснял именно музыкальной природой стиха, а не образностью его словесной ткани[19]: той музыкой его, что почерпнута из определенного языка и не может быть переселена в другой язык. Оттого-то, писал он, и Гомер, в отличие от стольких других греческих авторов, не был римлянами на их язык переведен; оттого из Псалтыри, при переводе ее с еврейского на греческий, с греческого на латинский язык, улетучилась сладостная музыка.

Музыка поэтической речи предшествует ее смыслу; но ведь и музыка не бессмысленна; никакая, а тем более эта, предшествующая поэтическому смыслу. Точнее будет сказать: окончательному смыслу воплотившейся в слова поэтической речи предшествует — где-то там, в сумбуре — туманно угадываемый смысл ее звуков, ее музыки. Так и проза порой возникает — у Флобера, например — из предчувствуемых интонаций и ритма будущих фраз; так едва ли не всегда возникают стихи, чтó, конечно, не исключает их заранее данного тематического замысла или заказа. Никто Шиллера особенно «певучим» или «музыкальным» поэтом не считал; если ему чтó вредило, то никак не избыток сумбура, и в частности музыкального сумбура, а скорей избыток намерений, сознательности и воли. Но сознательность способствовала самонаблюдению, и в двух письмах, другу своему Кёрнеру (25 мая 1792) и Гёте (18 марта 1796), он весьма четко о себе сказал, что в момент, когда он садится писать стихи, «музыкальная их сторона гораздо чаще предносится его душе, чем ясное понятие о их содержании», и что чувство, испытываемое

им, поначалу, явственного предмета лишено: «известная музыкальная настроенность» предшествует у него «поэтической идее»[20]. Такие свидетельства не редки; они только в устах Шиллера особенно красноречивы. Гёте ведь тоже говорил Эккерману, что «такт», как он в данном случае выразился, рождается «как бы бессознательно» из поэтического «настроения»[21]. Тактом он тут, по всей видимости, назвал ритм, или метрическую схему, оживающую для стихотворца, благодаря внесению в нее более определенной, уже смутно связанной со смыслом ритмической инфлексии. Так, без сомнения, и возникают стихи. У посредственных поэтов из чужого ритма: они вспоминают, думая, что творят; у богаче одаренных из дарованного именно им, из *их* взволнованного сумбура, а не чужого. Но тут надо сделать очень существенную оговорку. Звучание поэтической речи, даже и стихотворной, это не просто звучание стиха. Это звучание всей словесной ткани стихотворения, соотносительное выражаемым ею смыслам. Оно становится более ощутимым благодаря стиху; но иностранцу, незнакомому с языком данного стихотворения, останется невнятным именно потому, что не совпадает с тем звучанием «самого стиха», которое слышит так же хорошо и он.

Тут я сошлюсь на столетней давности указание автора, который в целом симпатии у меня не вызывает, но проницательность отдельных суждений которого и в других случаях противоречит тем формулам поверхностного эстетизма, что некогда его прославили. В своей статье о Вордсворте, 1874 года, Уолтер Пэтер заметил, что стихотворный размер («метр») — он мог бы сказать «к самому стиху относящаяся музыка» — у этого поэта лишь прибавка «к той более глубокой музыке слов и звуков», которая порой и в прозе не отсутствует (в «благородной» прозе, как он говорит)[22]. Движение стиха у него как бы даже успокаивает то волнение, «почти мучительное иногда», которое возникает «одинаково в стихах и в прозе» при их выразительной насыщенности, и зависит, «уже и в ритме своем, не от метра, а от некоего трудно уловимого приближения самого звука слов к тем образам или чувствам, которые они в нас вызывают». Не только это вполне верно характеризует лучшие стихи Вордсворта, но и применено может быть к поэтическому искусству вообще, за исключением — да и то не безусловным — лишь той разновидности его, где ритмико-мелодические, наиболее близкие к музыке качества стиха решительным образом господствуют над смысловыми и звукосмысловыми качествами его словесной ткани. Для оценки этих качеств необходимо знание языка, то есть понимание смысловой стороны примененных поэтом словесных звуков. Без него и само качество этих *звуков* не будет воспринято должным образом. Для восприятия почти одной своей напевностью действенных стихов достаточно слабого знания языка, приблизительного понимания их смысла; для восприятия других необходимо знание настоящее, понимание полное. И речь тут идет — важно подчеркнуть это во избежание недоразумений — не о понимании поэзии, не о поэтическом смысле, а о необходимой предпосылке его: о самом обыкновенном,

«словарном» смысле слов (которым обусловлено и предметное их значение): поэзия его преобразует, в звукосмысл превращает, преображает, но ни писание, ни чтение стихов без него не может обойтись.

Зачем так звучно он поет, — это не значит «зачем, вместо того, чтобы говорить, как все мы, слагает он стихи по правилам стихосложения». Это значит: зачем он отвергает нашу речь ради другой, где слова иначе и тесней связаны со своим звуком, и где их смысл становится иным, не нашим, а если прежним и остается, то как-то странно замыкается в себе. Если так поставить вопрос, то и ответ на него, в самой общей форме, возможным окажется предвидеть: оттого ищет другой, что о другом желает говорить; и вопрос породит много других вопросов, на которые есть надежда, что за поэта мы сумеем ответить когда-нибудь. Отчего, например, он, ни о каких камнях не думая, слово «камень» для заглавия своих стихов избрал, а мы, еще стихов не прочитав, уже смысл и звук этого слова взвешиваем как-то по-новому, о камнях точно так же не помышляя. Но никаких разумных ответов — и даже вопросов — поэтической речи касающихся, мы не найдем, покуда не отучимся думать, что в стихах главное — стихи, и что изучение стиха (моделей стихоплетства) открывает нам путь к пониманию искусства слова, даже и стихотворного.

Анализ звукосмысла тут нужней; им я в следующей главке и займусь. А стихи... Сколько их — на все лады — ни пишет стихоплет, он не становится поэтом. Написанные поэтами полезно и отрадно изучать; но не в отвлечении от того, что делает их поэзией.

4. Лалла Рук

Перескажу для начала где-то когда-то мною прочитанное.

Под конец своей жизни, в первые годы царствования Александра II, Глинка бывал на приемах в Зимнем Дворце. Императрица спросила его однажды, правда ли, что он намерен переезжать в Варшаву. Разве есть у него там родственники или близкие друзья? Последовал, будто бы, ответ: «Ваше императорское величество, польки — такие ласковые».

Но тут благосклонный читатель склонен будет, я боюсь, лишить меня своего благоволения. Нахмурился он, чувствую, уже заголовок прочитав. Причем тут скучнейшая поэма Томаса Мура, пусть и знаменитая некогда, но уже лет сто не читаемая никем? А если необходимо о ней говорить, то зачем же начинать с анекдота, никак не относящегося ни к ней, ни к поэзии, ни к музыке? — Нет, нет, поспешу я строгих друзей моих успокоить, не о ней собираюсь писать; не о поэме, только о заглавии ее; об имени этом одном, — и то больше о первой его половине; не обо всем длиннейшем «романсе» (для англичан «ромэнс» не романс, но и не наш или французский роман), частью прозой написанном, большей же частью резво позвякивающими, как дешевые бубенцы, цветистыми и все же бесцветными стихами.

Об имени... Вслушайтесь в него! Ну да, попросту, в русский его звук, не совсем ведь такой, в первой части особенно, как английский. Да и вспомните: оно в русской поэзии оставило след (еще увидим какой). И вообще, не скользите глазами по листу: не газету читаете, и не расписание поездов; слушайте то, что́ читаете. Даже вот и в анекдоте — интонацию услышьте: *ла*сковые такие. Для смысла интонации этой, есть ли по-русски другое прилагательное, столь же подходящее? Не думаю. Не нахожу его и в других языках, — хоть и не удивлюсь, если те, кому родные эти языки, со мной не согласятся. Я ведь потому его не нахожу, что не хватает мне в тех языках русского звука *ла*, того самого, которым имя Лалла, по-русски произнесенное, дважды оказалось наделенным, — в отличие от набоковской Лолиты, которую, даже и по-русски о ней читая, *Ла*литой, с толстым *л*, невпопад было бы называть. Она не то, она — ли-ли, lo-lo. (Это я подумал прошлым летом, глядя на вывеску меблирашки, названной ее именем, в самом гиппиеватом и стриптизном квартале Барселоны.)

Полвека назад один французский автор (Поль Моран) объявил наиболее трудным для произношения английским словом только что мною упомянутый «ромэнс», — в сообществе (нужно думать по широкому *э*) с названием гостиницы Клэридж[23]. С нашей стороны, я бы выдвинул на такой пост кандидатуру слова «мыло», где первый слог «европе́янкам нежным» мученье, но где и *л* им претит, пополнев, как и всегда надлежит ему расстегивать пояс, — перед *а*, перед *о*, перед *у*, перед тем же бегемотским яры. Зато русским поэтам это *л* едва ли не всех прочих звуков дороже...

«Как речь славянская лелеет / Усладу жен! Какая мгла / Благоухает, лунность млеет / В медлительном славянском ла!» Ровно шестьдесят лет прошло с тех пор, как запомнились мне эти стихи, но «Cor ardens», покидая отечество, я в сундуке своем не увез, и помню, из второй половины восьмистишия, лишь последнюю строчку: «Звучит о ней *очаровала*». «Лунность млеет», это немножко, как мадам де Курдюкофф, живущая во мне, говорит, оммаж а нотр «бель эпок»[24], — но дело не в этом. Вячеслав Иванов, в полушуточных этих стихах, как нельзя лучше отметил не временный какой-нибудь пошиб или вкус, а постоянную черту поэтической русской речи, укорененную в звуковом составе самого нашего языка. Баритонные эти *эл*, дополняемые тоньше и легче звучащими мягкими *эль*, и в самом деле составляют основу того, что́ некогда называлось у нас сладкогласием или плавностью, — не без помощи, как видим, самого этого *ла* в составе сих ласкательных вокабул. По словам Державина, сладкогласие состоит «в искусном наборе слов, к выговору удобнейших, слуху приятнейших и приличнейших описываемому предмету и обстоятельствам». Пиитикой занимался он всерьез: принял во внимание обе стороны чистой (независимой от смысла) евфонии, акустическую и артикуляционную, да и соответствия смыслу не забыл. А пример такого сладкогласия приводит он из стихов друга своего Капниста «Поля, леса густые, / Спокойствия удел, / Где дни мои златые, / Где я Лизету пел», — поясняя однако, что «осмелился отменить рескую букву (р), делающую некоторую громкость, поместя вместо *предел* — *удел*».

Представление об антагонизме этих двух «плавных» и вообще было ему свойственно, как о том свидетельствует «Соловей во сне», откуда, при большом обилии *л*, *р* исключено, как и из некоторых других сладкогласно анакреонтических стихотворений, — и подобно тому, как еще в 1899-м году Бальмонт исключил его из своей «Влаги», где ни одного слова нет без *л*. Однако наличие многих *ал* и *ла* в пленительном «Соловье» (особенно в первой из его двух строф), или лепет сходных слогов в слегка досадной по нарочитости своей «Влаге» — «Ластятся волны к веслу / Ластится к влаге лилея» — действенней, без сомнения, ласкает слух, чем отсутствие каких-либо «речек», «роз» или «ручейков». Вовсе отсутствие это самим сладкогласием и не предписано, как нас в том убеждает и та же Лалла Рук, и «очаровала» у Вячеслава Иванова, и такие, например, строчки в четвертой главе «Онегина»: «Ловласов обветшала слава / Со славой красных каблуков / И величавых париков», где *ра* и *ри* вовсе не вредят всем этим *ла*, переходящим в *лу* и *ли*. Полагаю, что здесь, в отличие от сходных звукосочетаний в других главах (о них еще будет речь) услада эта не нарочита и уж «описываемым предметом» во всяком случае не мотивирована. Но она тем не менее налицо, Пушкиным не исключена, благозвучию стиха содействует, а если «сладкогласие» и возможно от более нейтрального благозвучия отличать, то нежелательным будет разумно его счесть лишь в совершенно определенных, предуказанных смыслом случаях.

В сборнике «Поэтика» 1919-го года есть статья Л. П. Якубинского о «Скоплении одинаковых плавных», где на основании одной немецкой языковедческой работы[25] остроумно подчеркивается контраст между стремлением избежать этого скопления в практической речи и отсутствием такого стремления в речи поэтической (у этого автора позаимствовал я и цитату, приведенную им в другой статье того же сборника, из пиитических рассуждений Державина). В русском, как и во многих других языках, наблюдается диссимиляция плавных при слишком тесном их соседстве: один из этих звуков заменяется в этих случаях другим; «февруарий» стал «февралем», «секретарь» — в простонародных говорах — «секлетарем», «пилюли» превратились в «пирюли»; но «Фалалей» Фаралеем не стал, в подобие тому, как «Порфирий» стал «Перфилом»: имя это показалось выразительно забавным, стало нарицательным в сельском обиходе, сквозь насмешливую кличку образовало и насмешливый глагол, — то есть подхвачено было речью скорее поэтической, чем утилитарной, и приобретя новое это качество, укрепило его за собой в крестьянском языке. Скопление одинаковых плавных затрудняет и произношение и восприятие произнесенного, с чем практическая речь путем их расподобления и борется, а язык возводит в правило ее победы.

Поэтическому языку, по словам Якубинского, бояться замедлений темпа, нарушений автоматизма речи, или усиленного внимания к ее звукам, оснований нет; вследствие чего в этом языке, и особенно в стихотворной разновидности его, диссимиляция и не имеет места; в нем скопление плавных может приобретать и положительное значение. Со всем этим легко согла-

ситься, но не без поправок и дополнений. Прежде всего, нет в той же мере особого поэтического языка, в какой есть особый, сравнительно с другими языками, русский язык. Подтверждается это, не покидая нашего предмета, уже тем, что «февраль» не становится у поэтов «февраре́м», то есть диссимиляции общего языка поэтическим не отменяются. Поэтический язык есть только результат речевой деятельности многих поколений поэтов, и для них покорно следовать его (далеко не во всех деталях и разработанным) нормам даже небезопасно и, во всяком случае, менее обязательно, чем грамотно писать по-русски. Существует в первую очередь не он, а поэтическая речь, и звуковая ткань ее имеет конечно и другое и гораздо большее значение, чем звуковой состав всяких других речей, который тоже незаменим, но в другом смысле и по другим причинам. Отдельные языковые звуки, фонемы, выполняют в любой речи условно-различительную функцию, в результате чего мы не смешиваем по звуку и по прикрепленному к нему смыслу слово «иль» («или») и слово «ил». В принципе, слова эти могли бы обменяться значениями или качествами своей согласной. Поэт, однако, не призна́ет такого принципа; звуковые различия мотивированы для него не одной лишь необходимостью различенья; илу надлежит называться илом... Нет, я не случайно выбрал этот пример: он возвращает нас к любезной нашему сердцу «плавной».

Поэт не то чтобы раскрывал свои объятия любому скоплению плавных (чего ему не разрешил бы уже просто-напросто его язык); он не то чтобы затрудненность или медленность речи, или звуки ее ради них самих лелеял; для него эти звуки имеют еще и другой, более музыкальный, чем словесный, хоть и не оторванный от словесного, смысл. Дифференциальное их значение, для языка достаточное, он, конечно, принимает, но дифференцирует их еще и по-своему, никаких других звуков, кроме фонем своего языка, не применяя, но применяя эти фонемы сообразно с их евфоническими, какофоническими, изобразительными и выразительными возможностями, ничего не имеющими общего с той различительной (но не характеризующей) функцией, которая принадлежит им в языке. Возможности эти для каждой фонемы различны; различны, хоть и в меньшей мере, для родственных одна другой фонем (гортанных, например, или губных); различны — чего теоретики не хотят замечать — и для «той же» согласной, но твердой и мягкой, или закрытого *е* и открытого (по-русски обозначаемого через *э*). Различие тут, хоть и несколько другое, но не меньшее, чем между твердой звонкой губной и твердой губной глухой. Якубинский приводит стихотворные примеры скопления одинаковых плавных, но не учитывает ни степени их одинаковости, ни тщательности различения (пусть и не осознанного) между скоплением *р* и скоплением *л*, хотя сам же это различение и подчеркивает в своих примерах.

Повторы *р* и *л* большей частью не в перемешку производятся (как в приведенных мною стихах из «Онегина»), а раздельно, так что в целом стихотворении или в отдельных его частях (если поэт вообще *эту* музыку избрал) господствует либо одна либо другая из этих плавных. Примеры из Пушкина, подобранные Якубинским, иллюстрируют это хорошо, но он не спраши-

вает себя ради чего это делается, оттого что поэтическую речь не как речь рассматривает, которой что-то говорится, а как язык, который, покуда не превратился в речь, ничего не говорит. И не замечает он, что «инструментовка» языковской строчки «Как Волги вал белоголовый» состоит не в повторах любого *л*, а в повторах твердого *л*, или, еще точней, в повторах слогов, это *эл* содержащих, — причем и *г*, мягкое, потом твердое, известной роли (без различения мягкости и твердости) здесь не лишено. И точно так же, подсчитав, что в пушкинском «Послании в Сибирь» на 7 *л* приходится 25 *р*, он пропустил мимо ушей (сэ лё ка дё лё дир, шепчет назойливая Курдюкова), что кроме двух все эти *р* — твердые, чем особая окраска этому стихотворению и дана; дать ее мягкими *р* было бы невозможно.

Поэты наши, начиная с Державина, да во многом и с Ломоносова, чувствовали все это очень хорошо, о чем свидетельствует и слишком прямолинейное исключение одной плавной из стихотворений, где господствует другая. Звукам они значение придавали на деле еще больше, чем на словах и — покуда шестидесятническое затмение было далеко — в гораздо более справедливой мере, чем к этому еще и сейчас в большинстве случаев склонны теоретики поэзии.

Подобно тому, как Державин поправил Капниста, Батюшков — но бессознательно на сей раз — поправил самого Державина. В своих записях 1817-го года он отличает «гармонию» вообще (звуковую организованность стиха) от ее особого случая: «плавности». «Гармония, — пишет он, — мужественная гармония не всегда прибегает к плавности»; тут он вспоминает «Водопад» и «Глагол времен, металла звон» из оды на смерть Мещерского. После чего восклицает: «Я не знаю ничего плавнее этих звуков: "На светлоголубом эфире / Златая плавала луна"». У Державина, однако, в первой строчке «Видения мурзы» эфир был не «светло-», а «темно-голубой»; пейзаж-то ведь у него лунный, ночной. Новейший истолкователь и опекун Батюшкова ошибки этой не заметил, хоть она и очень заслуживает внимания[b]. Поэта пленил не пейзаж, а сама «плавность» звучания этих стихов, пусть и не беспредметным сладкогласием, но выразительным изображением плавности этого плаванья луны; вследствие чего, не удовольствовавшись соседними *ла* и *лу*, как и предварительным *лу* в первом стихе, он это первое *лу* нечаянно подкрепил еще одним толстым *л* в своем «светло-» вместо державинского темно-голубого. «Плавность» тут буквальная: изображенье плаванья. Этого Батюшков обязательным конечно не считал; он только выбрал пример с точки зрения простого разграничения «гармоний» избыточный. Практически, если не логически, поэты, в его времена, — это следует повторить — разбирались в таких вещах много лучше, чем в позднейшие, когда о звуках

[b] См. *Н. В. Фридман*. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 296. Другой пример бессознательной звуковой поправки, тоже как будто никем не отмеченный, — эпиграф к «Скифам». Блок поправил Владимира Соловьева, написал: «Панмонголизм, хоть *имя* дико...», вместо «слово». Это повышает выразительность, подкрепляя *и* в «дико» и в рифме через строчку.

забота стала почитаться зазорной. Это Пушкин мог сказать о них — да еще как плавно — «Бывало милые тебе», а после попыток — даже и гиперболических порой — вновь воздать им честь, остались и поныне на Руси «речари», в прозе и в стихах, которые собственных речей не слышат, не умеют слушать.

В лелеемом Батюшковым сладкогласии стиха (слово это надо производить от «сладостный», а не от «сладкий») едва ли не первую роль играет та именно «плавность», которую он услышал (и дополнил) в первых строках «Видения мурзы». Ею проникнуты первые девять стихов «Тени друга», да и нетрудно обнаружить ее во многих других его стихах. «Я таял и Лаиса млела... / Но вдруг уныла, побледнела». — «Как сладок поцелуй в безмолвии ночей, / Как сладко тайное любови наслажденье». — Это полупереводы (с помощью Уварова) из греческой Антологии. Последний восходит к Павлу Силенциарию, искусному стихотворцу юстинианова эпохи; но мне со студенческих времен запомнилась на тысячу сто лет более древняя строчка из Мимнерма о «потаенной любви, медовых дарах и ложе»[26]: «крю́птадиэ́ филоте́с кай мейлиха до́ра кай э́унэ», где *ло* и *ли*, как видим, уже налицо. Есть *ле* и *ли* и у Силенциария. Этого рода звуки (разного качества *л* могут и противополагаться и сопрягаться) ласкательны во многих языках; может быть во всех, где они есть? Но тут пора мне сделать оговорку, — подчеркнуть нечто уже сказанное и само собой разумеющееся как будто, но постоянно все же забываемое: скептиками ради отрицанья, энтузиастами ради бестолкового провозглашенья простой и скромной истины.

Речь идет о возможностях, потенциях, а не о чем-то постоянно действенном и поддающемся механическому учету в словесных звуках. Язык предлагает, поэт располагает. «Бывало милые» ласкает слух, а «ломало хилые», несмотря на прибавку лишнего *ла*, даже при подходящем контексте, ласковей его не приласкает. Леила — «плавное» и ласкающее имя; Мариула, с оттенком унылости, тоже; но Лойола или Далай-лама этих свойств как будто лишены. «Вла-вла — звуки музыкальные», но Евлампий для русского уха звучит не музыкально, а смешно. Глафиру я, так и быть, соглашусь, грекам в угоду, сладостной признать, но не любое *гла* (только что, например, мною произнесенное) и не всякое *бла* или *сла*, несмотря на «блаженство» и «наслажденье». Можно даже отпугивающие фалалеев вирши сочинить: Калач, палач, лабаз, лафет / Флаг, балалайка, лазарет; хотя балалайка какникак за музыку получила свою кличку, для характеристики *ее* музыки даже и очень меткую. И ведь наперекор всем этим суетным *ла*, «ласковые такие» обрело звукосмысл благодаря этому двузвучию. Ни в каких фонемах или сочетаниях фонем (вирши мои не отдельный ведь звук повторяют, а двойной) нет ничего, кроме возможностей, предоставляемых речи языком. Будут ли они осуществлены и к чему приведут, от речаря зависит, от поэта. Осмысляющая актуализация звуков в словах и подборах слов, это и есть его основное, всему прочему полагаемое в основу занятие. Занимаются им разные поэты по-разному (как и разнообразно одаренный поэт в разных произведениях или разных частях своих произведений). Осмысление звуков может

очень тесно или очень издали быть связанным со смыслом содержащих эти звуки слов и предложений, но совсем с ним не связываться или вразрез ему идти оно, без вреда для поэзии, не может. Столь же нелепо поэтому предполагать неизменную и готовую осмысленность каждого звука, или определенных соотношений между звуками, как и отрицать исконное различие присущих им смысловых потенций, полагать, что все эти потенции в равной мере присущи двум *л* и двум *с*, звуку *и*, как и звуку *а* или *у*. Поэты лучших времен этого, во всяком случае, не думали. Пушкин звуков не обособлял, всегда их «союза» искал с «думами» и «чувствами», но именно потому и должен был с особой силой ощущать относительную определенность их смысловых возможностей, — которой, однако, в нашем случае ласкательного сладкогласия положены очень широкие границы.

Вячеслав Иванов в созвучиях этих справедливо усмотрел русской речи и вообще присущую усладу; и сологубовское «Белей лилей, алее лала / Бела была ты и ала» ее же нам являет в концентрированном виде, игрою тешится, которую мы, именно как игру, охотно одобряем. Пушкина сладкогласию этому (как Жуковским уже было отмечено) Батюшков научил, от которого он и применение его в анакреонтических стихах, или к ним близких, перенял. С юных лет музы́кой этой он владел, как о том свидетельствуют — уже заглавием своим — стихи 1816-го года «Слово милой»: «Я Лилу слушал у клавира; / Ее прелестный, томный глас / Волшебной грустью нежит нас». И позже эти звуки появляются у него в связи с родственными темами: «Вся в локонах, обвитая венцом / Прелестницы глава благоухала»; «И влажный поцелуй на пламенном челе»; или в чудесном и немного жутком (что́ так редко у Пушкина) «русалочьем» отрывке 1826-го (вероятно) года: «...но сколь / Пронзительно сих влажных синих уст / Прохладное лобзанье без дыханья / Томительно и сладко: в летний зной / Холодный мед не столько сладок жажде»[c]. Иногда, как в четвертой главе «Онегина», появляются такие звукосочетания, быть может, и ненароком или, во всяком случае, ласкают, ни о какой ласке не говоря; но тот же «Онегин» содержит лучшие примеры и углубленно смыслового их использованья. Чем дальше, тем углубленней...

Вот ласкательный силуэт Ленского во второй главе: «Негодованье, сожаленье, / Ко благу чистая любовь / И славы сладкое мученье / В нем рано волновали кровь». И Ольги там же: «Как поцелуй любви мила / Глаза, как небо голубые; / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан, / Все в Ольге...» Или она же в пятой главе, после сна Татьяны, приправленная легким рокотом: «Дверь отворилась. Ольга к ней / Авроры северной алей / И легче ласточки влетает...» А затем в самой вдумчивой и грустной, в самой

[c] Последняя строчка одной из двух «Дорид» 1820 г. — «И ласковых имен младенческая нежность» — заимствована, как указал Томашевский («Пушкин», 11, 66, прим. 36) из 26-й Элегии Шенье, в издании 1819 г. Нынче этот стих издатели помещают в шестую Элегию. «Et des mots caressants la mollesse enfantine». Соблазняюсь догадкой, что понадобилось Пушкину второе *ла* в предпоследнем слове из-за того, что во французском «каресса́н» ласки он не ощутил. Захотелось двойной.

волнующей восьмой главе, там, где все струнные вступают разом и где волнение наше взлетает ввысь на их смычках: «Онегин, я тогда моложе, / Я лучше, кажется, была / И я любила вас, и что же? / Чтó в сердце вашем я нашла?» Как будто и услышана не могла быть без *ло-лу-ла-лю-ла* сладость и боль этой любви! Но все-таки в этих стихах сила сказанного еще сильней, чем внушение звуков. Есть другая строфа... Она возвратит нас к тому, с чего я начал... Не на родине сочинителя, предзакатном острове Эйре, и не средь туманов Альбиона, и не на своем сомнительном Востоке; на берегах Невы воссияла — одним своим именем, но светлей нельзя — дальняя Лалла Рук.

Сперва, однако, явилась она другому поэту, и на других берегах, — узенькой Шпрее, чье названье так ситцево звучит по-русски... «Мнил я быть в обетованной / Той земле, где вечный мир; / Мнил я зреть благоуханный / Безмятежный Кашемир» (...) И блистая, и пленяя, — / Словно ангел неземной, / Непорочность молодая / Появилась предо мной» (...) «Ах! не с нами обитает / Гений чистой красоты; / Лишь порой он навещает / Нас с небесной высоты (...) «Он лишь в чистые мгновенья / Бытия бывает к нам, / И приносит откровенья / Благотворные сердцам; / Чтоб о небе сердце знало / В темной области земной, / Нам туда сквозь покрывало / Он дает взглянуть порой (...) «А когда нас покидает / В дар любви у нас в виду / В нашем небе зажигает / Он прощальную звезду». — Это, в выдержках, одно из лиричнейших стихотворений Жуковского, одно из десяти — или даже пяти — лучших его стихотворений. Озаглавлено оно «Лалла Рук». Он и сам сознавал, с какой полнотой довелось ему выразить в нем свое понимание поэзии и жизни. Посылая его Александру Тургеневу, он писал: «Руссо говорит: il n'y a de beau que ce qui n'est pas; это не значит, *только то, что не существует,* прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу, — но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем...» И далее в том же письме: «Жизнь наша есть ночь под звездным небом — наша душа в минуты вдохновения открывает новые звезды; эти звезды не дают и не должны давать нам полного света, но, украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле». После чего прибавлено по-французски: «Вот философия Лаллы Рук».

Философию эту, однако, как и стихотворение, внушила ему отнюдь не поэма, о которой, после ее выхода в свет (1817) и неслыханного успеха, один забытый недоброжелатель по имени Sneyd сложил стишок:

«*Lalla Rookh* / is a naughty book / By Tommy Moore, / Who has written four, / Each warmer / Than the former, / So the most recent / Is the least decent»[27].

Поэма известна была Жуковскому, вероятно, и в подлиннике, а не только, как Пушкину, чуть позже, по французскому переводу в прозе Амедея Пишо (1820)[28]. Но мысли его и стихи — не о ней и не о его героине, а о той или по поводу той, кто исполнял роль этой героини 27 января 1821-го года в берлинском королевском замке, где были поставлены живые картины с пантомимой по случаю приезда в Берлин великого князя Николая Павловича и его супруги Александры Федоровны, дочери прусского короля. В разговорах Гёте с

канцлером Мюллером упомянуто, что два с половиной года спустя они вместе рассматривали посвященный этому празднеству немецкий альбом; французский был выпущен еще за год до того. Будущая императрица, ученица Жуковского, Лаллой Рук и была; за ней это прозвище в придворном кругу и удержалось. Но этот ее апофеоз, в мечтах и стихах ее наставника, самого имени Лалла Рук не коснулся, был только прелюдией к *его* апофеозу, — позднему, тайному, в неизвестных современникам стихах. И не в стихах Жуковского.

Почти ровно через год после «дивертисмента с пением и танцами» (как сказано во французском альбоме)[29], 22 января 1822-го года, Пушкин писал Вяземскому из Крыма: «Жуковский меня бесит — что́ ему понравилось в этом Муре, чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся "Лалла Рук" не стоит десяти строчек Тристрама Шанди». В этом отзыве есть зрелость вкуса, но еще нет зрелости критического суждения. Зачем противополагать Стерна ультраромантической, в дешевом смысле слова, поэме; и нет в этой поэме ни чопорности, ни «безобразного восточного воображения». Никто, однако, не пожалеет о том, что поэма (в амедеевой прозе) его и позже не пленила. Прошло немало лет... Но и заглавие ее так до конца ничего бы ему и не сказало, если бы не стало именем другого, не прежнего лица, и если бы не захотелось ему в «главе осьмой», при описании бала, имя это упомянуть. А когда захотелось, то и зазвучало оно для него всей скрытой силой своего звучанья, — не замеченного Жуковским, который в стихотворении своем, не считая заглавия, имени этого не упомянул (кроме как, без помощи ему со стороны соседних звуков, в самом конце, из печатной версии изъятом).

Пушкин сумел половину строфы звучанием этим наполнить, подготовкой к нему и его отзвуком организовать. Набоков был прав, тому пятнадцать лет («Опыты» VIII. 1957. С. 48), «божественными» объявив эти стихи[30]. Напрасно только привел он лишь первые четыре строчки не напечатанной Пушкиным строфы, и напрасно последнюю из них назвал «заключительным ударом музыкальной фразы», которым «собираются и разрешаются предшествующие созвучия». Последние слова верны, но стих этот скорей кульминационный пункт этой фразы, за которым следуют еще три фонетически отнесенных все к тому же имени как бы ниспадающих стиха, приподнятых затем, уже по-новому звучащим, четвертым:

И в *зале* яркой и богатой
Когда в умолкший, тесный круг,
Подобно *лилии* крылатой
Колеблясь входит Лалла-Рук,
И над поникшею толпою
Сияет царственной главою,
И тихо вьется и скользит
Звезда-харита меж харит...

Картинная или «образная» сторона этих стихов не менее действенна, чем слуховая. «Крылатая лилия» — белый тюлевый или тюлем отделанный на-

ряд императрицы, расширяющийся к плечам по моде тех лет. «Колеблясь» — бальное ее или предбальное движение, как и вслед затем «вьется» и «скользит». Однако музыка все же первенствует: сверхвещественную сладостность дает тому вещественному, что описано здесь словами. Все эти как будто и бессмысленные на первый взгляд але-ол-ли-ли-ла-ле-ля-лалла-ол-лаоль не только уплотняют, позлащают, но и преображают смысловую ткань, сотканную предложениями и словами. Крылатая лилия без этой музыки осталась бы все-таки бескрылой; не сияла бы так царственно венчанная харита меж харит; «колеблясь» (изумительно найденное по звуку, как и по смыслу слово) утратило бы грацию и наглядность «колеблемости» своей; а главное, не подготовлялось бы первыми четырьмя стихами и не сопровождалось бы дальнейшими тремя, не возникало бы постепенно и не исчезало бы медленно сияние, ставшего на этот раз поистине волшебным, имени Лалла Рук.

Бедный Томми! Совсем я его снял со счета. Был он очень мал ростом, курносенький. Хоть ирландские его «Мелодии» приятности порой и не лишены, не могу ему простить, что он автобиографию Байрона сжег, заменив ее позже собственным в двух томах изделье. Затем ведь только я его и помянул, что ничего о том не зная, он имя русской царице даровал и тем самым подарил его двум русским поэтам. Но к Жуковскому не буду несправедлив. Люблю его стихи. Поют они, отпевают земную скорбь, ввысь улетают, «чтоб о небе сердце знало в темной области земной». Их, даст Бог, когда буду помирать, вместо лилии крылатой, вспомню. Наставнику ученица видение принесла, «непостижное уму», а Пушкин всего лишь воспел появление на балу Ее Величества Императрицы. Но как-никак, я берлинское стихотворение все-таки искромсал, больше половины его под сукно положил, а в пушкинских стихах меня и запятая смущает (между «умолкший» и «тесный») и дефис мучает (Лалла-Рук? Произносить, как, прости Господи, Корнейчук? Да ведь вся сила ударения должна падать на Лалла!) Выбросил бы я, если б рукопись позволила, и запятую и дефис. А беспокоит меня это, потому что ткань стихотворной речи, в каждом миллиметре, так здесь выверена, так плотна, как Жуковскому и не снилось. Чувство слова у него не то, музыка его — другая. Но именно поэтому только Пушкину и было дано *свою* музыку (у Державина, у Батюшкова намечавшуюся) до столь неотразимого совершенства довести в этой устраненной им строфе, — устраненной по монархическим или «рыцарским», в отношении Дамы, соображениям (пар куртуази, вуаля ту! Курдюкова, замолчи!) Ведь Онегин, в последних ее стихах, «одной Татьяной поражен», не царицу, не царя, «одну Татьяну видит он». Из «сладкогласия» строфой этой извлечено нечто делающее суетным, если не смешным, даже и само это осьмнадцатого века слово. Нащокину автор ее однажды сказал, что на всех языках в словах, означающих «свет», «блеск», слышится буква *л*. Прибегнув к «букве» этой, или к созвучию гласных с этим звуком, он и создал весь тот блеск, который волшебному имени служит ореолом и гаснет в его сиянии.

5. Уподобительное благогласие

Звук поэтической речи — в стихах, как и в прозе — не безразличен. С этим, в общих чертах, согласны все. Не безразличен он в стихах, даже и независимо от прямых требований рифмы или ритма, облекающегося в звук. Не понимали этого только во времена полного упадка стихотворного искусства. Но понять, что это так, и отдать себе ясный отчет в том, что это значит — две вещи разные. О неясности отчета свидетельствуют уже названия, даваемые этому явлению: «евфония» (как будто тут дело в одном благозвучии), «словесная инструментовка» (как будто стихи, подобно музыке, могут первоначально складываться и писаться не для оркестра своих гласных и согласных), «звуковые повторы» (как будто вне повторенья одинаковых фонем или слогов никакой выразительности звуков нет и никакая организация их в стихе невозможна), «звукопись», наконец (как будто вся их организация и вся их роль сводится к «живописанию» звуками, или, еще у́же, к звукоподражанью); или «звукоречь», словечко нелепое (возможно было бы им обозначать любую звучащую речь), да еще и туманное (Шкловский, в двадцатых годах склонен был этим именем называть досмысловую, но из словесных звуков состоящую внутреннюю речь, а Эйхенбаум звуковую ткань всякой поэтической речи). И, увы, есть еще всеми до сих пор применяемые термины «аллитерация» и «ассонанс», недостаточно уточненные, вечно отторгаемые от той сферы применения, где они были бы вполне уместны, и потому лишь запутывающие мысль. Что это такое, например, все эти наши «сладкогласием возлелеянные» ла-ло-лу и ле-ли-лю? Аллитерации, подкрепленные ассонансами, или наоборот? Причем ассонанс (другой степени) получается и при перемене гласной, особенно, если гласная эта не меняет звучания *л*, не превращает *эль* в *эл* (или наоборот); а так как само это *л*, в обоих его видах, согласная «звонкая», «сонорная», то ее повторы, «аллитерации» и ассонансами назвать не было бы грехом. Да и однородны ли все эти «скопления» или повторы? Одинаково ли целеустремленны (сознательно или нет)? А те, о которых это возможно предполагать, стремятся ли они всегда к тому же, достигают ли повсюду того же самого?

Не покидая лелилепета и лаллогласия, младенчески ласкательного, как в «Дориде» (недаром обозначают немцы глаголом lallen говорок еще не научившихся говорить детей), и Пушкина не покидая, можно без труда заметить, что порой эти звуки и впрямь у него, как в первом моем примере из «Онегина», словно рождаются сами собой при легком повышении общего благозвучия стихотворной речи. Но уже не скажешь этого ни о портретах Ленского и Ольги там же, ни о полустрочке из сцены у фонтана в «Борисе Годунове» «волшебный, сладкий голос», ни о стихе из «Андрея Шенье» «Как сладко жизнь моя лилась и утекала». Во всех этих случаях лалесловие изобразительно — хоть и нисколько не звукоподражательно — в отношении того, о чем говорится этими словами: душевно-телесных обликов Ленского и Ольги, любви лжецаревича, счастливой юности поэта, обреченного на казнь.

В «Медном всаднике» сходные повторы (толстого *эл* и его мускулатуре отвечающих гласных) — «...и он желал / Чтоб ветер выл не так уныло» — изображают (и выражают) совсем другое, из-за смысла слов, но и вследствие соседних звуков (*ве, въ;* можно сказать, что тут повтор *ы* властвует над повтором *эл*), а в стихе «И челны на волнах лелеет» («Земля и море», 1821) дается, не совсем уверенно еще, нечто среднее между сладкозвучием предыдущих и взволнованной мглой последней из этих цитат; причем ни в ней, ни здесь звукоподражания нет (разве что в «унылом» «выл» захотят его увидеть), а есть изображение, более или менее описуемое «своими словами» или — вполне законно и так выразиться — *словами самих этих стихов, прочитанных не как стихи.* Тогда получится описание изображенного; стихами дается выражение его. Но есть и другие случаи. Чудесный стих в последней песенке русалок: «Поздно. Рощи потемнели. / *Холодеет глубина*» — никакому описанию сказанного им не поддается. Эти два слова исчерпывают то, чего никакими другими словами яснее высказать нельзя. Звуками же их выраженное никакого рассудку вполне внятного описания тоже не допускает. Мы только чувствуем, если умеем читать, что здесь, в конце «Русалки», эти звуки, отбирая в словесных смыслах одно и отбрасывая другое, сулят — именно они, а не просто слова — вслушавшемуся в них зовущую, втягивающую, смертельную, может быть, сладость. И точно так же никогда мы не разъясним рассудку до конца, чем хороши и чем *понятны* — но не ему — родственные этим, но совсем по-иному звучащие и об ином поющие звуки в прощальном объяснении Татьяны или в волшебной строфе, куда «колеблясь входит» Лалла Рук.

— Э ту сля а коз дюн леттр! Ву купе ле швё ан катр! — Молчать! Умолкни навсегда! Я еще и этой «буквы» не исчерпал. В том же «Онегине» вот пример (изъятая сорок третья строфа пятой главы) троекратного повтора *эл*: «...Буянова каблук / Так и ломает пол вокруг», бесспорно выразительного, но не лирически, как в предыдущих моих примерах, а, скажем, сатирически. Повышенного благозвучия тоже отсюда не проистекает. Еще долгий путь нам, видимо, предстоит, покуда мы доберемся, лалесловию сказав прощай, до сколько-нибудь полного перечня того, что́ «звукоречью» может быть достигнуто. Звукоречью, или как бы этого не называть... И лучше всего тут все-таки начать с прозрачнейшего из этих наименований, то есть с того, что́ именуется им, если термин этот, «евфония», понимать узко и буквально, — в полном соответствии с его исчерпывающе точным русским переводом: «благозвучие». И тут, однако, не обойдется, сразу же, без загвоздки, ни греческим, ни русским словом не предусмотренной, но насчет которой Державин (уже он!) успел нас надоумить, когда о легкости произношения упомянул. Дело не в одних звуках. Пешковский, сорок пять лет назад, отлично показал[d], что к благозвучию, на равных началах, присоединяются благопро-

[d] *А. М. Пешковский.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Ars Poetica, I. М., 1927. С. 29—68. Автор «Русского синтаксиса в научном

износимость и благоразмерность (евритмия, «благоритмикой» я ее отказываюсь называть). Последнее «благо», тоже ведь не звуковое в своей основе, обеспечивается *стиху* стихом, при сколько нибудь умелом со стихами обращеньи; но Пешковский писал о прозе, и притом ему было ясно, что все три «блага», пусть и в скромных размерах, необходимы всякой прозе, не то чтобы «изящной», а попросту удобочитаемой.

Художество прозы касательно этих благ — или, собственно, первых двух, нужных, поверх третьего, и стихам — видит он, прежде всего, в преобладании звуков (в узком смысле слова, или «тонов») над шумами, — то есть гласных и звонких согласных над согласными глухими. Анализ — очень посредственного, увы — стихотворения в прозе Тургенева, «Милостыня», показывает, по его словам, «преобладание тонов над шумами, больше чем на 4% превышающее нормальное, разговорное преобладание» («необходимое для слышимости»); а в первой тысяче звуков «Онегина» насчитал он 20% шумов, тогда как «Фауст» шумит на четыре процента шумней, что́ объясняется, по его (справедливому, вероятно) мнению, большей «шумностью» немецкого языка, — и следственно, прибавлю я от себя, никакого значения не имеет, так как «Фауст» только и должен восприниматься на фоне немецкого языкового обихода. О «тонах» он напрасно говорит: их и в поэтической речи нет, их следует оставить музыке; но его наблюдения все же интересны тем, что и в этой элементарной области устанавливают приближение поэтической речи к музыкальной, где шумы, хоть и могут играть роль, но ничтожную (если о «музыке шумов» позабыть), тогда как степень «звучности» непоэтической речи, поскольку ее слышимость обеспечена, для всех *ее* функций безразлична.

Однако повышенная звучность, как и «достаточное» благозвучие, или «достаточное» обладание всеми тремя «благами», для поэтической речи, в стихах и в прозе, все-таки недостаточны. Никогда подлинный поэт ими одними не удовлетворялся, а с другой стороны, он их нередко и попирал, под копыта своего Пегаса кидал, и попрание это поэзией своей оправдывал. П. М. Бицилли, медиевист, ставший, немножко поневоле, литературоведом, в первой своей, русской поэзии посвященной книге (за которой последовали работы гораздо более зрелые), объявил стих Баратынского «Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком» плохим стихом[31]. Он показался ему и неблагозвучным, и неблагопроизносимым, и неблагоразмерным. Еще бы! Так оно и есть. Ведь и Тургенев на близких к этим основаниях правил Тютчева. Тем ведь стих этот и великолепен, что все три блага отбрасывает в нем поэт и *тем самым* изобразительно выражает все, что́ ему надо было выразить. Конечно, сплошь такими стихами Баратынский не писал: тогда и особливость их сошла бы на нет, и четырехстопный ямб вылетел бы в трубу. Даже и в этом стихотворении только еще одно столкновение иктов и связанных в

освещении» был ученым на редкость одаренным, которому идеологическая жандармерия помешала договорить то, что ему оставалось сказать.

пучки согласных (куда менее резкое) «Мысль, острый луч» соответствует тому, исключительной смелости стиху. Если Державин перебоями ритма и скоплением вовсе-неплавных богат, то в силу первобытности своего гения. Но у поэтов, близкого к этому калибра, нейтральной евфонии, если этим именем называть совокупность всех трех благ, вообще не бывает, разве что для отдыха, в антрактах или во свидетельство неудач. Может никаких отступлений от нее и не быть (неоправданные равняются недостаткам), могут отсутствовать и прибавки *именно к* ней, придающие ей особый смысл, но тогда двойное отсутствие это компенсируется не звукосмысловыми качествами речи, а качеством того, что говорится, что передается *посредством* речи, не будучи в ней воплощено. Что же до прибавок, преумножающих самые эти блага, то они приводят к тому, о чем распространялся я уже по поводу лилей и Лилет, Делий и Леил. Сладкогласие и плавность вступают в свои права. Благозвучие становится изображением благоденствия.

Европейский восемнадцатый век был очень внимателен к звучанию прозы и к музыке стиха, отчасти, может быть, из антипатии к замысловатой образности во многих разновидностях поэтического барокко (чем я, конечно, вовсе не хочу сказать, чтобы Гунгора или Донн были равнодушны к звуку своих стихов). Но внимание это вместе с тем оставалось и каким-то рассеянным. Чего вы требуете, милостивый государь мой, от стиха? Только ли того, чтобы не оскорблял, или чтоб он еще и ласкал ваш изнеженный слух; или чтоб изображал звучаньем своим... Да, да, нечто ласкательное, слышу я преждевременный ответ; и в самом деле, идиллия, пастораль, анакреонтический (но фарфоровый) балет никакого другого ответа и не внушают. Но ведь Батюшков все же «плавность», да еще к плаванью луны отнесенную, от другой «гармонии», порой, чего доброго, и режущей ухо, отличал, и на Западе, до него, отличия этого полностью все же не забывали; любили, однако, затушевывать его; «подражательную гармонию» («имитативную», это французский термин) хвалили, причем оба понятия, соединенные в этой формуле, оставались растяжимыми и неясными. Предоставим им пока, грамотеям этим жеманным, отплывать к острову Цитеры, и вернемся на другой остров, чтобы навестить старого нашего знакомца Попия и полвека спустя, а то и больше, поклонника его, но и критика, достопочтенного Самуила. В Знаменитых десяти стихах (364—373) своей поэтики (названной «Опытом о критике», 1711) двадцатитрехлетний ее автор сперва провозглашает общий принцип, что благозвучия недостаточно (особенно всего лишь и состоящего в отсутствии сквернозвучия — или непроизносимости), и что звуки стиха должны казаться отзвуком его смысла[32]

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo of the sense.

а затем в четырех двустишиях дает их же звуками иллюстрируемые примеры меняющегося, соответственно смыслу, легковейного, безмятежного зву-

косочетания и сурового, грозного; тяжеловесно-замедленного движения стиха и быстрого, скользящего. Старший его современник, Аддисон, вещественное доказательство это одобрил, тогда как Джонсон, позже, в жизнеописании его[c], высказал на этот счет не то чтобы возражения, а ворчливые сомнения, основанные, как это водится до наших дней, на том, что звукоподражательных слов в языке немного (он приводит четыре[33]; их, конечно, у англичан во сто раз больше) и что замедления или ускорения стихотворного темпа зависят более от смысла, нежели от построения стиха. На самом деле они, как и все прочее, зависят от построения, определяющего звучание, но оставались бы бездейственными, если бы не отвечали смыслу; а «подражательность» слов, игнорируемая практической речью и не входящая в систему языка, в поэтической речи, может быть не только подкреплена, но и впервые создана соседними словами. Возможно спорить о «сходстве» с их смыслом таких (неупомянутых Джонсоном) слов, как прилагательное «шрилл» и существительное (с долгим *и*) «шрик»; но если их сблизить, да еще присоединить к ним совсем как будто невинное по части звука словечко «шорт», как это сделал рано умерший, младший современник Джонсона, Коллинс, тут же («Ода к вечеру», 1747) использовавший и звук глагола «флит», относящегося к коротенькому порханью, то получится строчка, изобразительность которой едва ли будет подвергнута сомнению:

> Now air is hush'd, save where the weak-eyed Bat
> With short shrill shriek flits by on leathern wing[34].

Честь и слава пресветлому — и хитрому — пиите за его искусные и мудрые десять строк, как и ученику его (все поэты были его учениками, вплоть до Байрона, в его стране), так наглядно воспевшему подслеповатого зверька, обреченного порхать на кожаных своих крыльях. Что же до судии самого учителя, то, трибунала здравомыслия так и не покинув, он все-таки признал, что предписания свои по части звука автор «Опыта» умел выполнять лучше всякого другого английского поэта. Доктор, правда, не от своего имени это высказал, молве приписал... Справедливая молва! Только предписаниями этими ничего совсем нового сказано, конечно, не было. Ведь уже и Драйден в своей прославляющей музыку «Песне ко дню св. Цецилии» (1687) простыми средствами, но весьма успешно тембру различных инструментов «подражал» (верней впечатлению, производимому ими на слушателя). Ведь и Мильтона за скрежет и нежный звон дверей Ада и Рая не раз хвалили. Да и спокон веку все это было известно; еще в древности отдельные стихи Гомера и Вергилия с этой точки зрения обсуждались; юный поэт лишь поэтической кухне своего времени рецепты эти, обновленные его тактом и чувст-

[c] «Жизнь Александра Пóпа» (1779), третья часть. Еще Дионисий Галикарнасский отличал «жесткое» словосочетание от «мягкого» (или «гладкого» или «сладкого») и от «среднего», но различая виды поэтической речи независимо от ее уподобления смыслу.

вом меры, заново предлагал. Теоретические же их основы оставались, по-прежнему, туманными. И когда, к середине столетия, разговоры о «подражательной гармонии» стали всеобщими, из Франции перекинулись и к нам, понимание этой «гармонии» либо стало очень расплывчатым, либо до крайности сузилось, свелось к чистому звукоподражанью, чего в тех десяти строках совсем не предуказано и к чему соответствия между звуком и смыслом вовсе незачем сводить.

У нас Радищев, в своей апологии Тредьяковского (1801), перевел французский термин на два лада — «изразительная гармония» и «уподобительное благогласие» — оба раза «подражание» устранив, что́ я склонен приписать острому его уму: это самый естественный перевод, но и самое неподходящее русское слово в применении к искусству (неподходящее и по-французски или на других западных языках, но укорененное там в более чем двухтысячелетней традиции, приведшей к невероятной путанице, которую я надеюсь распутать, но позже, а пока что и простой выбор слов, по примеру Радищева, нас от нее освободит). «Кажется, — пишет он, — все чародейство изразительной гармонии состоит в повторении единозвучной гласной, но с разными согласными». Образчики он приводит, однако, отнюдь не одних ассонансов, — лучшие два приберегнув для заключения этого своего «Памятника дактилохореическому витязю». «Какая легкость, — восклицает он, — в следующем: "Зрилась сия колесница лететь по наверхности водной". А еще легче действительно, как нечто легкое, виющееся по ветру: "И трепетались играньями ветра, вьясь, извиваясь"»[35]. Можно согласиться с этой похвалой; «благогласие» тут есть; есть и «уподобительность», если не понимать ее слишком узко. Гекзаметры оба раза получились достаточно гибкие, текучие. В первом стихе, два *е* слова «лететь» получают подтверждение в соседних словах (причем *е* в «колеснице» неударное, как и первое в «лететь», зато оно, как и там, не *е*, а *ле*). Во втором, «вьясь, извиваясь» извиваются и вьются как бы и звуком, а значит вдвойне, чему на помощь идут «играньи ветра», да и два *е* в первом слове этого стиха. Звукоподражания нет; уподобление налицо. Всегда можно сказать, что оно — иллюзия, что реальны (гарантированы словарем) лишь обычные значения слов. Значения эти необходимы, но будь слова эти расположены иначе, не возникла бы иллюзия. Да и что она такое? Синоним искусства, может быть? Те, кто о нем думали, думая о театре, как Шиллер, бывали заворожены этим словом. Но оно головокружение вызывает, как если держать зеркало против зеркала. Можно обойтись и без него. Актер стал Шейлоком, покуда играют «Венецианского купца». Слово «ветер» стало ветром в стихе, благодаря движению стиха и соседству каких-нибудь «ветвей», «веяний», «приветов». Ветер этот, вероятно, не обветрил вам лица; но ведь и Шейлок, сойдя со сцены в зрительный зал, тотчас перестал быть Шейлоком.

Беда «изразительной гармонии» в том, что упрощенное представление о ней и слишком осознанное искание ее очень быстро способны ее лишить всякого поэтического смысла. В 1785-м году вышла в Париже никчемная, но любопытная поэма совершенно забытого нынче автора, которого звали де

Пиис. Так-таки деловито и озаглавлена она была: «Подражательная гармония французского языка». Первая ее песнь перечисляет буквы французской азбуки в качестве средств, коими осуществляется искомая «гармония», и применение сих средств (звуков, конечно) каждый раз иллюстрируется стихами, где все слова начинаются на ту же букву. Вторая песнь указует способы использованья таких приемов стиходеланья на практике, и в частности дает звукоподражательное изображение бури. Третья посвящена подражанию шумам, производимым различными промыслами и ремеслами, звукам различных инструментов, отклику эхо, мычанию, ржанью и лаю домашних животных. Четвертая — щебету птиц и жужжанию пчел и ос. Результат всех этих «имитаций» крайне пресен. Сходство достигается ими не то чтобы отдаленное (другого и быть не может), а схематическое, вроде сходства математической графемы «корень» с корнем древесным, и скука ото всех этих потуг получается великая. Будучи много лет счастливым обладателем этой книжки, найденной мной у парижского букиниста, я много раз начинал ее читать, но лишь недавно обрел мужество (хоть и всего-то в ней сто страниц) дочитать ее до конца. Нет в ней ни одного стиха, который хоть издали мог бы сравниться с теми двумя Радищевым обнаруженными в «Гилемахиде». Тредьяковский не только забавней и милей; он, по временам, поэт. — Искусство всегда преднамеренно, однако преднамеренность искусства не создает. И не всякого рода преднамеренность подобает художнику и поэту.

Другая беда «уподобительного благогласия», но не столько его самого, сколько учения о нем, выступает как нельзя более ясно, если принять именно этот, второй и прелестный, радищевский перевод французской формулы. Благогласию с уподоблением слишком уж легко вступить в конфликт, — не то чтобы непременно в стихах, а во мнении людей, оценивающих стихи, как равным образом и прозу. Эллинистических ценителей отпугивало повторение сигмы (т. е. звука *с*), но читая девятую песнь «Одиссеи» они все-таки (следует думать) замечали, что слово «сисилигмус» в 394-м стихе лучше изображает шипенье погружаемого в воду железа, чем «сигмус» общегреческого языка. Стих расиновской «Андромахи»

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes[36]

обсуждался сто раз. Одни его (справедливо) считали весьма выразительным; отечественный наш Остолопов (1821) приводит его в «Словаре древней и новой поэзии», по-видимому, с одобреньем; но известный «стиховед» Клэр Тиссёр (1893) не посовестился назвать его худшим стихом Расина, и даже такой отнюдь не заурядный критик, как Альбер Тибоде в создавшей ему славу книге о Малларме (1912. С. 200) называет этот стих «плохим стихом о змеях» и несуразно сопоставляет его со стихом Малларме, столь же поспешно отвергаемым им (но где к свистящим примешана шипящая, чего у Расина нет) и со стихом Буало[37], действительно неудачным, но который и не позволяет предполагать никакого выразительно-изобразительного намерения. И точ-

но так же (но по поводу «скоплений» не *с*, а *р*) обладавший тонким поэтическим слухом исследователь французской просодии и фонетики Морис Грамон осудил восхищавший Теофиля Готье стих Сент-Бёва

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini[38],

считая, что рокочущие повторенья *р* французской речи всюду и всегда вредят, но вовсе себя и не спросив, нет ли случаев, когда благозвучием позволительно бывает пожертвовать, как жертвуют им порой, и совершенно законно, в другой — бессловесной — музыке. Но как бы то ни было, можно вспомнить, в осьмнадцатый век еще раз заглянув, что Руссо, музыку любивший, ее и о ней писавший, до того испугался повторения звуков руа-руа (trois cents rois) в своей фразе о римском Сенате, который хотелось ему назвать, обличая олигархию, собранием трехсот королей, что, наперекор истории, сократил до двухсот число этих олигархов.

Так что о «благогласии» иные заботятся всерьез, тогда как об «уподобительности» многие серьезные люди, и в те, и в последующие, и особенно в наши времена, полностью ее отрицая, и рассуждать отказывались. Предоставляли Остолопову называть расиновский стих «изображающим шипение и свист змеи...»

— Да слышал ли он когда-нибудь сей свист?

— А стих Сент-Бёва, несомненно нарочитый, он сам о нем пишет, любуясь им...

— Что ж, по-вашему, Сорренто изображает, что-ли?

— Нет, я *этого* не думаю. Но вы-то помните: «Полюбуйтесь же вы, дети / Как в сердечной простоте / Длинный Фирс играет в *эти* / *Те, те, те* и *те, те, те*»?

— Помним. В сердечной простоте и вспоминаем. Это насчет карточного долга. Дальше Пушкин комплимент «черноокой Россети» из тех же местоимений смастерил.

— Ну, а третья строфа. Как лирически он ее начал! И в тот же миг другие, «ненужные» *те* в нее вставил: «О, какие же здесь сети / Рок нам *сте*лет в *те*мноте...» Зачем же он это, или отчего?

— Не знаем и знать не желаем. Повторы и всё тут. Кончать эту песенку пора.

6. Повторы. Ну и что ж?

Петербургский гимназист, класса пятого или шестого — Петькой, должно быть, его звали — сочинил некогда рассказик, все слова которого начинались на букву пе. «Проснулся по-праздничному поздно. Потянулся, понежился...» (Больше догадываюсь, чем вспоминаю.) «Потом подумал: пора! Помоюсь, приоденусь, пойду погулять. Погода прекрасная!» Так и продол-

жалось; хватило на страничку. Упоминались портерная, половой, пиво, полтинник, полпорции печенки, переулок, проспект. Наконец, не помню уж на каких пе, докостылял сочинитель до Набережной, и тут — обернулся поэтом. Окончания его басенки, с той поры, как ее слышал, так я и не забыл: «Птички поют. Пушки палят. Праздник!»

Как удивился бы он, если б узнал, что в девятом веке монах Убальд посвятил Карлу Лысому целую поэму, каждое слово которой начиналось с той же буквы, с какой начинается латинское слово «лысый», а также имя короля-императора. Произносилась эта буква (в отличие от августова века) на два уже лада (*к* и *ц*), но не в звуках тут дело, и существует кроме того (значительно более поздняя) латинская поэма, насчитывающая 850 стихов, все слова которой начинаются как раз на петину букву. Автор ее и псевдоним себе соответственный придумал: Публиус Порциус, памятуя о предмете поэмы, заглавие коей я вольно — ему в угоду — переведу: «Побоище поросят». О ней и Остолопов наш вкратце трактует, под словом «тавтограмма». Обе поэмы упоминаются в классическом для тех времен, переиздававшемся множество раз трактате Дю Марсэ о тропах (1730), в качестве курьезов[39], с улыбкой снисхождения: мы, в наш просвещенный век... («Гармонии» де Пииса, метившей, правда, чуть повыше, он не предвидел). Остолопов начисто возмущен. Вспоминает латинскую пословицу «глупо заниматься трудным вздором» и кончает в сердцах: «К чести нашей поэзии, у нас нет тавтограмм».

Увы, прошло без малого сто лет, и нашу прозу Петенька обесчестил. Именно тавтограмму или цепь аллитераций — литеры или граммы, это ведь всё буквы — он в своей тетрадке и нацарапал. Только все же свой рассказик он под конец, нечаянно должно быть, и на голос положил. Те гармонии «изразительные» к бумаге прилипли, если же и прозвучали, то скрипуче, а его последние пять слов хочется вслух произнести. Звук *п* при этом главной роли не играет. Действенна тут скорей одинаковость сочетания слов в первой и второй их паре, хорошо вступающее в конфликт с трудно согласуемыми (оксиморон тут не за горами) птичками и пушками, и талантливо поставленное восклицание в конце; но некоторую поддержку всему этому единоначалие пяти этих слов тем не менее оказывает. Не важно, что всё это *п* (и твердые *п*); важней, что это в точности одинаковые артикуляции и звуки. Благодаря им и птички поют и пушки палят как-то бойчей, праздник становится праздничней. Элементарнейший повтор, при содружестве с другими поэтически не безразличными приемами речи, обретает поэтическую силу. Вслушайся, и на гимназическую фуражку ты возложишь скромный лавровый венок.

Элементарна аллитерация эта потому, что состоит в простом повторении одной фонемы, и всегда начальной, нескольких слов подряд. Но гнушаться ее простотой было бы все же опрометчиво. В третьем акте «Живого трупа» Федя Протасов читает цыганке Маше нечто им написанное:

«Поздней осенью мы сговорились с товарищем съехаться у мурынской площадки. Площадка эта была крепкий остров, с сильными выводками. Был темный, теплый, тихий день. Туман...»

Чтение прерывают. Последние шесть слов образуют пятистопный ямб (без цезуры), что́ не слишком, однако, ощущается, главным образом потому, что все прилагательные — хореические слова (односложный глагол служил бы им, в стихах, анакрузой). Три эти слова связаны между собой, кроме ритма, таким же единоначалием, как все пять слов петиной концовки (одинакового качества согласной, твердой у Пети, мягкой здесь), а первые два из них еще и двойным повтором *тё, тё*. Существительное, к которому они относятся, *день*, тихонечко звенит, им в догонку; «туман», после точки, контрастирует с ними — гласными и другим *т*. Музыка осложнена; но ее основа — все та же простая аллитерация, которая, однако, к тавтограммам, вовсе не музыкальным, никакого отношения не имеет. Там — ребячливая или педантическая забава; здесь — поэзия. «Коли уж ты написал, то хорошо будет», говорит перед чтением Маша. «Был темный, теплый, тихий день. — Туман». Тире я поставил, чтобы подчеркнуть паузу. И впрямь: хорошо. Надо лишь фразу эту медленно прочесть. Надо услышать ее, пусть внутренним, но к ее музыке обращенным слухом.

О. Брик прилежно выполнил в свое время («Поэтика», 1919) нетрудную, но кропотливую работу: рассортировал «звуковые повторы» (так и озаглавил он статью)[40] у Пушкина и Лермонтова, но рассортировал их совершенно так, как могла бы это сделать нынче электронная машина: по чисто внешним признакам, количественным и комбинаторным. Сколько звуков повторяется, сколько раз, в каком порядке, — больше ни о чем он себя и не спросил. Не функционально мыслил (ага, небось, испугались: по-ученому я заговорил). Функциями всех этих повторов в поэтической речи, столь различными — а порой и близкими к нулю, да и вовсе никакими — не заинтересовался. И, кроме того, выделил повторы согласных, то есть одними аллитерациями (по общепринятой терминологии) занялся, ассонансы игнорируя, и даже не упомянув о том, что в его же примерах эти два рода повторов сплошь и рядом совмещаются, да еще и так, что их действенность совместна и неделима. Наконец, в довершение беды, не учитывает он и различия между твердыми и мягкими согласными; предупреждает, правда, об этом, поясняя, что твердый и мягкий звуки («той же» согласной) «воспринимаются нами (...), как тот же звук, смягченный или отвердевший», тогда как на самом деле, при внимательном вслушиваньи в поэтическую речь, они воспринимаются как родственные между собой, но по-разному окрашенные звуки.

Беру первый, в длинной веренице его примеров (из «Мцыри»). «Так тополь, царь ее полей». Он подчеркивает два *п* и два *л:* простой (а не в обратном порядке) «двойной, двухзвучный» повтор. Но звучит в этом стихе повтор *слога* (*поль-поль*), а начинается стих со скромной, т. е. не очень действенной аллитерации на т, и согласная эта столько же раз повторяется в нем, как и в отдельности взятые *п* и *л*. Второй пример (из «Демона»): «Без руля и без ветрил». Здесь соседят сперва твердое *р* с мягким *л*, а затем мягкое *р* с твердым *л* (в том же порядке, но это как и в большинстве случаев, несущест-

венно, так что этот принцип классификации к сути дела, т. е. к впечатлению, производимому повторами, отношения не имеет). Ощущение повтора получается, но куда более слабое, чем в приведенном под той же рубрикой стихе из той же поэмы «И пар от крови пролитой», где повторяются одинаковые (твердые) *л* и *р*, но где, кроме того, есть еще и третье *р*, классификации ради не учтенное, да еще и квазиповтор *кро-про*, не менее «красноречивый», чем зарегистрированный Бриком, а главное, сливающийся с ним в одно целое. Тогда как в тут же процитированном стихе из «Боярина Орши» «Но казнь равна ль вине моей» повтор неравнокачественных *в* и *н* ощущается очень слабо; сопоставляются, собственно, звучания *вна* и *винъ*, мало между собою сходные.

Так можно было бы продолжать долго... Наиболее интересна — в принципе, по крайней мере — предложенная Бриком под конец классификация повторов согласно играемой ими роли в композиции стихотворной строки или пары строк. Здесь он все-таки переходит к выяснению *функции* повторов, пусть и чисто структурной, не смысловой, но относящейся уже не к структуре самих повторов (их порядку, например, едва ли для какой бы то ни было их функции очень важному), а к структуре стиха, и значит стихотворения. «Кольцо», «стык», «скреп», «концовка», — начинаешь настораживаться, это не то, что различение последовательностей АГБВ и ВАБГ. К сожалению, однако, не только тот же вред приносит и здесь учет одних лишь согласных и отсутствие учета мягкости их и твердости, но и сомнительной представляется сама структурная значимость таких, например, «колец», как «Однообразен каждый *день*» («Бахчисарайский фонтан») или «В юдоли, где расцвел / Мой горестный удел» («Городок»). Если бы я соответственных букв не подчеркнул, читатель, бы, всего верней, и не догадался, какие повторы обнаружил в этих строчках Брик. Глазу можно их показать, можно заставить ухо их услышать; но услышать их как нечто поэтически неотъемлемое, для стихов этих существенное, мудрено, а композиционное их значение и вовсе сомнительно. Сомнительно оно и едва ли не во всех прочих кольцах, стыках, скрепах и концовках, когда они не поддержаны синтаксисом (который без *их* поддержки может обойтись), и тем более, когда они синтаксису противоречат, как в целом ряде приводимых Бриком примеров. Отмеченные им повторы нередко действенны, но не для членения стиха; не структурную роль играют, а другую. Ему это, однако, безразлично; его и в данном случае не интересует роль или функция тех или иных особенностей поэтической речи, выполняемая ими при ее восприятии или намечаемая, пусть и полусознательно, при ее возникновении. Жалею об этом, хоть и знаю: он мог бы мне возразить, что устанавливает именно факты — предмет *науки*, тогда как я, с моими разговорами о восприятии, о действенности, о том, чтó существенно для качества такого-то стиха или стихотворения и чтó нет, остаюсь в области суждений и оценок, не поддающихся точной проверке и, следовательно, не научных.

Вопрос этот о «научности», понимаемой на манер естествознания и математики, и о возможности научного (в этом смысле) изучения литературы (или искусства вообще) имеет общее значение. Рассмотрение его я отклады-

ваю до другой главы; мнение мое на этот счет и без того ясно, а теперь, возвращаясь к моей теме, замечу, что статья Брика принята у нас была в те годы очень сочувственно всеми теми, о ком стоит вспоминать. В первой книге Р. О. Якобсона, «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921) были даже объявлены «значущими» в русских стихах (С. 48) одни лишь повторы согласных, в чем автор всерьез и надолго убежденным остаться никак, разумеется, не мог. Более распространенным и прочным было другое «впечатление» (выражаясь словами В. М. Жирмунского в его книге о рифме, 1923. С. 19[41]) «впечатление, что поэтическая речь в звуковом отношении насквозь организована», после чего введена им была справедливая поправка: «хотя эта организация и не может быть сведена к системе, к простой и однообразной повторности, и далеко не во всех случаях отчетливо воспринимается сознанием». Б. В. Томашевский, в своей «Теории литературы» (1925. С. 62 сл.) говорит о «звуковом единообразии» как о чем-то самодовлеющем, ни в каких особых мотивировках не нуждающемся, и перед тем, как вкратце повторить классификацию Брика, формулирует такой закон (законом его, впрочем, не называя): «в поэтическом языке подобозвучащие слова тяготеют друг к другу». Только Ю. Н. Тынянов («Проблема стихотворного языка», 1924) не совсем примкнул к такого рода взглядам, — в отличие от своего друга Б. М. Эйхенбаума, к статье которого 1920-го года, вошедшей в сборник «Сквозь литературу» (1924) и совсем коротенькой (семь страниц), всего уместней будет сейчас же и перейти.

Статья эта, «О звуках в стихе», начинается так: «В последние годы у нас стало общепризнанным, что стихотворный язык обладает особой *звукоречью* — что звуки языка играют в поэзии (особенно лирической) какую-то особую роль», после чего порицаются те, кто эту роль считает звукоподражательной. Сам Эйхенбаум, несмотря на иронический, как будто, тон этой фразы, *особого* звучания поэтической речи отнюдь не отрицает, но звуки ее называет «самоценными» и «самозначущими», не замечая двусмыслицы второго из этих прилагательных, которое дает нам право думать, либо, что звуки эти сами по себе, то есть независимо от словесных смыслов, что-то значат (но тогда они не самоценны), либо что они значат самих себя (то самое, что они есть), иначе говоря, не значат ничего. Весьма резко полемизирует он с Андреем Белым по поводу двух строчек «Медного Всадника», содержащих самые знаменитые, кажется, звукоповторы во всей русской поэзии: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой». Белый в статье «Жезл Аарона» (1917) о них писал[42]: «Обыкновенно здесь отмечают аллитерацию, не объясняя ее: аллитерация-де есть самоценность, отнесение ее к смыслу слов-де предвзятость, натяжка, и оттого-то одни (обыкновенно эстеты), упиваясь сладостью звука, погребают в нем смысл; и оттого-то другие, смеяся над сладостью звука, создают себе представление о поэтическом смысле абстрактно, рассудочно». По мнению Белого, тут «живописуется звуками» то, что сказано словами: «Взлетают пробки бутылок шампанского, струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими, ниспадает,

пеняся, в бокалы и стоит *шипенье пенистых бокалов;* взлетающей вверх молнией поднимается *пунша пламень голубой.* Происходит «чудо слияния смысла, образа, звука в единую цельность звукообраза».

Эйхенбаум возражает: «Но ведь если сказать это все простыми словами, то чудо это состоит в простом звукоподражании. При чем же здесь поэзия? При чем здесь стих? Так можно всего Пушкина перевести, зачем тогда Пушкин? Не лучше ли созерцать эту детальную картину в таком полном виде, в каком она развернута у Белого? Зачем прятать ее в аллитерации? Или поэзия просто ребус?» И прибавляет: «Старая, банальная теория: гармония формы и содержания, поданная под видом "звукообраза"». Прибавку эту, излишнюю, на мой взгляд, и только запутывающую мысль, я обсуждать не буду. Об остальном скажу: Белый неправ, но Эйхенбаум еще более неправ.

Никакой «детальной картины» (выражение Белого) в пушкинских шести словах не только не заключается, но они и нас не заставляют (хоть нам и не мешают) в нашем воображении эту картину рисовать. Истолкование, предложенное Белым, чересчур буквально — до смешного; но утверждать, чтобы звук этих слов никакого отношения к их смыслу не имел, все-таки нельзя. Первое из этих слов звукоподражательно само по себе: «шипенье», «шипеть» — ономатопеи, в узком смысле слова. Применяем мы их в обыденной речи, о звучаньи их не думая, но стих побуждает вслушиваться в звуки, которых мы не слышим без стиха; здесь же этот звук актуализируется, подчеркивается звуком соседних слов. Сперва подхватывается его незвукоподражательная часть: «ши*пенье пени*стых», но далее «И пунша» поддерживает звукоподражанье. Третье слово, «бокалов», перекликается своим *эл* с пятым и шестым, «пламень голубой», причем вторая половина слова «пламень» согласуется еще и с только что отмеченными *енъ ени* в предыдущей строке. Звукоподражания больше нет. Никакая пенистость или пена в звуковом уподоблении не дана (русские эти слова, в отличие от немецкого «ша́ум», не уподобительны, даже косвенно). Никакого «звука взлетающих пробок» словесными звуками не изображено, и никакого «образа» пламени «взлетающего вверх молнией». Но слияние звука и смысла все-таки происходит. Звукосмысл все-таки налицо, не совпадающий с внепоэтическим значением двух трехсловесных фраз, хоть нисколько его и не отменяющий. (Оттого я и предпочитаю говорить о звукосмысле: «образ» — предательское слово, смешеньем зримого и незримого; «смысл» — расплывчатое, но именно поэтому здесь и подходящее.) Белый, будучи поэтом, слияние тут и почувствовал: самое главное, чего Эйхенбаум не ощутил, а не ощутив, и оказался, несмотря на меткость своей критики, виновным в «погребении смысла».

Да и не полностью была эта критика меткой. Возможность пересказа поэтических текстов, неизбежно беспомощного и плоского, или пояснения их словесного состава, ненужными их не делает; и к *простому* звукоподражанию Белый того, что называл он чудом, не сводил: понимал, конечно, как и все мы, что голубого пламени звуками не намалюешь. Он увлекся. Блажен, кто искусством увлечен; и увлечение его лучше свидетельствует о силе пушкин-

ских стихов, чем отсутствие увлечения у Эйхенбаума. Если бы только бренчала поэтическая речь, потому что полагается ей бренчать, и на смысле сказанного ею это бы не отражалось, можно было бы отвернуться от этого бренчанья, нечего было бы в нем изучать. Спешу заметить, однако, что бесплодным отрицаньем Эйхенбаум отнюдь не удовлетворился, о чем уже через два года после того нас оповестила прекрасная его книга о мелодике стиха, и немного позже об Ахматовой, где как раз говорится, и очень хорошо, о выразительности (артикуляционной) отдельных речевых звуков. (Они обе переизданы теперь в сборнике «О стихе»; Боже мой! насколько работа об Ахматовой лучше двух тогдашних работ о ней — почти сплошь бестолковых — будущего академика Виноградова; они тоже переизданы, но не в России.) Замечу также, что и в «Теории литературы» Томашевского, наряду с формулами о «звуковом единообразии» и о «подобозвучащих словах» «тяготеющих», на манер снабженных крючками атомов, друг к другу, есть и очень дельные соображения об уподобительных возможностях слов и словесных звуков. Но в общем все же (если исключить названную выше книгу Тынянова, ценную, но не очень внятную, и не имевшую последствий) о поэтическом *смысле,* в те времена распространяться у нас не особенно любили. Подсознательная основа «формализма» — стремление обессмыслить литературу, дабы «наука» могла с ней справиться; оттого ему и нравилась заумь. У лучших его нынешних наследников (я прежде всего имею в виду Ю. М. Лотмана), при еще более отчетливом наукопоклонстве (постулирующем невозможную единую науку о смыслах и о фактах, которые сами по себе смысла лишены) это изменилось. Но разговор о взглядах выдающегося этого ученого я отложу и вернусь к двум пушкинским стихам.

Повторы, только и всего. Так Эйхенбаум в 20-м году отмахнулся от восторгов Белого. Если бы он был прав, следовало бы и от повторов отмахнуться, как это сделал через семь лет, когда начались гонения на «формализм» и отречения, прямые или замаскированные, от него, весьма компетентный литературовед Ярхо во второй части своей статьи «Границы научного литературоведения» («Искусство», III, 1; 1927). Повторы ведь бывают и совсем случайные. Вот он и пишет в этой статье, не без саркастического триумфа, о том, что звук *н* встречается пять раз в четверословии «полное собрание сочинений Пушкина». Мог бы он выбрать и побойчее пример. Тот же звук встречается те же пять раз, но в двух всего лишь словах (в каждом их слоге) вполне обиходного, по адресу надоевшего плаксы возгласа «несносный нюня». Но кто же, если я люблю стихи, заставит меня поверить в случайность звуковой ткани тех двух пушкинских строк или отучит вслушиваться в столь же, если не еще плотней, вплетенные друг в друга и вплетением этим по-новому осмысленные звуки двух стихов из того же вступления к «Медному Всаднику»: «Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод...», — или, собственно, четырех только слов в этих двух стихах. Звукоподражания здесь, разумеется, нет; оно и в «пенистых бокалах» не играло главной роли; нет ни там ни тут и никакого буквально понимаемого изображения голубого пла-

мени пунша, ветхости невода, неведомости вод. Но если так, что же тогда происходит? а если ничего не происходит, зачем повторы, или вообще требующие вслушиванья звуки? «Зачем тогда Пушкин?» (Можно ведь и так повернуть эйхенбаумовы слова.) Не для того же, чтобы звенеть «подобозвучащими словами»? От повторов-и-все-тут один только шаг до повторовну-и-что-ж. Да и шага нет: это те же самые повторы. Петеньке можно их подарить, хотя доигрался он и до других. Или «несносному нюне», который, однако, если вправить его куда нужно, способен зазвучать по-новому. — Зазвучать? — Я хочу сказать: осмыслить свое звучанье.

Происходит следующее. Слова, сплетенные (или только приближенные одно к другому) своими звуками, сближаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов. Пламень начинает пениться, бокалы голубеть, невод становится неведомым, или выражаясь менее картинно, смыслы этих шести или четырех этих слов образуют общее слабо расчлененное смысловое пятно, переставая быть смыслами слов и становясь смыслами их звучаний. Речь преодолевает язык — или верней «нормальное» применение языка — отходя от обыденной речи, пользующейся языком сигнитивно: как системой знаков, одной привычкой, безо всякой мотивировки, связанных со своим значением. Значение распознается в устной речи по звучанью, но важно при этом не само звучанье, а лишь его отличие от других звучаний. И точно так же, для понимания предложений важно не соседство слов, не их сходство или несходство, не соотношение их звуков, а лишь синтаксическое их согласование. Поэтическая речь отходит от обыденной, и лексически, и синтаксически. Она возвращает языку его первоначальную, расплавленную, не установившуюся, а становящуюся природу. Словам она возвращает смысл, предшествующий (хоть и вне времени) их отдельным, предметным, контекстом определяемым значениям.

Этот смысл в ней звучит, оттого ее звучанье и становится *само по себе* осмысленным. Понимание знаков заменяется созерцанием непосредственно или (что́ то же для нашего чувства) изобразительно выраженного звуками. Оттого-то и бываем мы склонны слишком буквально истолковывать это изображение, — тем более, что оно может в себе содержать, и нередко содержит такую (метафорическую или прямую) уподобительность. Но если ее и нет, понимание *поэзии* остается созерцанием, отнюдь не похожим на расшифровку (автоматическую и мгновенную в большинстве случаев) языковых знаков обычной речи. Это не значит, что она должна отказываться от значения слов и от «мыслей», образующих содержание обычных предложений. Пушкин никогда этого не делает. Никакой поэт полностью сделать этого и не может. Разница тут в степени отдаления, в способах затушевки значений или их отвода на второй план. Но никогда поэтическая речь *обозначением* чего бы то ни было удовлетвориться не может. Это ее и с музыкой роднит. Это и порождает собственную ее музыку.

Родится она, однако, и музыку свою родит, еще до словосочетаний и слов, в сумбуре начинающейся речи, в словесных звуках будущей поэзии.

Придется и нам вернуться к ним, чтобы ближе взглянуть на все эти *те, те, те,* и даже *е, е, е,* да и просто *е;* чтобы лучше понять, отчего это, читаешь, ни о чем таком не думая, Тютчева, «Осенней позднею порою...», без всяких каверз читаешь: «И белокрылые виденья, / На тусклом озера стекле, / В какой-то неге онеменья / Коснеют в этой полумгле...», и так хорошо становится на душе, и сладко, и светло, и больно; а потом спохватишься и прикрикнешь на себя: ишь ты, расчувствовался, да ведь не будь тут, старый чорт, этих *не* и *не* и *не,* да еще *ге, ме, ле,* не испытал бы ты ни радости, ни боли...

Только я свое «отчего» как то криво поставил. Надо иначе. Отчего — или чем — все эти звуки нужны? А музыка, хоть я ее и «разъял», осталась все той же музыкой.

Комментарии

1. Ср.: *С. Т. Кольридж.* Biographia Literaria, или Очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе // *С. Т. Кольридж.* Избранные труды / Пер. В. М. Герман. М., 1987. (История эстетики в памятниках и документах). С. 105.

«Любой упрямый, черствый, лютый нрав / Преображает музыка на время. / А кто ее в душе своей не носит / И к сочетанью сладких звуков глух, / Тот создан для измен, разбоя, плутен; / Движенья духа в нем темны, как ночь, / И чувства столь же мрачны, как Эреб». (*Шекспир.* Венецианский купец. V, 1 / Пер. И. Б. Мандельштама).

2. Имеется в виду фраза Малларме «rependre à la musique leur bien». Ср.: *В. В. Вейдле.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 66. Также: *Поль Валери.* Предуведомление к «Познанию богини» [1920] // *Поль Валери.* Об искусстве. М., 1993. С. 286.

3. Кольридж развивает свои мысли о поэзии, рассматривая две поэмы Шекспира — «Венера и Адонис» (1593) и «Лукреция» (1594).

4. Контаминированы мотивы знаменитого стихотворения Бодлера «Альбатрос» (1858?) и «Сказания о Старом мореходе» Кольриджа (1797—1798), в котором убийство океанской птицы навлекает проклятие на корабль.

5. «Определение хорошей прозы — это точные слова точно на своих местах [proper words in their proper places], а поэзии — самые точные слова точно на своих местах [the most proper words in their proper places]». Table Talk and Omniana of S. T. Coleridge. Цит. по: Coleridge on the Seventeenth Century / Ed. by Roberta Florence Brinkly. Duke University Press [Durham], 1955. P. 616. Данное высказывание Кольриджа посвящено Сэмюэлу Батлеру. Ср.: «...если добиваться создания гармонического целого, то остальные компоненты должны быть расчислены в *соответствии* с поэзией; а достичь этого можно лишь тщательным отбором и искусственным расположением, в которых проявится *один,* хотя и не самый *характерный* признак поэзии. А это в свою очередь не что иное, как способность возбуждать более непрерывное и равномерное внимание, нежели то, на какое рассчитан язык прозы, разговорной или письменной» (*С. Т. Кольридж.* Biographia Literaria... // *С. Т. Кольридж.* Избранные труды. С. 103).

6. *William Hazlitt.* Coleridge's Literary Life // The Edinburgh Review, 1817. August.

Ср.: «It is the music of language, answering to the music of the mind...» (*William Hazlitt*. Lecture I. Introductory. On Poetry in General // *William Hazlitt*. Lectures on the English Poets and the English Comic Wtiters / Ed. by William Carew Hazlitt. London: George Bell and Sons, 1906. P. 16).

7. Томас Эрнст Хьюм (Hulme; 1883—1917) — критик, поэт, один из основателей имажизма, переводчик А. Бергсона и А. Сореля, ценитель кубистической живописи. В своем стремлении к поэзии «жесткой и сухой» предвосхитил стихотворцев 1920-х годов. Во время мировой войны — сторонник милитаризма и оппонент Б. Рассела. Погиб на фронте. Известность приобрел посмертно, когда в 1924 г. Герберт Рид (Read; 1893—1968) издал сборник его эссе и размышлений «Speculations», за которыми последовал ряд аналогичных книг (Notes on language and Style, 1929; Further Speculations, 1955).

8. Ср.: *В. Шкловский*. О поэзии и заумном языке // *В. Шкловский*. Гамбургский счет (1914—1933). Статьи. Воспоминания. Эссе. М., 1990. С. 46. Впервые: Сборники по теории поэтического языка. I. Пг., 1916; также: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. [Вып. 3]. Пг., 1919. С. 46, 54.

9. Эдуард Дюжарден (Dujardin; 1861—1949) — поэт круга Малларме, прозаик, драматург и журналист. С помощью «потока сознания» строится повествование в его романе «Лавры сорваны» (Lauriers sont coupes, 1887).

10. бессчетное копошение (мельтешение) звезд (*фр.*).

П. Ларусс (Larousse; 1817—1975) — педагог и лексикограф, основатель издательства, выпускающего энциклопедии и словари. Вейдле приводит фразу, скорее всего заимствованную из учебных пособий Ларусса по французской стилистике (ср.: *P. Larousse*. La lexicologie des écoles. Cours lexicologique de style. Livre de l'élève. Paris, 1882 и др.).

11. Ср.: «Взятое само по себе мышление похоже на туманность, где ничто четко не разграничено» (*Ф. де Соссюр*. Курс общей лингвистики // *Ф. де Соссюр*. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 144).

12. Эрнст-Роберт Курциус (Curtius; 1886—1956) — немецкий филолог, работы которого формировали представление о европейской культуре как о целостном феномене, автор книги «Европейская литература и латинское Средневековье» («Europäische Literatur und lateinisches Mittelaltern», 1948). О нем Вейдле писал неоднократно. Ср.: 1) Новая книга Курциуса // Звено. 1926. 29 августа. № 187; 2) Эрнст Роберт Курциус // Возрождение. 1928. 30 июня; 4) Франция, Германия, Европа. Эрнст Роберт Курциус // Возрождение. 1930. 4 декабря.

13. Ср.: *А. М. Горький*. Лев Толстой [1919] // Л. Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 400.

14. Ср.: *В.-Г. Вакенродер*. Фантазии об искусстве, для друзей искусства // *В.-Г. Вакенродер*. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 175.

15. Ср. строки из второй строфы «Оды к греческой урне» Дж. Китса (1819): «Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter, therefore, ye soft pipes «play on», / Not to the sensual ear, but, more endear'd, / Pipe of the spirit ditties of no tone...»

16. Romances sans paroles (1874).

17. malarz (*польск.*) — живописец, художник.

18. Понятие «негативной способности» (negative capability) содержится в письме Китса братьям от 22 декабря 1877 года: «...вдруг меня осенило, какое свойство присуще тем, кто многого достиг, особенно в литературе, и каким Шекспир обладал в полной мере, — я имею в виду негативную способность, иными словами, способность находиться во власти колебаний, фантазии, сомнений, не имея привычки назойливо докапываться до реальности и здравого смысла» (цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступит. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. М.: МГУ, 1980. С. 351. Пер. С. Э. Таска). Размышления Вейдле об «отрицательной способности» см.: Умирание искусства. С. 122—124.

19. См.: *Шелли.* Защита Поэзии [1821] // *Шелли.* Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. (Лит. памятники). С. 414. Ср.: «...пусть каждый знает, что ни одно произведение, мусикийски связанное и подчиненное законам ритма, не может быть переложено со своего языка на другой без нарушения всей его сладости и гармонии» (Пир, I, VIII, 14. Цит. по: *Данте Алигьери.* Малые произведения / Пер. А. Г. Габричевского. М., 1968. С. 123).

20. Из письма Готфриду Кёрнеру: «Принято говорить, что поэт, когда он творит, должен быть всецело поглощен своим предметом. Меня же часто может увлечь какая-нибудь одна, притом не всегда существенная сторона избранной мной темы, и только в самом процессе работы начинает вырисовываться и развиваться мысль за мыслью. <...> Когда я сажусь писать, в моей душе гораздо чаще возникает музыкальный образ стихотворения, нежели ясное представление о его содержании, которое мне порой еще неизвестно» (*И. Х. Ф. Шиллер.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. Письма. М.; Л., 1950. С. 395). Из письма Гёте: «У меня вначале возникает некое общее впечатление без ясного и определенного представления о сюжете; последний формируется позже. Предшествует некое музыкальное настроение, и только за ним у меня следует поэтическая идея» (*И.-В.Гёте — И. Х. Ф. Шиллер.* Переписка: В 2 т. Т. 1 / Пер. И. Е. Бабанова. М., 1988. С. 181).

21. Ср.: *И. П. Эккерман.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 304. Запись от 6 апреля 1829 г.

22. Статья «Вордсворт» вошла в сборник Уолтера Пэтера (Pater; 1839—1894) «Appreciations» (1889). Ср.: Selected Writings of Walter Pater / Ed. with an Introduction and Notes by Harold Bloom. New York: Columbia University Press, [1974]. P. 136.

23. Romance (*англ.*) — рыцарский роман или поэма, романическая история, небылица. Поль Эмиль Шарль Фердинанд Моран (Morand; 1888—1976) — поэт, романист, эссеист, профессиональный дипломат (посол в Лондоне). Был известен своей демонстративно консервативной позицией (книга «Я жгу Москву» — Je brule Moscou, 1924 и др.), которая привела его к сотрудничеству с режимом Виши и др.

24. Мадам де Курдюкофф — путешествующая по Европе русская барыня, персонаж анонимно изданных Иваном Петровичем Мятлевым (1796—1844) «Сенсаций и замечаний госпожи Курдюковой за границею дан л'этранже». Тамбов; [СПб.,] 1841, 1843, 1844.

25. *Л. Якубинский.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка [Вып. 3]. Пг., 1919. С. 50—57. Якубинский опирается на книгу: *Rudolf Meringer.* Aus dem Leben der Sprache. Berlin, 1908.

26. Павел Силенциарий (VI в.) — византийский поэт, продолжающий традиции античной классики, автор многочисленных эпиграмм и двух поэм, описывающих храм Св. Софии. Стихотворения К. Н. Батюшкова «В Лаисе нравится улыбка на устах...» и «Сокроем навсегда от зависти людей...» (1817—1818) представляют собой переложения его эпиграмм из Палатинской антологии. Впервые антологический цикл Батюшкова был опубликован в брошюре «О греческой антологии» (СПб., 1820), написанной совместно с С. С. Уваровым. Упомянуто стихотворение Мимнерма Колофонского (первая пол. V в. до н. э) «Что за жизнь, что за радость, коль нет золотой Афродиты!» Ср. перевод этой строки Вяч. Ивановым: «Прелести тайной любви, и нежные ласки, и ложе».

27. «Лалла Рук — шаловливая книжка Томми Мура, который написал четыре, каждая жарче прежней, так что самая новая — наименее скромная». Уолтер Снейд — английский сатирик начала XIX в.

28. Ср.: «...приторная и бесконечно скучная поэма Мура» была знакома Пушкину «по серому французскому переводу в прозе Амеде Пишо (Lalla Roukh ou la Princesse Mogole, 1820)». *В. Набоков.* Заметки переводчика. II // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 48.

29. «Lalla Roukh, divertissement mêlé de chants et de dance». Berlin, 1822.

30. «Словесник скажет, что эти божественные стихи превосходят по образности и музыке все в «Онегине», кроме разве некоторых других пропущенных или недописанных строф; что это дыхание, это равновесие, это воздушное колебание медлительной лилии и ее газовых крыл отмечены в смысле стиля тем сочетанием сложности и легкости, к которому только восемьдесят лет спустя приблизился Блок на поприще четырехстопного ямба» (*В. Набоков.* Заметки переводчика. II // Опыты, 1957. Кн. 8. С. 48).

31. *П. М. Бицилли.* Этюды о русской поэзии: Эволюция русского стиха. Поэзия Пушкина. Место Лермонтова в истории русской поэзии. Прага, 1926. Ср.: *П. М. Бицилли.* Избранные труды по русской филологии. [М.,] 1996. С. 381. Прим. 6. Петр Михайлович Бицилли (1879—1953), приват-доцент Новороссийского университета. С 1920 г. в эмиграции в Югославии, с 1924 г. — профессор всеобщей истории Софийского университета (Болгария). Замечание об обращении к литературоведению связано, как видно, с тем, что библиотеки и научная жизнь болгарской столицы не были способны в должной мере удовлетворить Бицилли — исследователя Средних веков.

32. «True ease in writing comes from Art, not Chance / As those move easiest who have learn'd to dance. / 'T is not enough no harshness gives offence; / The sound must seem an echo *to* the sense. / Soft in the strain when zephyr gently blows, / And the smooth stream in smoother numbers flows; / But when loud surges lash the sounding shore, / The hoarse rough verse should like torrent roar. / When Ajax strives some rock's vast weight to throw, / The line, too, labours, and the words move slow: / Not so when shift Camilla scours the plain, / Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main» (The Complete Works of Alexander Pope. Cambridge Edition / Ed. by Henry W. Boynton. Boston and New York. Houghton Mifflin Company. The Riverside Press. Cambridge, [1903]. P. 72). Ср.: «Изящный слог и меткие слова / Не плод удачи — дело мастерства, / В движеньях тоже грациозен тот, / Кто знает менуэт или гавот. / Но важен для стиха не только слог, / Звук

должен быть созвучен смыслу строк: / Струя ручья прозрачна и тиха — / Спокойно и течение стиха; / Вздымаясь, волны бьют о берега; / Аякс изнемогает под скалой — / Слова с трудом ворочают строкой; / Летит Камилла вдоль полей и нив — / И зазвучал уже другой мотив» (*Александр Поп.* Опыт о критике / [Пер. А. Л. Субботина] // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 49).

33. «Да будет мне также позволено коротко остановиться на том прославленном разделе, в котором провозглашается, что "звук должен казаться эхом смысла"», — правило, которое Поуп соблюдал более, чем кто-либо из английских поэтов.

Это понятие об изображающем размере и желание обнаруживать постоянное приспособление звука к смыслу породили, на мой взгляд, множество диких причуд и мнимых красот. Все, на чем может быть основано такое представление, это звуки слов, рассматриваемые отдельно, в мгновение, когда они произносятся. В каждом языке есть несколько слов, предназначенных для того, чтобы показывать шумы, которые они выражают, как *thump, rattle, growl, hiss*... Таковых, однако, совсем немного, и поэт не может умножать их, не могут они и употребляться иным образом, нежели, когда необходимо упомянуть [обозначаемый ими] звук» (*Samuel Johnson.* Lives of the English Poets. Prior. Congreve. Blackmore. Pope. Cassell & Company, Ltd. London, Paris, New York & Melbourne, 1889. P. 159—160). Thump — тяжелый удар, глухой стук, rattle — треск, грохот, growl — ворчание, hiss — шипение.

34. Short — короткий; shrill — пронзительный, резкий; shriek — визг, пронзительный крик; flit — порхать (flit by — пролетать). «Теперь воздух затих, и лишь подслеповатая летучая мышь / С коротким пронзительным визгом пролетает на своих кожаных крыльях». Ср.: The Works of the British Poets with Prefaces, Biographical and Critical by Robert Anderson. London, 1795. P. 526.

35. Цитируется «Памятник дактилохореическому витязю, или драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его...». См.: *А. Н. Радищев.* Полн. собр. соч. Т. 2. М.; Л., 1941. С. 221.

36. Слова Ореста из последнего явления пятого акта трагедии Расина «Андромаха»: «...Бессилен я пред ней... / А что там позади? Я вижу клубы змей...» (*Ж. Расин.* Трагедии / Пер. И. Я. Шафаренко и В. Е. Шора. М., 1977. С. 63).

37. Ср.: Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым... Ч. 2. СПб., 1821. С. 396; *Clair Tisseur.* Modestes obseravations sur l'art de versifier. Lyon: Bernoux et Cumin, 1893. P. 268. «Можно ли себе представить вдохновенного гения, душу, охваченную волнением и энтузиазмом, клокочущую страстью и красноречием, который стал бы угасать на этой филологической работе, взвешивая природное и комбинированное значение зубных, гортанных и свистящих согласных, и подбирая в возвышенных и патетических местах эффекты гласных и звуковые отражения; что в итоге должно означать, что поэт только тогда заботится о форме, когда ничего не умеет сказать; одно непонятно, почему же, когда у него льются через край мысли, он берется за выработку рифмы, цезуры, стихосложения, вместо того, чтобы попросту писать прозой. При такой теории придется объявить, что стих Расина "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes" наихудший из тех, какие мог дать когда-либо поэт». Цит. по: *[М.] Граммон.* Звук как средство выразительности речи / [Пер.

Вл. Б. Шкловского] // Сборники по теории поэтического языка. I. Пг., 1916. С. 56. Перевод с. 195—207 книги M. Grammont «Le vers francais». Paris, 1913;

Albert Thibodet. La Poesie de Stéphane Mallarmé: étude littéraire. Paris: Editions de la NRF, 4-me éd. [1926]. P. 253.

38. Строка из «Sonnet de Champblande» («J'ai vu le Pausilype et sa pente divine...») из цикла «Notes et Sonnetes». См.: Poésies complètes de Sainte-Beuve. Paris: Charpentier, 1846. P. 453. Ср.: «Всякому чуткому сердцу понятна прелесть этого плавного "р", повторенного четыре раза, которое, кажется, уносит нас в своем течении, как перо чайки на синей волне Неаполитанского залива, в беспредельность мечты» (*Теофиль Готье.* Шарль Бодлер. Пг., 1915. С. 42—43).

39. Ср.: Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остоловым... Ч. 3. СПб., 1821. С. 272. Автор поэмы «Pugna porcorum per P. Porcium poëtam» (1530) — происходивший из Нидерландов новолатинский поэт Jean-Leon Le Plaisant, писавший под именем Петра Плаценциуса (Placentius; 1500—1550). Также: *Du Marsais.* De tropes au des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue. Paris, 1730.

40. *О. М. Брик.* Звуковые повторы: Анализ звуковой структуры стиха // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. [Вып. 3]. Пг., 1919. С. 58—98.

41. *В. Жирмунский.* Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. С. 19.

42. С некоторыми отклонениями приведены выдержки из статьи: *Андрей Белый.* Жезл Аарона: О слове в поэзии // Скифы. Сб. 1. [Пг.,] 1917. С. 186, 187.

Глава третья

Звучащие смыслы*

Поэтическая речь отличается от непоэтической не одним своим звучанием, но в первую очередь именно им и его связью с тем, что́ высказывается этой речью. Всего отчетливей обнаруживается это, когда она пользуется стихом; но и довольствуясь прозой, она ее заставляет звучать, а нас ее слушать по-новому, изменяя отношение звучания к смыслу, то есть к тому, что мы воспримем, когда сказанное услышим и поймем. Однако ведь и смысл самой обыкновенной устной речи передается нам не чем другим, как ее звуками, а письменной — начертаниями, обозначающими опять-таки эти звуки. В чем же тут разница?

Разница, сразу же устанавливаемая, в том, что из этих двух передаточных инстанций мы, при восприятии непоэтической речи, не только вторую, звуконачертательную «ни во что не ставим», но и звуковую, первую. Читая газету, мы текст ее видим только в той мере, в какой это требуется чтением, и не слышим ровно ничего; если же нам станут читать ее вслух, мы и тут не будем осознавать звучания этой речи: слушать ее и слышать будем как бы и не слыша, на значущих звуках не задерживаясь, переходя тотчас к их значению, — так же как мы только что читали — видели почти что и не видя — ее запись, печатный ее текст. В этих случаях, как и в тысяче других, учет значений и общего смысла речи происходит при полном безразличии к ее звучанию.

Поэтическую речь так воспринимать нельзя. При таком восприятии, мы не только не ощутим ее поэтических качеств, но и просто не поймем ее, или поймем превратно: так ее поймем, как надлежит, да и возможно понимать лишь непоэтическую речь. Не осознав ее звучания (а при смыслоизобразительном письме, вроде китайских или египетских идеограмм, и начертания), не связав его, пусть и полусознательно, с ее смыслом, мы не можем воспри-

---

* Впервые: Новый журнал. 1973. Кн. 110. С. 103—137; Кн. 112. С. 120—147; Кн. 113. С. 108—126; Кн. 114. С. 115—122.

нять и самого этого смысла, — той, по крайней мере части его или стороны, которая именно и отличает поэзию от непоэзии. Поэтический смысл передается звучащей речью не «с помощью», не при посредстве звуков, а в них самих. Они его обнаруживают, являют... Или так нам кажется? Но при восприятии другого рода речи такой «иллюзии» не возникает, тогда как смысл поэтической непосредственно звучит в реальном или (когда мы читаем молча) воображаемом ее звучании.

Этим я, конечно, лишь описал различие, никак его не объяснив; но все-таки отмежевался от двух опасных заблуждений. Не только от очень распространенного, в прошлом, отказа объяснений даже и вообще искать, — на том основании, что поэзия и непоэзия не по-разному говорят, а только говорят о разном; но и от неустанных нынешних попыток всё различие свести к тому, что в непоэтической речи важно сказанное ею, а в поэтической оно не важно: важна лишь «она сама», — точнее говоря, то, что в ней служит передаче этого объявляемого неважным смысла. Если же старое заблуждение отвергнуть, а вопреки новому считать, что и в ней смысл ее хоть и особый, столь же важен, как во всякой другой, за вычетом голой болтовни, и что нет ему надобности исчезать при вступлении в более тесную связь со средствами его передачи, тогда и объяснения всех особенностей поэтической речи следует искать в более пристальном рассмотрении этой связи между выражаемым и выраженным ею, между смыслом ее высказываний и их звучанием. Тут ведь ее особенность и коренится. Из встречи звука со смыслом и возникает в предрассветной мгле, тут и рождается поэзия. Мы ее пеленали уже и миловали, прислушивались к лепету ее. Но теперь, прежде, чем начать разгадывать ее тайну, следует нам расширить наш горизонт и об основных понятиях сговориться — хотя бы только что примененных: выражения и смысла — без чего все, что мы скажем о ней, лишено будет должной ясности.

1. Обозначение и выражение

Как отделить, какой решающей чертой отличия, не просто один тип речи от другого, но искусство от неискусства, поэзию от непоэзии? Таков, казалось бы, основной вопрос всякого размышления о них. Ставится он, однако, редко, и ответы на него сбивчивы, главным образом потому, что у Эстетики есть готовый на него ответ. Там, утверждает она, где к чему-либо применяются эстетические оценки, там — искусство, там и поэзия, а где они не применяются, там нет поэзии. Но утверждение это ложно. Эстетически оценивается или может оцениваться что угодно: растение, облако, живое существо; газетный киоск, облепленный пестротой иллюстрированных журналов, бумажка, в которую обернут леденец, изящество слога, обнаруживаемое составителями полицейских протоколов; причем в последних трех случаях об архитектуре, живописи, литературе речи нет, а в первых трех наличие искусства и вообще исключается. Плохой роман, кроме того, мы считаем все-

таки романом, в канцелярскую прозу не зачисляем и, говоря о нами же выброшенном в корзину сборнике стихов, не отрицаем, что это литература и даже (по намерению автора) поэзия. Так чем же отличается, уже в намерении, литература от нелитературы? Ведь различие это и на результатах скажется, будет различать и их.

По двум примерам моим судя, как-то даже слишком очевидно, в чем это различие. В романе есть вымысел, — как порой и в протоколах, но другого рода, — стихами в канцеляриях не изъясняются, и руководств по распознаванию ядовитых грибов не пишут. Так что пушкинское «Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь» тут-то — скажете вы — и вступает в свои права? Отвечу: вот именно, тем более, что никакой Эстетики тут еще нет. Пушкин двумя этими стихами как нельзя лучше и разграничил два искусства, в разговорах о литературе постоянно смешиваемых одно с другим. Искусство вымысла мы пока оставим в стороне: наша тема — поэтическая речь, ближе всего относящаяся к искусству слова, стихотворную разновидность которого он, о гармонии говоря, имел без сомнения в виду, ее гармонией и называл (хотя другого рода гармония возникает — или отсутствует — и в вымысле). Да и в поэтическом искусстве мы оставим в стороне всё, что касается законченных его произведений, хотя бы и малых — лирических стихотворений, например — взятых в целостности их; о той «гармонии» помолчим, что́ с этой целостностью нераздельна. Нас интересуют те качества поэтической речи, которые заметны становятся нам уже и до того, как мы дочитали стихотворение до конца а то и до половины. Сказываются они сплошь и рядом уже в отдельном стихе или части стиха; даже в отдельных словосочетаниях, словах; во всей ткани, в микроструктуре (можно и так выразиться) этой речи. Причем, однако, рассматривать мы станем — как делали это и до сих пор — не одну стихотворную речь, а и прозаическую наравне с ней; во-первых, потому что и она, независимо от вымысла, поэтических и даже *тех же самых* поэтических качеств бывает не лишена, а во-вторых потому, что слишком было бы легко, говоря только о стихах, всю особенность поэтической речи к одному лишь отличию стихов от прозы и свести.

Расширив таким образом вопрос, но в других отношениях очень его и сузив, спросим себя теперь чем же отличается не по восприятию нашему, о котором я в начале говорил, а во внутреннем своем устройстве, поэтическая речь от непоэтической, в надежде, что ответ на этот вопрос, если мы его найдем, поможет нам и вообще проникнуть глубже в это ее устройство, а быть может ответить и на более широкие вопросы об отличии искусства от неискусства, поэзии от непоэзии.

Зная такой-то язык, русский например, я могу пользоваться им поразному. Языковеды и современные теоретики литературы, подражая им, говорят в этой связи о различных функциях языка. Но ведь «функционирует», действует, обладает различием функций не язык; он лишь — совокупность и сложная система средств, которыми пользуется человеческая речь.

Правильней поэтому говорить не о функциях языка, а о функциях речи. Различают функции эти чаще всего по признаку цели, которую ставит себе говорящий в отношении того или тех, к кому он обращает речь. Просьба или приказ, вопрос, сообщение, излагающее или изъясняющее что бы то ни было, — при смене этих заданий меняются и языковые средства, применяемые речью. Строгой необходимости тут, однако, нет; речь первенствует; можно спросить и без вопроса, прибегнув, например, к обороту «хотелось бы мне знать», и можно, с другой стороны, любое сообщение, как и любую просьбу, изложить в форме (так называемых риторических) вопросов. Языковеды об этом нередко забывают, именно потому, что они язык изучают, а не речь.

Возможно, однако, функции речи различать и совсем по-другому: исходя из замысла ее, меняющегося согласно тому, о каких предметах в этой речи или в отдельных высказываниях ее, «будет речь». Это различение пересечет прежние, оттого что просить, вопрошать и уж тем более излагать (что́ всего важнее) можно и так и этак, то есть, применяя те или иные средства языка в зависимости от того, чего мы просим, о чем вопрошаем, что́ именно пытаемся сказать. Две основные ее функции, хоть и постоянно соседствующие или смешиваемые в каждодневном обиходе, гораздо крепче обычно различаемых прикреплены к совершенно противоположным, исключающим в принципе одна другую возможностям пользоваться языком. Разность их касается не сравнительно внешних модальностей речи, а самого ее естества соотношения между нею и тем, что́ она высказывает. В одном случае она это высказываемое обозначает, в другом — выражает. Одну функцию поэтому всего проще назвать обозначающей, другую — выражающей. Все области точного знания и техники, на нем основанной, покуда пользуются еще словесным языком, стремятся к абсолютному господству первой из этих функций, а свои собственные знаковые системы и тем более создают на основе чистого обозначения, без малейшей примеси выражения. Поэтическую речь характеризует, наоборот, определенное, хоть и не всегда полностью осознанное преобладание второй из этих функций, господство выражения над обозначением. Средства для осуществления этой функции и ее господства дает ей опять-таки язык; если же она не удовлетворится ими — или теми, что были выбираемы в нем прежде поэтическою речью, — и пожелает их дополнить или изменить, то уж конечно изменять их будет или дополнять, как отбирала: ища не обозначения, а выражения.

«Сумма углов треугольника равняется двум прямым». Здесь каждое слово обладает совершенно точным предметным значением, то есть отсылает нас к определенному понятию, а понятие, в свою очередь, к предметам внеязыкового мира или к отношениям между ними. Обозначение это в чистоте своей вполне родственно тому, в силу которого буквы, образующие начертание этих слов, относят нас к звукам (фонемам), из которых эти слова состоят (пусть и при незамечаемых нами маленьких неточностях, вроде тех, что *в*, в конце второго слова, произносится как *ф* или *я*, в конце четвертого, — как

а). Всё предложение в целом столь же определенно относит нас к некоему «положению вещей» во внеязыковом мире, обозначению служит (а не выражению); и продолжало бы обозначению служить (только плохо), став ложным или неточным, «положение вещей» исказив, — если бы, например, мы сказали «трем прямым» вместо «двум». Если же мы скажем «сумма сторон» вместо «сумма углов», предложение перестанет значить что бы то ни было, но обозначающий замысел его останется ясен и при этом.

Другое дело — «Мартышка в старости слаба глазами стала». Ни одно из этих слов предметного значения не лишено и, если считаться только с ним, предложение в целом получит такой же знаковый, обозначающий характер, как и предыдущее, с той лишь разницей, что относит оно нас к «положению вещей» не универсальному, а единичному. Итак, некая обезьяна состарилась, и зрение ее ослабело; для перехода к дальнейшему рассказу такое понимание первой его фразы вполне достаточно. Но как только мы ее услышим, уловив определяющий ее интонацию ритм (шестистопный ямб с дактилической цезурой), мы тотчас почувствуем, что требует она, поверх знаковости своей, еще и другого понимания, и пониманию этому тотчас пойдут навстречу другие ее черты, как звуковые, так и смысловые. «Мартышка» тут не простое название определенной породы обезьян. Оно могло бы относиться к домашней маленькой обезьяне любой породы, и кажется вообще скорее именем собственным, чем нарицательным, тем более, что в уменьшительной форме этого слова выражено нечто ласково-презрительное, подкрепленное вывернутым звуковым повтором (мартышка — старости, *арт-тар*) и сильным предцезурным ударением на «старости», подчеркивающим ироническое, но не слишком злое противоречие между ребячливой этой «ышкой» и постигшей ее дряхлостью. «Мартышка в старости» противополагается тем самым второму полустишию, уютно-благодушному, благодаря своим трем *ла* и двум ударным *а*, отвечающим такому же в «старости». Да и независимо от звука, «слаба глазами стала» *означает* то же самое, что «начала слепнуть» или «стала плохо видеть», но смысл являет другой. А выражение и есть не что иное, как *изъявление смысла*, — пусть в данном случае и включающего в себя значение, но не исчерпанного им и не поддающегося полной передаче средствами одного лишь предметного обозначения.

К этому я вернусь. Сперва, однако, приведу еще одну фразу, знаменитый стих Жуковского, определяющий поэзию: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли»[1]. Фраза эта — такой же александриец, как и стих Крылова, но с цезурой после *ударного* слога, что́ при отсутствии ударения на предыдущей стопе очень выразительно приподнимает этот слог над мелодической линией стиха и над упоминаемой далее землею, — куда второе полустишие опускается по широким — одинаковой ширины — ступеням: *тых, тах — святых, мечтах*. Предметное значение слов тонет в их смысле, и самый смысл этот (предложения, как и слов) расплывчат; более расплывчат, чем в пушкинском стихе «Всё в ней гармония, всё диво», где местоимение восстанавливает единичную предметность или конкретность, которая в стихах Жуковского от-

сутствует. О какой поэзии идет речь? О воплощенной в творении поэтов, об имеющей воплотиться? Или о неподдающейся словесному воплощению? О каком Боге? О христианском? или скорей о некоем верховном, но не очень определенном «божестве»? О каких мечтах? Святых, потому что к Богу обращенных, или священных уже потому, что обращены они к поэзии? Да ведь и мечтает, конечно, не земля; мечтают люди на земле, поэты, — уничтожая тем самым предметность единственного слова в стихе, которое могло бы ею обладать. Но смысл у этого стиха есть. Целую философию искусства можно извлечь из него, или, верней, целую пригоршню философий — различных, хоть и одинаково возвышенных — в зависимости от толкования, которое мы ему дадим и которое смысл его неизбежно обеднит и сузит. Обозначению этот смысл не подлежит, но выражению доступен и стихом этим превосходно выражен.

Для правильного применения понятия «выражение», а поэтому и для наших дальнейших рассуждений, как и для теории искусства вообще очень важно подчеркнуть, что вовсе не какое-нибудь свое «чувство» или «эмоцию» выразил Жуковский этим стихом. Он выразил им свою мысль, но мысль не поддающуюся обозначению и не отделенную полностью от связанных с ней «чувств», то есть содержаний сознания не чисто интеллектуальных, и уж конечно не чисто практических или рассудочных. Теоретики литературы или авторы эстетических трактатов, ставящие во главе угла понятие выражения, но толкующие это понятие чисто эмоционально, как «выражение чувства», компрометируют этим свою теорию. Выражение, в поэзии, как и в любом искусстве, есть изъявление смысла, не допускающего передачи посредством знаков и знаковых систем, но и не сводимого к чистой эмоции или чистому ощущению. Поэтическая речь отличается от нарочито непоэтической не тем, что ей чужда мысль, а тем, что *весь человек* присутствует в высказываемых ею мыслях. Выразить он может всего себя; обозначить себя может лишь своим именем или местоимением первого лица. Что же до чувств, то они могут и выражаться, и обозначаться, да постоянно и подвергаются обозначению. Когда я пишу «примите выражение моего искреннего соболезнования», я соболезнование это вовсе не выражаю, а всего лишь обозначаю, хотя, быть может, и нашлись бы у меня слова, способные, хоть отчасти, его выразить. Отчасти или сполна, больше или меньше, — к обозначению такие квалификации не подходят, подходят только к выражению. Но *слова* «выражение», «выражать» ни на каких языках не выражают больше ничего. «Выражениями», в математике и логике, называют как раз формулировки, достигаемые обозначением, а не выражением. Однако замены этому слову нет, и понятие, обозначаемое им, при всей зыбкости своей драгоценно. Постараемся зыбкость эту умерить, а драгоценность укрепить, не упуская из виду ни родства, ни раздора, делающих это понятие параллельным понятию обозначения, но и решительно ему противоположным.

Необходимо, прежде всего, две вкладываемые в него мысли устранить, постоянно вводящие нас в заблуждение, когда мы о поэтическом или другом

искусстве говорим, хотя поэты, художники, теоретики сплошь и рядом ошибок отсюда проистекающих не замечают. Выражение нельзя считать в искусстве чем-то непроизвольным, вроде стона, вызванного болью, а если и признавать его намеренным, нельзя представлять его себе прямым: пусть и желаемым мною, но *непосредственным* обнаружением чего-то, что было сознано моим, а воспринято будет чужим сознанием. Если я закашлялся на людях, им это могло показаться «выразительным», или отчетливо выразившим степень моей простуды; но я этим кашлем ничего выражать не предполагал, а значит и не проявил им ни малейшего искусства. Если же актриса кашляет на сцене, играя роль чахоточной «дамы с камелиями», то тут и выражение будет иметь место и художество, но лишь поскольку зрителем кашель будет приписан самой этой даме, а не актрисе. Даже поэт, которому Богом «дано было высказать свое страданье», как Гёте, поручил сообщить нам своему Тассо, а позже его словами сказал о себе самом, должен найти вот именно слова, которые их выразят — тут-то ему божья помощь и нужна. Слова, и звуки, и голос. Поэта найти в человеческом своем естестве, а не то вместо выраженья получится у него либо стон, что равняется кашлю актера, а не действующего лица (и может быть названо выраженьем лишь в непригодном для искусства значении слова), либо невыразительное обозначенье, как у меня, когда я мое искреннее (отчего бы и нет?) соболезнование — заявил, что выражаю, а выразить не выразил. Если так выразительны слова Блока о себе: «Уж он — не голос, только — стон», то ведь говорит он стихами, да и не он говорит, а из самого себя созданный им автор и этих и всех остальных блоковских стихов.

В сентябре 1822 года, из Кишинева, Пушкин писал Гнедичу о «Шильонском узнике»: «Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить». Как умно! И какими болванами все мы были в России, не сумев за полтораста лет даже и прочесть этого должным образом! Одним этим в двадцать три года найденным «перевыразить» — о труде и подвиге перевода сказано в сущности всё: остается лишь разжевывать эту мысль. Но едва ли не еще богаче та — червонцами они у него сыпались словно из дырявого кармана — что́ вложена в простое «выразить», примененное к признакам сумасшествия, которые Байрон «выразил» и Жуковский «перевыразил», хотя ни тот ни другой их не проявлял и не испытал. Байрон *выразил* испытанное не Байроном, а Бониваром. Только в таком смысле и надлежало бы это слово, в делах поэзии и поэтической речи применять, — даже когда мы говорим о чем-то испытанном самим Байроном. Скажут пожалуй: Пушкин обмолвился, хотел сказать не «выразить», а «изобразить». Гениальная это была бы обмолвка, но я думаю, что ее не было. Молниеносно — со свойственной ему быстротою выбора — Пушкин почувствовал то, что Гёте внушила поздняя его мудрость, когда он канцлеру Мюллеру сказал, что художнику необходимо изображаемый им предмет сперва заново создать в самом себе, то есть сделать его частью своего внутреннего мира, дабы иметь возможность его

выразить[2]. Изображение, в поэтической речи, как и во всяком искусстве теснейшим образом связано с выражением; на эту тему нам еще придется многое сказать; но когда очередь до этого дойдет, первое что нужно будет подчеркнуть, это что во всяком искусстве выражение первенствует над изображением. Не может быть в поэзии, в поэтической речи, в искусстве никакого изображения без выражения. Когда изображение обходится без выражения, оно или прибегает к обозначению или становится чем-то аналогичным ему, с ним сходным в своем внутреннем устройстве. Что же до выражения, как мы ветви этого во все стороны разросшегося понятия ни подстригали, оно осталось самим собой. Ничем его не заменить.

Нечем и самого выражения заменить; и оно, при всех опосредствованиях своих (не я выражаю: слова мои выражают), при всей очеловеченности своей членораздельным смыслом, хранит черту, свойственную и первобытному, еще животному рычанью или щебетанью. Обозначенное сцеплено в рассудке нашем, с тем, что его обозначает, — знаком, сигналом, значком; но в умозрении и восприятии отрезано от него, как толчок тормоза от красного огня; не являет никаких родственных ему качеств. Выраженное, напротив, с выражаемым не разобщено; тут не перерыв, а непрерывность; оно, можно сказать, продолжает быть выражаемым, тогда как обозначенное — всё, что угодно, только не обозначивший его знак. О материнской улыбке Макс Шелер сказал, что ею дана младенцу не улыбка, не выражение любви, а сама любовь[3]. Здесь только частица «не» излишня: в улыбке дана любовь, выражаемое в выраженном, но для того чтобы выразить и дать, понадобилась все-таки улыбка. Снова стеной вырастает перед нами и застилает горизонт бессмертное двустишие Шиллера о неявленности духу живого духа:

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?

и тотчас поэт вспоминает о немощи речи:

Spricht die Seele, so ach! spricht schon die *Seele* nicht mehr[4].

Он быть может и прав, мы сочувствуем ему, но ведь если бы душа умолкла, ничего б и не было кроме молчания. И разве никакими, совсем никакими словами, «сказаться» она не может, как с Шиллером заодно уверяют нас Тютчев и Фет? Не только обозначающими, значащими, не наделенными ничем кроме значенья словами, но и теми, что́ выражают нечто, обозначенью недоступное, нечто менее определенное, но более наглядное, что́ смыслом можно назвать, а значеньем назвать нельзя? И соглашусь, о нынешних недомыслиях думая, что «информировать» об этом мудрено, если под информацией разуметь точное осведомленье о фактах, вещах, и «положениях вещей». Но разве информированьем исчерпаны возможности сообщения и общения между людьми? Да и случаи нередки, где оно вовсе не уместно: похвалы я не заслужил, когда подменил выражение извещеньем, якобы выра-

зив пострадавшему свое сочувствие. Издавна, словно в пику нынешним попыткам пристегнуть к теории информации теорию поэзии, хотелось мне поправить Буало, когда тот в своей «Поэтике» (III, 29—30), браня невыразительную актерскую игру или речь, так ее характеризует:

Je me ris d'un acteur, qui, lent a s'exprimer
De ce qu'il veut, d'abord, ne sait pas m'informer[3].

Последнее полустишие заменил бы я другим: ne sait que m'informer. Разве актеру полагается осведомлять нас о чем-то выражаемым им, или что следовало бы ему выразить? И разве нас информирует, бегло пользуясь языковыми знаками, без избытка и без пропуска, поэт? Только ли знаками снабжает его язык? Только ли значенье в этих знаках? Оно ли *звучит* в словах, в речах?

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как по́лны их звуки...

Это верней указует путь. И возвращает нас к речам и звукам.

2. Фоносемантика

Все высказываемое какой бы то ни было речью высказывается звуками этой речи, но не так, чтобы при этом самостоятельно осмыслялся каждый отдельный ее звук. Как правило (если отвлечься от таких однозвучных словечек, как наши, например, союзы и предлоги «и», «а», «у», «о») звуки эти, лишь сочетаясь по-разному друг с другом, образуют осмысленные единицы речи, в отдельности же несут одну только различительную службу, через выполнение которой такие, скажем, сходные между собой во всем остальном слова, как «лес», «бес» и «вес» хранят свою раздельность и не перепутываются нами в своих значениях. Поступая на эту службу, многообразные речевые звуки отрекаются, как новобранцы от штатского платья, от всех своих качеств или особенностей, кроме тех, что́ обеспечивают именно эти нужные языку различия. Картавое и другое *р* считаются тем же самым звуком, во всех тех языках, где, как в русском и многих других, различие их произнесения и звучанья такой службы не несет; тогда как, если бы стерлось у нас, как в испанском языке, различие близких друг ко другу звуков *б* и *в*, мы «веса», по звуку, не отличали бы от «беса». Но и покуда мы их отличаем, делаем мы это не в силу целостного звукового восприятия их начальных согласных, а довольствуясь лишь тем, что наше ухо не перестало улавливать ту

черточку в их звучаньи, что обеспечивает их разность, а тем самым и разность тех осмысленных звукосочетаний («бес», «вес»), которые ничем другим не разнствуют между собой. На этом именно основании языковеды (по инициативе Трубецкого) и противополагают фонетике фонологию, предмет которой — не речевые звуки вообще (эмпирически изучаемые фонетикой), даже и за вычетом не подлежащих учету в данном языке, а дифференцирующие качества этих звуков (те, например, что отличают *б* от *в* или *л* от *б*), и то не сами по себе, а со стороны роли, играемой ими в языковой системе. Точно так же, как и в дальнейшем, обращаясь к осмысленным единицам языка (для нас достаточно сказать: словам), они устраняют из своего поля зрения всё относящееся к их смыслу, кроме его наличия (в каждой единице) и его отличия (если одну сравнивать с другой). Во внимание надлежит принимать, полагают они, лишь два пункта: 1) в определенном языке звукосочетания «лес», «бес», «вес» нечто значат, и 2) значат они каждый раз другое (тогда как «сес» или «мес» не значат ничего). Если же «гром» или «храп» не только нечто значат, но и сами слегка гремят и храпят, то ведь это им значить не мешает, из системы языка их не исключает, но и не отражается на ней, никакого отношения к ней не имеет, а потому и тех, кто ее изучает, не может интересовать. Как не очень их заинтересует и существование, в том же языке, наряду с «храпом», еще и «хрипа». Различие гласных, в этих словах, гарантирует различимость и звучания их, и их значения. Отвечает ли оно каким-то различиям, и вообще качествам, за пределами языка, да еще изображает ли их (или выражает), до этого языкознанию дела нет.

Внутри науки, сосредоточенной (со времени Соссюра) на изучении языков и языка как систем и как основы всех систем, такая точка зрения вполне оправданна. Но поэтическую речь, придерживаясь ее, изучать нельзя. Все попытки такого рода были неудачны; все и обречены на неудачу. Всякая речь пользуется языком; системы, образуемой им, не отменяет и отменить не может; но никакая не исчерпывается и не улавливается его системой до конца, и поэтическая на много меньше еще, чем всякая другая. В области звуковой — поскольку мы имеем в виду звуки образующие слова и прикрепленные в каждом слове к его значению — она всецело подчиняется языку: признает лишь признанные им звуки, игнорирует все неучитываемые им оттенки их произношения. Но вместе с тем, не препятствуя значения разграничивающей службе этих узаконенных языком звуков, она их слышимое и услышанное (а не только зарегистрированное, значения ради) звучанье оценивает по-новому и препоручает ему другую службу: смысло-изъявительную, являющую изображение или выражение того, что́ она высказывает и что́ непоэтическою речью высказано быть не может. Звучит ведь не язык; он — абстракция; звучит именно речь, но и она, поэтической не став, не требует от нас, чтобы мы звучание ее осознавали. Зато, становясь поэтической, она тотчас это требование предъявляет, даже и будучи переданной нам лишь письменно. Начертание, в этом случае, не заменяет звучание, делая его ненужным, а приглашает читателя звуки эти осуществить, *вызывает* их, хотя

бы лишь в его воображении; тогда как различие графем *б* и *в* не хуже отличает «беса» от «веса», чем различие соответственных фонем, так что эту необходимую для языка службу могут, вместо звуков, с тем же успехом выполнять и буквы. Но поэтическая речь звучит не ради одного распознавания слов и значения их по звукам, но и ради самих этих звуков, звучащих в словах, для осознающего их звучание слушателя или читателя, и ради звучащих ими слов, дабы мы воспринимали их теперь иначе: вслушивались в их смысл, а не только учитывали их значение.

В этом «иначе» все дело; и в этой разнице смысла и значения. Разность их не абсолютна и лишь слабо намечена в обычном словоупотреблении, а в ученом или философском, хоть и не раз пытались — при очень пестрой терминологии — ее уточнить, ни одна из предложенных формулировок не получила всеобщего признания. Важность ее однако для уразумения существа поэзии, всех искусств, да и просто человеческой мысли и речи столь велика, что нельзя не попытаться и нам различие это провести, пусть хоть для того, чтобы путаницы избежать, неизбежной при недостаточном к нему внимании. Значительное «значение» (то, которым «важность» в начале предыдущей фразы можно было бы заменить) мы конечно из размышлений наших выключим; но, просторечия не покидая, отметим, что естественно будет сказать: мы *поняли смысл* фразы «идет дождь», *зная значение* и первого ее слова и второго. Значения знают, смыслы понимают. Иностранец, обучающийся русскому языку, мог бы значения этих слов (хоть и не все возможные значенья первого) знать, а фразу все-таки не понять: дождь на многих языках не идет, а падает. Говорим мы, правда, и о смысле слов («узком», например, или «широком»), да и в самом деле, если мы выделим слово «дождь» и задумаемся над ним, у него окажется смысл, — над которым мы именно и задумались. Зато, если мы выделим из «дождя» букву «д», она по-прежнему будет обозначать соответственный звук, но смысла не обретет, и о *понимании* цифр или нотных знаков столь же странно было бы говорить: мы попросту знаем (или не знаем), что́ именно они, как и буквы, значат. С другой стороны — но тут и начинается туман обычного словоупотребления — мы смысл вышеприведенной фразы, разве что с крошечной натяжкой, можем и значением назвать, — быть может, впрочем лишь по той причине, что фраза эта столь же нам знакома, как ее два слова: нам достаточно знать ее, незачем ее понимать. Однако другие фразы, почти столь же знакомые покажут нам, что есть у них и значение и смысл, и что это две вещи разные. Тот же иностранец, впервые услышав пословицу «тише едешь, дальше будешь», уловит, зная значение этих слов, и ее значение, или непосредственно прилегающий к значениям слов, «наружный» ее смысл — «ты уедешь дальше, если медленней будешь ехать», — но ее смысла, или *всего* ее смысла пожалуй и не поймет. Из таких языковых привычек уже возможно заключить, что смысл сложнее, чем значение, что границы его шире и менее определенны, что он способен включать в себя значение, но что значение бывает либо верным,

либо неверным, тогда как смысл допускает разнообразные истолкования, и даже в простейших случаях едва ли может быть исчерпан до конца.

Следуя всему этому, мы смысл условимся искать лишь в том, что́ требует понимания, а значение только там, где вопрос о понимании и ставиться не может. Значение — неотъемлемая принадлежность знаков, установленных человеком, в отличие от разного рода признаков или симптомов, которым мы лишь приписываем (пусть и на основании точных доказательств) значение, в сущности лишь на правах метафоры, так как проистекает оно не из обозначения, а из предполагаемой нами причинной связи. Можем мы им приписать (или приписывали раньше, как грому и молнии) и смысл; но если мы его даем чему-то ради смысла как раз и созданному или высказанному нами, тогда это созданное или высказанное получает смысл не в силу обозначения, а в силу выражения. Но в силу выражения как желаемого и осознанного, хотя бы в замысле своем, акта; ничуть не в качестве непроизвольного проявления — «вздрогнул», «покраснел» — которое мы тоже называем выражением, но которое остается лишь соответственно истолкованным нами симптомом испуга и стыда, — причем и два этих словесных ярлыка наклеены на них были не покрасневшим, не вздрогнувшим, а только нами. Сравнимо с обозначением и противоположно ему лишь намеренное выражение, сознательно обособляющее то, чем что-то будет выражено, и чего это что-то станет смыслом. Общего имени, однако, для таких содержащих смысл и выражающих его иксов в языках, мне известных, нет; приходится и их называть знаками, что́ всегда создавало множество недоразумений и не может их не создавать, тем более что выражению ничто не мешает сплетаться с обозначением, даже и в одной и той же, одновременно выражающей и обозначающей единице, — единице речи прежде всего, потому что неспециализированная человеческая речь всего щедрей и совмещает эти аналогичные по своей структуре, но противоположные по своим качествам и целям акты. Вернее сказать их продукты или обнаружения их, которые и мы будем поэтому называть знаками, различая однако чисто знаковые, значущие, *сигнитивные* знаки от выражающих, смысловых.

Мы, таким образом, размышляя сперва о произносимой или задуманной речи, а потом о воспринимаемой и понимаемой, пришли к тому незамысловатому, но многое проясняющему выводу, что существуют, с одной стороны обозначающие акты и даруемые ими значения (я обозначаю число «три» цифрой 3, значение которой — три), а с другой — выражающие акты и присущий всему, в чем что-то выражено, смысл. Первая половина этого вывода предуказана уже языком (и не только русским); вторая языком не предуказана: слово «смысл», хоть и не сопротивляется сочетанию со словами «выражение» или «выражать», но к сожалению и вообще мало чему сопротивляется, как это давно уже отметили Огден и Ричардс в их едва ли вполне справедливо прославленной запальчиво скептической книге «Тзе Мининг оф Мининг» (1923)[6]. Около того же времени словцо это вызвало у столь же «позитивно» мыслившего Морица Шлика даже и гневный окрик «Зинн» хат

кейнен Зинн[7]. Гнев этот, однако, и злорадно чрезмерный скепсис объясняются между прочим и тем, что смыслом все-таки естественнее называть то, что́ в чем-то — в слове или в предложении, прежде всего — выражено, чем-то, что ими обозначено. Это в нем людям обожествляющим естествознание и математику, и признающим поэтому лишь сигнитивную мысль и такой же язык, именно и претит. То есть это они — по недоразумению — неприязнь свою относят к слову: претит им на самом деле не слово «смысл», а смысл. В математике и естествознании никакие смыслы и не встречаются; слова и прочие знаки, применяемые в них (кроме разве что слова «жизнь» в биологии) имеют значение, а не смысл; что же до фактов, измеряемых величин, причино-следственных закономерностей — и неопровержимо доказуемых истин вообще, — то какой же смысл в том, что вода закипит, если я ее нагрею до ста градусов по Цельсию, что Земля вращается вокруг Солнца, и что если я родился, я без сомнения умру? А раз все это и очень многое другое лишено смысла, то и высказывается всё это не иначе как с помощью знаков, точно также обладающих не смыслом а значением, или сохраняя только значения в тех, что́ способны обладать и тем и другим. Шлику следовало бы не слову «смысл» отказывать в смысле, а просто сказать, что смысла нет.

«Мужайся, сердце, до конца...» Но тютчевские стихи тут вспоминать неуместно. Мы только об этом коротеньком слове говорим, на котором поскользнуться и впрямь очень легко, и которое превратить в точный термин невозможно. Ничему «осмысленному» (так уж устроен и наш язык и другие языки) невозможно отказать в смысле, будь оно осмыслено простой знаковостью (цифра 3) или выражаемым им смыслом (слово «дождь» вне фразы «пошел дождь» или слово «истина», прямо таки требующее пилатовой фразы «что есть истина?»). И необходимо кроме того отличать смысл (как и значение) слова от смысла (как и значения) предложения; да еще и помнить, что смысл сплошь и рядом (но не всегда) включает в себя значение, тогда как значение, хоть и принадлежит, если очень обобщенно говорить, к явлениям смысловым, само смысла не являет (но может обволокнуться смыслом). Три суждения, приведенные мною, насчет кипения воды, вращения земли, рождения и смерти, конечно не бессмысленны, но слова, их образующие, своими значениями, а не смыслами их образовали; вот почему я и вправе был сказать, что «положения вещей», констатируемые ими, не имеют смысла. Кипит, вращается, умру; ну и что ж? Это следует знать, но смысла в этом искать было бы нелепо. Ничего «человеческого» — или человечного — этим не сказано, а смысл открывает нам что-то, что́ выражено человеком и обращено к человеку. Таково, по крайней мере, его место в человеческом общении, и прежде всего в общении языковом. Взять его отсюда и на осмысленность мира перенести всегда и хотелось человеку; в этом и препятствует ему нынче им же созданная наука. Но в данной связи не это должно нас занимать: мы ведь о поэтической речи толкуем, к звучащим ее смыслам пытаемся подойти, фоносемантикой хотим заняться. Читатель и без того думает, чего доброго, что мы сбились с пути. Но прежде, чем о звучащих смыслах гово-

рить, надо отделить смыслы от значений, которые не звучат, которым незачем звучать, потому что всем совершенно все равно звучат они или нет. А «фоносемантика» — ведь я сам это слово сочинил — не может не требовать разъяснений относительно того, как понимаю я семантику.

Термин этот ввел в обиход Мишель Бреаль[8] в 1897 году, но эта отрасль языкознания существовала и до него, именуясь, в Германии, семасиологией, как еще и нынче называют ее в России. В Америке, по примеру Корцыбского (1948)[9], семантикой стали называть критику некритически применяемых «громких слов» и словесных ярлыков, в результате чего языковеды, там и в Англии, предпочитают пользоваться терминами «семиотика» или «семиология», относясь, впрочем, как правило, с некоторой опаской к самой этой дисциплине, как ее ни называй. Опаску им внушают сомнения в ее научности, — пожалуй, с их точки зрения, и оправданные. Ведь уже и все имена ее выращены из греческого корня, одинаково применимого, во всех ответвлениях своих, и к значению и к смыслу, а наука, чей кибернетический и термоядерный престиж языковедам покоя не дает, одни значения отсеивает, себе на пользу, смыслы же отказывается признавать. Но то, что физике полезно, то, не одной лишь лирике, но и познанию лирики, как и многого другого, не может не идти во вред. Обо всем человеческом, обо всех делах и речах человека, где смысловыражения — и смыслы — господствуют над знаками и над тем, что поддается чистому обозначенью, нельзя и объясниться иначе, как с помощью, хотя бы частичной, смысловыражений. Разум их терпит; рассудку он ведь может и перечить, вовсе и не обязан с ним соглашаться всюду и всегда. Филологу («любослову») смыслов страшиться не пристало, и семантики чуждаться — грех. Как и философу («любомудру») — какая же мудрость без смыслов? Если же он мнит философом остаться всего лишь научно проверяя методы точных наук, и тем самым смыслы от значений отрезая, то ведь немножко семантики нужно и для этого. Нет конечно спору о том, что языку философа (любого толка), как и филолога, историка, критика, надлежит располагать гораздо большим числом рассудочно четких обозначений, чем языку поэта, и что знаки эти должны господствовать в их речи над смысловыражениями, а не наоборот; но вовсе без них обойтись невозможно и им, как и людям вообще, покуда они с таблицей логарифмов и ключом от лаборатории в кармане остаются все-таки людьми. И неправы (хотя в отдельных случаях и бывают правы) те трезвые, наукой воспитанные, а не «со стороны» раболепствующие перед ней умы, которые нам, филологам и критикам, ставят в вину, что мы «не говорим и не молчим», а вещаем или «знаменуем».

Это, как известно, о Пифии, о дельфийской сивилле сказал Гераклит[10]. Мы не пифии, мы только истолкователи поэтов. И поэты не пифии: они не прорицают и загадок не загадывают. Но сказанное Гераклитом все-таки касается и нас, и тем более их. Что же он, собственно, сказал?

«Говорить» никогда не значило по-гречески «вертеть языком» или «говорить, чтобы ничего не сказать», согласно французской поговорке. Когда грек

спрашивал собеседника «что́ ты говоришь?», это именно и значило «что́ ты сказал?», и еще точней соответствовало английскому «уат ду ю мин»? А сивилла, — «уат даз ши мин»[11]? Бог весть, да и переспросить ее нельзя. Сказанное ею имеет смысл, но требует истолкований, в правильности которых всегда могут быть сомнения. Поэтому она «не говорит», хоть и не молчит, высказывает смыслы, лишенные значений. Как это назвать? В распоряжении Гераклита был единственный глагол *семайнейн* (значить, обозначать, давать смысл, являть смысл); он его в третьем лице и применил; но противопоставив его глаголу «говорить», не оставил сомнений в том, что по-русски следует его здесь перевести «намекает», «знаменует» (лучше, чем «вещает»), и уж во всяком случае не «обозначает». Вот и мы не всегда можем обозначать, а поэты и вовсе не могут без примеси того, что я назвал смысловыражением. И Гераклит не мог, но не причислил бы себя к неговорящим. Одно слово у него было (с производными его), чтобы рассуждать об основе нашей мысли и речи. Есть в этом мудрость, может быть, но есть и большое неудобство. Стоики очень тонко проанализировали языковой знак (анализ этот и оценили-то по-настоящему лишь в нашем веке[12]), но различия между смыслами и значениями не заметили, а слов аналогичных нашим, из латыни идущим, «выражение», «выражать», у греков и вообще не было. Различия не могли не чувствовать, с ним считались на практике во все времена, но теоретический его учет во все времена затруднялся тем, что при постройке теорий смыслами пренебрегали, принимая, вместе с тем, многие смыслоизъявления за математически точные обозначения прозрачных для рассудка понятий. Оттого и в языкознании по сей день не отличают семантики смыслов от семантики значений, в результате чего, например, к стилистике относят то, что греки, по той же причине к риторике относили, и что действительно к семантике *значений* отношения не имеет, но что было бы вполне логично к семантике смыслов отнести. К ней, и только к ней, так как добычи у стилистики отвоеванной было бы ей мало, я и мою фоносемантику отношу. Но ведь оттого-то науки такой еще и нет, хотя разрозненных наблюдений, для нее пригодных, накопилось много. Недаром мне пришлось и само имечко ее выдумать.

Семантика или семасиология (*семасия* = значение или смысл) занималась в дососсюровские времена почти исключительно *историей* словесных смыслов или значений; различать их надобности ей не было; это наше последнее «или» следовало бы собственно заменить (как и два предыдущих) старым словечком «сиречь». Интересовалась она зато — недаром в Германии выходил даже и журнал «Слова и вещи»[13] — изменениями, не только этой словесной «семасии», но и самих предметов, находящихся вне языка и называемых нами с его помощью; не только например, словами «бес», «лес», «вес», но (в некоторой мере) и самими бесами, лесами и весами. Это шло на пользу истории материальной культуры, а также истории понятий, но постоянно языковедов уводило в сферу компетенции Бог знает чего, — демонологии, лесоводства, Палаты мер и весов. Ни смысл, ни значение слова «лес» в лесном пожаре не горят; где уж тут было их различать: методологически нелег-

ко оказалось их и безраздельно из пожара вызволить. Не отличала старая семантика, да и всё современное ей языкознание, и речи от языка; то есть опять-таки «при случае», но не в целом, различала. Было это и естественно: перемены происходят в речи, но уловлению поддаются только отложившись в языке. Значениями и смыслами точно так же играет речь; актуализируются, да и дифференцируются они только в ней; язык сам по себе и вообще ничем играть не может. Но речеведения (еще одно выдуманное слово!) никто должным образом от языкознания не отличал, покуда Соссюр не положил начало самой возможности понять, чем бы оно могло быть, — не столько отличив, сколько начисто выбросив его из языкознания.

С тех пор всё переменилось. Языкознание, став наукой о системе языка, куда научней (в узком, но магическом смысле слова) сделалось, чем прежде. В системе этой никаких смыслов нет: они не учитываются системой. Учитывает она лишь ничего сами по себе не значащие составные части знаков (фонемы); эти знаки (морфемы, слова), обязанные что-то значить, но отнюдь не обязывающие «системоведа» знать, что́ именно они значат; и наконец правила их сочетания в значащие целые (синтагмы, предложения), о которых точно так же не спрашивается, что́ именно они значат, хотя и принимаются в расчет предварительные схемы их значения. К значениям обращенную часть своей науки, языковеды достаточно отважные, чтобы и ее признавать наукой, называют вслед за Соссюром семиологией или семиотикой, справедливо полагая, как и он, что ее методы, а быть может и выводы, распространимы на изучение других знаковых систем (дорожной сигнализации, например). Иные лингвисты (у нас всего настойчивей и с наиболее вескими доводами В. А. Звегинцев) склонны оспаривать «знаковость языка»[14]; но ускользает от них, насколько я вижу, та мысль, что система-то не может не быть знаковой, но что язык, в широком смысле, включающем речь, ни знаковостью не исчерпывается, ни системой. Соссюровский переворот в языкознании настойчиво (хоть Соссюр этого и не видел) требует создания новой дисциплины, которую по-русски проще всего и было бы речеведением назвать. Когда она будет создана, переворот этот будет завершен, целиком оправдан и обретет свой полный, еще не осознанный нынче, смысл.

«Дисциплина», я сказал; я не сказал «наука». Эрвин Панофски назвал историю искусства гуманистической дисциплиной[15], и согласился бы, конечно, так же назвать его теорию. Речеведение, точно так же, с его семантикой смыслов (но и значений, которые лишь в речи смыслам противостоят и вступают с ними в союз), включающей фоносемантику, но семиотику отсылающей к системе языка, не наукой может считаться, а только гуманистической дисциплиной (как, разумеется, и литературоведение, и поэтика, и всяческая история, и еще многое другое). И на том же основании: она от смыслов не может «освободиться»; устранение их из ее поля зрения было бы равносильно ее самоуничтожению. Фоносемантика являет нам это всего ясней. «Системоведу» само ее имя должно показаться смешным: языковые звуки в системе не значат ничего; они и в речи *значить* ничего не могут; но

смыслом могут быть наделены. Поэтическая речь, пусть и в разной мере и по-разному, но всегда смыслом их и наделяет.

Один из самых выдающихся современных лингвистов Эмиль Бенвенист недавно (1966, на философском съезде в Женеве), противопоставил по-новому семиотике семантику[16], несомненно, при выборе этих терминов, имея в виду, что первый происходит от более определенного (в своей «сигнитивности», сказал бы я) слова «знак» (*семейон*), а второй от менее определенного уже известного нам — и Гераклиту — глагола, способного относиться к изъявлению смысла и даже к (загадочному) ознаменованию его, а не только к обозначению, никак не связанному с выражением. Противопоставлены были им эти термины очень плодотворно, но пожинать эти плоды дано будет лишь тому, кто решится противопоставление это связать — чего он сделать не решился — с различием смысла и значения, а также речи и языка. К семиотике он относит, как и следовало ожидать, но более четко, чем это обычно делалось, одно лишь наличие словесных значений и их потенциальную взаимнозависимость в системе языка; к семантике — значения предложений, обусловленные в своей дифференцированности все тою же системой. Но если мы остаемся внутри системы и значит в потенциальности значений, принадлежат ли они предложениям или словам, откуда же приобретем мы право называть наши рассуждения о них семантикой, а не синтаксической семиотикой, что́ мне представляется куда логичней; и не правильней ли будет семантикой называть изучение осмысленностей актуальных, а не потенциальных, речи принадлежащих, а не языку? Именно это я и буду семантикой называть, к речеведению ее причисляя; а так как *поэтическая* речь меня интересует, то я семантикой смыслов буду занят, а не значений. Тем более, что фоносемантика никаких значений не знает, лишь со смыслами знакома, а я ведь не о чем другом, как именно о ней и в «Музыке речи» говорил, и далеко еще не кончил говорить.

Фонология — часть языкознания, изучающая ничего не значащие речевые звуки не (как фонетика) с их акустической или произносительно-физиологической стороны, а со стороны в конечном счете все же смысловой (семиотической), — со стороны того, чем обеспечивают они дифференцированность и потенциальную взаимнозависимость словесных значений. Фоносемантика — часть речеведения, изучающая приобретаемый речевыми звуками в живой и «звучащей» (по преимуществу в поэтической) речи смысл; или скажем осторожней: приобретаемую ими приблизительную осмысленность или смысловую окраску. Но каким же образом, спросят, хотя бы только ее сподобятся приобрести ничего не значащие звуки? Они *значения*, отвечу я, и не приобретут, а системе, которая от возможных их смыслов не зависит и прямо-таки обязана о них ничего не знать, они теперь, в живой речи, уже не полностью подчинены.

— Но как же все-таки...

— Об этом в дальнейших главах и будет сказано. Но начну я со слов, а не со звуков.

3. Звучащее слово

«Treue! — Как это звучит! А французы из своей fidelité сумели сделать только Fidèle (Фидельку!)». Это в Германию влюбленная Марина Цветаева восклицает; ее это дневниковая запись 1919 года; и, зная оба языка, нельзя не согласиться с ней. Есть близкие по смыслу слова, которые на одном языке «звучат», всегда хорошо звучат, как будто и не могут звучать плохо, — а на другом никак; даже и мудрено заставить их звучать. Есть и не столь счастливые, не столь несчастные, которые ведут себя в разных случаях по-разному. Босяцко-ницшеанское «Человек, это звучит гордо» по временам себя оправдывает, но чаще всего кажется смешным. Любопытно, однако, для нас, в той связи, в какой мы об этом говорим, другое. С каким бы восторгом мы ни повторяли вслед за Цветаевой «как это звучит!», мы ведь на самом-то деле вовсе тут не думаем о звуке. О смысле думаем, о силе этого смысла, укорененного в давних привычках мысли и речи, который отчетливо нам предстает в отдельно созерцаемом, слышимом нами слове. Звучит наша «верность», если в самом деле о звуке говорить, нисколько не хуже немецкой, но дружинного, феодального, рыцарского, прусского прошлого у нее нет; поэтому «Верность, как это звучит!» едва ли у нас кто-нибудь воскликнет. Но если звук тут не причем, отчего же тогда и по-русски, и по-немецки, и по-французски, и по-английски постоянно говорят об отдельных фразах или словах, что они «хорошо звучат»? Тут-то мы к интересному для нас пункту и подошли. Говорят потому, что путают звук со смыслом, или верней считают, что звук от смысла неотрывен, что качество смысла должно быть и его качеством.

Считают? Мы действительно так думаем? В самом деле: приписываем звуку то, что с ним ничего общего не имеет? Как только нам такой вопрос поставят, мы это решительно станем отрицать. Принуждены будем, однако, признать, что слова ласкательные, ругательные, непристойные, священные гораздо менее ласкательно, ругательно, непристойно или священно звучат на чужом языке, чем на своем (священные, впрочем, еще более священно, если этот чужой или получужой язык применяется в богослужении). И ведь — неправда ли? — именно звучат. Непристойные словечки тут особенно показательны, потому что обладают чаще всего точным предметным значением, тем же на всех языках. Чем же им и отличаться друг от друга как не звуком? Нечем. Но как раз поэтому рассуждение наше и неправильно; так же неправильно, как если бы мы сказали: этот дом отличается от соседнего своей архитектурой, значит особое впечатление, которое он на меня производит, только этим и может быть объяснено. На самом деле оно может объясняться попросту тем, что это мой дом, а не чужой. Слово моего, усвоенного мною в детстве языка живее вызывает в моем сознании свой смысл или обозначаемый им предмет, чем соответственное чужое слово, — другого звука; но дело тут не в звуковом различии. Даже и не в различии звуковой выразительности. Она может быть одинаковой; ее может и не быть; она может нам показаться более сильной в иноземном слове, — как смысловая Цветае-

вой в немецком, приведенном ею и о котором она, хоть и не звуком, а смыслом его восхитившись, воскликнула «как это звучит!» Но, как правило, слова нашего языка кажутся нам метче, крепче, красноречивей иноземных.

Немецкое слово «кальт» значит «холодный» или «холодно», а итальянское слово «кальдо» — «горячий» или «горячо»[17], что́ неизменно удивляет немцев, не говорящих по-итальянски и впервые приезжающих в Италию. Ни для какой языковой системы соседняя в счет не идет, да и глядя со стороны речи нет никакого основания предпочесть одно звукоприменение другому. Но как только немец или итальянец столкнутся со странным для них приурочиваньем почти тех же знакомых им звуков к совершенно противоположным смыслам, осозна́ет каждый из них свое слово — что́ иначе и невозможно, как через его звук — и оно покажется ему выражающим свой смысл, причастным этому смыслу, как бы даже на него похожим: холодным покажется одному, горячим покажется другому. Покуда они автоматически пользовались этими словами в обыденной речи, у них, однако, такого чувства не возникало. Необходимая его предпосылка — *созерцание слова*, выделенного из его сцепленья с соседними словами в предложении или цепи предложений; созерцание слова, состоящее конечно не в рассматриваньи его начертанья (что́ могло бы иметь место лишь при смыслоизобразительном письме), а во вслушивании в его звучание. Причем и это вслушивание нельзя тут понимать буквально, по образцу того, как музыкант вслушивается в тона или поэт в речевые звуки. Мы *сквозь* эти звуки, не останавливаясь на них, всматриваемся в слово, и находим его, как уже упомянутый мною итальянский военнопленный, спаянным со своим смыслом: конь зовется «кавалло», он и есть кавалло; как это может быть, чтобы немцы называли его «пферд»?

Лет тридцать назад, когда усердно велись споры об энергично подчеркнутой Соссюром произвольности (или условности, немотивированности) словесного знака, справедливо полагаемой им в основу всей системы языка, Эмиль Бенвенист предложил считать произвольной лишь связь знака взятого в целом с обозначаемым им предметом во внеязыковом мире (скажем: слова «лес» с Булонским лесом); тогда как связь «представления» о лесе со звуками л — е — с он объявлял для данного языка необходимой и чуждой всякому произволу[18]. Думаю, что согласиться с ним нельзя. Мотивировка или «необходимость» ни в чем другом тут не состоит, как в прочной ассоциации, усвоенной с детства привычке. Привычка эта только и дает нам возможность пользоваться системой языка, и в равной мере относится ко связи обозначающей (звуковой) стороны слова с его смысловой стороной, как и ко связи слова «лес» с какими-нибудь конкретными лесами. Но *такая* мотивировка нисколько произвольности, «случайности», «условности» не отменяет. Исчезают они, для нашего чувства, лишь когда мы «созерцаем» слово, когда мы его изъемлем из системы языка. Ведь и тот солдатик в австрийском плену думал несомненно не о смысловой стороне слова «кавалло», сравнивая ее со звуковой, а попросту о лошадях, в Австрии называемых по-

чему-то пфердами. Если бы он стал учиться по-немецки, он бы недоумения свои очень скоро позабыл, не потому что убедился бы в обоснованности немецкого словца (вовсе ведь ее и нет), а потому что в системе языка (той, например, что́ начала приоткрываться для него) и в речи, автоматически приводящей в действие систему, значения слов не нуждаются ни в каком обосновании. Соссюр был глубоко прав, хоть и сам не во всем осознал свою правоту: система языка не признает и не может признавать никаких мотивировок, кроме тех (словообразовательных или грамматических) которые составляют часть самой системы. Другое дело — поэтическая речь, но ведь он и не занимался ею. Она пользуется системой, не может без нее обойтись, но не сводится к заученному применению ее и все-таки выходит за ее пределы. Механизмы ее она проверяет и пускает их в действие уже не механически; значения языковых знаков превращает в смыслы или окутывает их смыслами; осмысляет звучание их, — и даже звучание образующих эти знаки, ничего в отдельности не значащих звуков. От созерцания слова, первой ее предпосылки, соответствующей возгласу «как это звучит!» или удивлению насчет того, что «кальдо» значит «горячо», приводит нас она к подлинно-звуковому слушанию слова, смысл которого мы созерцаем именно его слушая.

Этот выраженный его смысл чаще всего вступает в союз с его же обозначенным значением, лишь слегка его затуманивая, смещая, изменяя, или полностью преображая; но способен бывает с ним вступить и в прямой конфликт. Знаменитейший, много раз (но довольно сбивчиво) обсуждавшийся пример такого конфликта являет нам слово «компандиеземан» примененное Расином в третьем акте единственной его комедии «Лэ Пледёр». Длиннющее это наречие (оно занимает половину александрийца и произносить его следует не проглатывая ни одного из шести его слогов) именно и выражает нечто педантически подробное, крючкотворное, тягучее; этот его *смысл* Расин и имел в виду; недаром он до этого говорит о словах длиной в версту или «как от Парижа до Понтуаза». Иные критики напрасно сомневались в сознательности его выбора... Но дело-то в том, что значение этого слова совершенно обратное. Забытый нынче педагог и критик Жерюзе, больше века тому назад, превосходно о слове этом сказал, что выражает оно нечто противоположное тому, что оно значит[19]. Расин и сам не мог этого не знать; не велика была проницательность тех, кто готовы были упрекнуть его в ошибке; он просто-на-просто предпочел выражение обозначению, и проявил при этом в равной мере поэтический такт и филологическое чутье. Петроний, правда, «компендиарной» называет импрессионистическую, быструю, опускающую детали живопись помпейских и римских (подражавших александрийским) мастеров[20]; но латинским и почерпнутым из латыни словам этого корня видно была на роду написана такая же или сходная судьба. Ведь и в нашем языковом обиходе «компендиум» звучит объемисто и тяжеловесно, внушая и соответственную мысль; тогда как должен был бы он значить приблизительно то же, что «резюме» или «конспект». Тут, правда, сама «вещь» вмешалась в дело (напомнив мне еще раз журнал «Слова и вещи»): «Компен-

диум гражданского права» в брошюрку не уместишь. Но и звук (омпенд-ум) об этом говорит. Расин однако звуков (нетяжеловесных) французского слова не использовал, он воспользовался лишь его длиной, — столь мастерски, что значение его не обволокнулось смыслом (родственным, или даже далеким), как это обычно бывает, а совсем исчезло, заменилось противоположным. Противоположным значением? Нет, смыслом. Расин выразил его (можно сказать и мотивировал) звучанием слова, или верней одной лишь чертой этого звучания, его длительностью, тогда как значение (как ему и полагается) ничем не было мотивировано, было просто фактом языка. Но этот зачеркнувший значение смысл до такой степени точно был пригнан и к ближайшему своему окружению, и ко всей теме комедии, что сам стал казаться значением, по законам языка этому слову принадлежащим. Отсюда недоумения и споры, так как в языке, не только *этого* значения у него не было, но было обратное. Смысла, окутывающего значения, малочувствительный к поэзии комментатор может и не заметить, тем более, что назвать этот смысл невозможно или нелегко. «Подлог», совершенный Расином, и подслеповатый заметит; оттого подслеповатые большей частью о нем и спорили.

Случай это редкий, но и особо показательный. Порою, говорит он нам, поэт распоряжается словом решительно наперекор системе языка, подчеркивая этим, что никогда удовлетвориться ею, удовольствоваться подчинением ей (в известной мере необходимым) он не может. Считаясь с ней, не разрывая и отдельных ее скреп, как это сделал в данном случае Расин, он ее в своей, в поэтической речи соблюдает, но изъемлет из поля зрения, заслоняет ее от нас, заглушает звучанием слов, выражающих свой смысл, хоть и не зачеркивающих им своего значения. Расин значение избранного им наречия зачеркнул одной его длиной, то есть длительностью его звучанья, не прибегая к другим, собственно звуковым качествам этого звучанья; вообще же длиною слов (как иногда и их краткостью) поэты пользовались во все времена не для зачеркивания значения, а для подчеркивания смысла, со значением этим тесно связанного, и все же не совпадающего с ним. (Полного совпадения тут и не может быть: смысл был выражен словом и слово продолжает этот смысл выражать; значение осведомляет, — оно осведомило, довольно, точка). У Шатобриана не раз отмечали игру длинными словами (и одновременно их звуками, не одною их длиной). Она не чужда была Гомеру, — и уже Дионисий Галикарнасский отметил семисложное слово, начинающее стих в Илиаде (XXII, 221)[21]. Но есть тысяча игр, и все они касаются звука и смысла, выраженного и выражающего звукосмысла, а значит и не остаются просто играми. В общей сложности, и вместе с интонационным звучанием — осмысленным, точно так же, но в большем отдалении от значений — надсловесных отрезков прозы или стиха (вместе, конечно, и с их ритмом), они-то и образуют поэтическую речь, смысловую и звуковую, звукосмысловую музыку этой речи. Истолковывают однако эти «игры» сплошь и рядом крайне близоруко: не отличая смысла от значения, обозначенности от выраженности, невыразительного изображения от выражения с легкой примесью

изображения (одних намеков на него). Фоносемантике истолкованием этим и надлежит заняться. Ограничусь, в этой главе, еще несколькими примерами того, как оживает звучащее слово и как превращается в смысл его значение.

В «Легенде веков» Гюго есть два стиха, заканчиваемых словом «цитадель» (во множественном числе).

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et sûrs, ayant la forme âpre des citadelles.

Теодор де Банвиль рыцарем пал, защищая гордость и честь этой цитадели. «Большое, грозное слово!», воскликнул он, после чего неизвестный нам по имени остроумец заметил, что слово «мортадель» (название мортаделлы, итальянской колбасы) звучало бы тут еще внушительней. Неизвестно, что ответил Банвиль; до поединка дело не дошло; но и после смерти поэта известный автор «Искусства стихов» Огюст Доршен поддержал его обидчика, сославшись на стих Лафонтена —

Un arbre à des dindons servait de citadelle,

где цитадель «вовсе не кажется грозной», а мортаделлой продолжают угощать покойника по сей день все «серьезные» исследователи, неизвестно почему исследующие стихи, а не колбасу[22]. Если бы «мортадель» значила то же, что «цитадель», она, в стихе Гюго, несомненно звучала бы выразительней; тем более, что звучание ее было бы уже подготовлено звуками *орм*, *апр*, в предыдущих двух словах, но Гюго, как это ни грустно, выкинуть из мортаделлы колбасу (как Расин конспективность из своих шести слогов) если б и захотел, не смог бы, а «цитадель» была ему нужна (не по значению, заметьте это, а по смыслу: никакой реальной цитадели нет в его стихе); он и укрепил ее, поставив в рифму и возвестив о ней звучанием предыдущих слов (и еще одного *р* в начале стиха), а Банвиль приписал грозную эту крепкость, самой «цитадели» — не из скал, а из не очень скалистых звуков, — что ведь как раз и отвечало замыслу и хитростям Гюго. Поэт поэта понял; не совсем точно выразился, вот и все. Да и остряк только тем сплошал, что счел убийственной свою остроту. Но критику и впрямь (а ведь он и стихотворцем был) приводить лафонтеновскую строчку вовсе было незачем: ясно и без того, что выразительность большинства слов появляется, исчезает или меняется в зависимости от их окружения; что она или ее актуализация, в тех случаях, когда есть что́ актуализировать, принадлежит речи, а не языку, — выражаемому смыслу, а не значению (хотя может принадлежать и обозначенному предмету); и что «цитадель», в отличие от иронической роли, сыгранной ею в басне об индюках, зазвучала как-никак в «Легенде веков» звуками завершаемого ею стиха и тем самым оправдала восклицание Банвиля.

Зазвучало, правда, *качество* звука осмыслило не само это слово; а само оно зазвучало лишь полнотою своего смысла, как немецкая «верность» полюбившаяся Цветаевой: для понимания и воображения больше, чем для

слуха. Но при восприятии поэтической речи, мы ведь понимаемое все-таки слышим, даже если звуковые его качества ничего не прибавляют к его смыслу. Отсюда и проистекает трудность испытываемая нами при разграничении тех смыслов, которые мы сами вкладываем или вправе бываем вложить в наше восхищенное «как это звучит!» Чаще всего, однако, и особенно в стихах, именно качество звука, тембр или произносительные свойства образующих слово фонем, влияет на его смысл, отводит его в сторону от значения или напрягает, накаляет, повышает значение, преображая его, делая его смыслом. Поэт, если бы не слышал этого, не был бы поэтом. Он может неожиданно это услышать, в только что произнесенном им слове только что созданного стиха; (может конечно и притвориться, тут его проверить невозможно); «не желают» этого слышать — слушать не умеют — только люди, хоть и пишущие о стихах, но равнодушные к стихам. Не успел Китс закончить строфу «Оды к соловью» на слове «форлорн», как послышался ему колокольный звон в этом слове.

Forlorn! the very word is like a bell

возвещавший ему — пишет он — прощание с песней соловья, возврат в одинокую свою самость. Миддлтон Мэрри, много писавший о Китсе и его любивший, приводит эту строчку в знаменитой статье «Метафора» (где говорит главным образом о Шекспире), видя в ней подтверждение того, что «самовнушение» (он сам это слово ставит в кавычки) «очень могущественным бывает в высокой поэзии». Не знаю почему отказался он признать, что двусложное это слово и в самом деле звучит слегка колокольно. Не вижу, отчего поэт и без всякого самовнушенья — самообмана? — не мог этого звона в нем услышать, совсем не колокольно применив его сперва. Но критик, сам того не зная, глухим к поэзии тут себя все же не проявил: он написал нечаянно knell вместо bell, прощальный звон превратил не совсем кстати в погребальный, но как-никак его услышал...[23] Надеюсь, что услышал. Иначе пришлось бы допустить, что при всей любви к поэту, и туговат он на ухо был, и зря цитату переврал.

Услышал. В этом все дело. Два слуха, смысловой и другой должны здесь слиться воедино, чтобы слышно стало, как смысл и звук слились и образовали звукосмысл. Возможен тут и самообман, мыслимо самовнушенье; но ведь нетрудно ими объявить и всю поэзию. Вот почему и не станет фоносемантика точною наукой. Шагу ей нельзя ступить без оценок; а измерять-то нечего, подсчитывать нечего, или разве что в одну корзину кладя мухоморы и боровики. Можно в лаборатории исследовать слух, но не смыслослух. И зачем мне полагаться на чужой, вместо своего? А для подтверждения самообмана не стоит никого опрашивать. Заглянем лучше в «Кипарисовый ларец».

Есть слова — их дыханье, что цвет,
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, *невозможно.*

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки,
Мне являлись в мерцанье могил
И сквозь сумрак белевшие руки.
Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *ве*, этих *зе*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенье.
И запомнив невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали —
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли?
Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — *невозможно*.

«Не познав», но вслушиваясь в звучание этого слова, поэт уже любил «эти в бархат ушедшие звуки» — не самые звуки, конечно, независимо от смысла, а то, как в них сосредотачивался, гнездился, как выражался ими этот смысл. «Этих *ве*, этих *зе*, этих *эм*...» Трезво рассуждая, первое, что придется тут сказать это, что звуки эти, — среди которых *эн* отсутствует, — принадлежат ровно в той же мере слову «возможно», в котором ничего ни печального, ни нежного, ни тревожного нет. Но это как раз того рода трезвые рассуждения, которые надлежит, рассуждая о поэзии, с самой трезвой решительностью отвергнуть. О слове «возможно» поэт не думал. Оно было полностью выключено из его сознания в тот миг, когда его мысли и чувства сосредоточились на смысле слова «невозможно» и силою этих чувств как бы включили в этот смысл его звучание — эти *ве*, эти *зе*, эти *эм;* как бы вывели этот смысл из этих звуков. В строчках, соседних с этой центральной строчкой, те же звуки повторяются несколько раз (*ве*нце, заб*ве*нья, дуно*ве*нья; хри*зе*нтем, угро*зо*й, *за*бвенье, р*аз*личить, *за*помнив; *ме*рцанья, *мо*гил, сумрак, бе*лом*, су*мел*, запомнив). Этим утверждается связь между ними и смыслом главного слова, которая в языке предуказана не была, которая была создана, «выслушана» из него поэтом.

Тут нет ни звукоподражания, ни метафорической звуковой изобразительности, но это и не простая игра звуков, независимая от смысла. «Эти *ве*, эти *зе*, эти *эм*» внутри слова не повторяются, но оно их как бы излучает, — откуда и проистекают повторы этих звуков в соседних словах. К лучшим созданиям Анненского это стихотворение не принадлежит; в самых незабываемых искусственностей этих и красивостей меньше или нет их вовсе; но это все же законное его дитя. Из подлинного лирического созерцания оно родилось, нашедшего средоточие в звукосмысле слова «невозможно» (которое поэт и сделал его заглавием). Не думаю, чтобы он повторы главных его звуков нарочито подбирал; скорей излучились они сами собой из его ус-

лышанного звука, смыслозвука, сами собой подкрепили его, как Гюго свою «цитадель», только не звуками, родственными смыслу звучащего слова, но отсутствующими в нем, а его собственными звуками. Возможно в поэтической речи и то, и другое. Возможно услышать в звучащем, в произносимом нами (пусть и молча) слове, как это сделал Китс, нечто его значению совершенно чуждое, но не чуждое смыслу той речи, куда поэт его включил, и, повторив его, дал ему этот смысл. Есть много игр. Самовнушения? Пусть. Но без них, где ж тогда поэзия?

Как только слова (почти какие угодно) начинают «звучать» — раскрывая свой смысл в звуке, какой он ни на есть, или в особых качествах этого звука — прежняя их обыкновенная знаковость, если не исчезает (это, как уже сказано, случается редко), то бледнеет, затушевывается смыслом. Этому многие не поверят; скажут: у раннего Блока, у Фета, у Верлена, может быть, но Пушкин... Они не отличают смысла от значения. Верно лишь то, что Пушкин значений не разрушает, а в смыслы превращает их так, что мы едва замечаем превращение. Всё те же это старые наши знакомцы: «вес», «бес», «лес»...

Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский!

Достаточно было поставить слово это в рифму: мы узнали его вес, и узнали что такое «вес», то есть смысл слова «вес». Или:

Я мелким бесом извивался
Развеселить тебя старался

говорит бес (Мефистофель) и звуками подтверждает звук этого слова (всеми *е — весе* — всеми с этих двух стихов), так что мы смысл слышим в этом звуке. Или: «И лес неведомый лучам». Для значения этого слова не все ли равно, к трем ли этим звукам оно прицеплено, или к четырем другим, как по-немецки или по-французски; а здесь, или в чудесных строчках Баратынского — И весел лес своей младой одеждой («На посев леса»), где звуки развеселили не значение, а смысл; и не менее выразительно: — И лес подъемлет говор шумный («Осень»), где звуковой контраст по-иному оттеняет смысл, — как же тут заменишь это к смыслу относящееся звучанье, которое значения не устраняет, предполагает его незыблемым — речь ведь идет о лесе, о «самом настоящем» лесе; но звучащими и выражающими словами речь эта ведется; другими нельзя было бы ее вести. Покуда поэзия о чем-то повествует, что-то во внешнем мире, среди «вещей» находящееся «имеет в виду», она без словесных значений и с их помощью значащих предложений, конечно, не может обойтись. Но предпочитать значениям смыслы и обозначению выражение, заменять вещи смыслами, включающими в себя и вещи, это во всех ее разновидностях неотъемлемое ее свойство, этого мы все от нее ждем и отнять у нее это, ее не уничтожив, невозможно.

Пушкин никогда не был склонен значениями пренебрегать; но есть и у него примеры такого смещения их, при котором обыкновенная, рассудочная и необходимая — вне поэзии — функция их становится несколько неясной. В его терцинах 1830 года «В начале жизни школу помню я» упомянуты два изваяния: «Дельфийский идол» (Аполлон) и —

Другой женообразный сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый и прекрасный.

Вслушаемся в эти три стиха, в два первых особенно. Сперва два длинных, немножко родственных одно другому по смыслу, как и по звуку слова, с ударением на одинаково звучащем слоге *ра*, согласная которого подкреплена (или предсказана) первым словом этого стиха. Затем, во втором стихе снова два прилагательных, к тому же определяемому ими слову относящихся, опять-таки с одинаковой ударной гласной *и*, и точно так же подкрепленной хоть и неударным, но ясно слышимым *и* следующего слова (а также чуть-чуть и соединяющего их союза: сомн*и*тельный и лж*и*вый идеал). В третьей строчке повторяется это *и*, в результате повтора самого прилагательного «лживый», и оба прилагательных первого стиха находят себе отзвук в новом прилагательном «прекрасный». «Женообразный», «сладострастный», «сомнительный» и «лживый» тем самым теряют свои точно очерченные значения и приобретают общий, более настойчивый, чем определенный смысл, в совершенстве выраженный, но который четко формулировать, — что и вполне естественно, раз это не значение, а смысл — было бы затруднительно; скажем проще: невозможно.

Нормальное, то есть внепоэтическое значение этих четырех слов не просто подчинено их выраженному звуком смыслу; Пушкин этим значением (что́ у него редко) даже отчасти и пожертвовал. Не то, чтобы оно исчезло: смысл со значением связан, не может совсем без него обойтись; но точное разграничение сомнительности и лживости, сладострастия и женскости, да и разграничение этих двух смысловых двоиц друг от друга стало и в самом деле неуловимо. В прозе Пушкин едва ли назвал бы «идеал» (как и что-либо другое) «сомнительным» и «лживым» одновременно. Это или противоречие, или плеоназм. Едва ли назвал бы его и «женообразным». Что ж — рассудок вопрошает — «волшебный демон» этот — богиня Афродита? Или женоподобный бог (Дионис), или быть может Ганимед, Нарцисс, Гермафродит? «Женообразный» больше у Пушкина не встречается; «женоподобный» — один только раз, в точном смысле подобия, а не естества. На этом основании, следует, вероятно, как это обычно и делается, выбрать Венеру, дьяволицей объявить одного из двух бесо́в. Строгой необходимости в этом, однако, нет. Я с покон веку был склонен голосовать на этих выборах за Диониса. Вопрос едва ли будет окончательно решен. Для понимания пушкинского замысла он значение имеет, — но не для анализа его поэтической речи в

этой терцине, и не для понимания того, что такое поэтическая речь. «Другой, женообразный, сладострастный...» Как это звучит! Звуками звучит, но и смыслом. Более глубоким, пожалуй, смыслом, чем если бы значение этих трех строчек было для рассудка нашего вполне прозрачным. Кто знает? Быть может, почувствовав это, Пушкин и решил обойтись в этом случае, без неукоснительной ясности значений. Дельфийский идол не нашел бы оснований прекословить этому решению.

4. Осмысление звуков

В системе языка, его отдельные звуки (фонемы), как правило, ничего не значат: они не знаки, а лишь элементы, образующие знак. В языке ставшем речью они точно так же никаким самостоятельным смыслом, пусть и самым расплывчатым, не обладают. Порознь осмысляются и знаковую функцию приобретают они (это не обязательное последствие осмысления) лишь в тех сравнительно редких случаях, когда система пользуется ими по-другому, как русская, например, гласными (четырьмя) или согласными *с*, *к*, *в* («с ним», «к нему», «в нем»), превращая их в слова. Порою в полноценные, «именующие», как для французов звук *о* именует воду; но куда чаще в слова двух взаимно противоположных категорий: союзы, предлоги (т. е. вспомогательные, синтаксические слова, значки отношений) и междометия (в нашем языке «о!» и более редкие «у!», «и!», а также «шш!»), знаковая функция которых неотчетлива, вследствие чего они непрочно включаются в систему и легко переходят в непредусмотренный ею и осмысляемый независимо от нее речевой жест («у-у-у!» или «ууу...» вместо «у!», «шшшш...» вместо «шш!»).

В поэтической речи, дело обстоит не так. В ней, сплошь и рядом, происходит осмысление фонем, (независимое от их функций в системе языка: от смыслоразличительной функции, присущей им или их отдельным фонетическим качествам, как и от смыслоизъявительной, присущей уже не им, а образованным из них словам). Подобно тому, как может (хотя бы и в обыденной речи) поэтически переосмысляться слово, отступая от своих «нормальных», в системе языка намеченных значений, а то и им наперекор, причем переосмысление это может определяться его звучанием (чему примером я привел в предыдущей главе длинное переосмысленное Расином слово), так же точно может впервые осмыслиться и отдельный звук, и даже отдельное качество звука или нескольких соседних звуков (плавность, звонкость, взрывчатость, высота и многое другое). Осмысляется фонема но конечно не винтик в механизме языка, не фонема, изучаемая фонологией, со стороны своих функций и структурных свойств, и противополагаемая ею уже не букве (графеме), как это делалось некогда, а звуку. Осмысляется именно звук, что я и подчеркнул заголовком этого раздела; отнюдь, однако, не приглашая забыть, что это звук языковой. Не тот конкретный звук, что физиологически и акустически изучается отраслью естествознания, фонетикой, и не

интересующая фонологию отвлеченная его значимость а звук, которым фоносемантике следовало бы заняться, потому что осмысление самого звучания слов и более крупных речевых единиц — явление совсем особого рода, не совпадающее ни с функцией фонем, ни с функцией слов и предложений в системе языка.

Там, где осмыслено *само звучание* речи, ее сегментов (фраз, например, или стихов), ее слов и, при случае, фонем (фонем не фонологии и не фонетики, а фоносемантики), мы находимся в области именно смыслов, не в области знаков, при узком понятии «знак», — значков, сигналов, «сигнитивных» значений. Там, где смыслы звучат, там всегда перед нами поэтическая речь, пусть и вкрапленная в повседневную, — деревенскую, да и городскую былых времен, во всякую кроме той, которой довольствоваться умеет одна лишь техническая цивилизация. Смыслы могут и нередко «хотят» звучать; значениям обретать голос незачем. В непоэтической речи, сообщаемое ею сообщается не в звуках, а посредством звуков: через восприятие звуковых знаков двухэтажной хитрой системы (слов и фонем), незаменимой, единственной в своем роде, но которая, в принципе, могла бы и не быть звуковой. Зрительной могла бы вместо этого быть, как система письма, которая, хоть и относит нас к ней, но, при чтении, непоэтических текстов, вполне заменяет нам ее, и о звуках вовсе не напоминает. Если знак сигнитивен, не важно ни как он выглядит, ни как звучит; важно лишь, чтобы он отличался от других знаков той же системы. Практически важно, чтобы вы не говорили, как один мой школьный товарищ, «тот» вместо «кот» (а по-немецки «топф» вместо «копф»), или чтобы все буквы вашего почерка не стали похожи одна на другую, как в старости у Толстого. Теоретически важно знать, как обеспечиваются такие различия, как возникает, меняется, как «работает» система, чем отличается от других знаковых систем, а такая-то языковая от других языковых. Этим языкознание и занимается. Для фонологии безразлично, как именно звучит фонема; небезразлично лишь ее отличие от других фонем; отличие звуковое, но и это лишь факт, сам по себе столь же безразличный. В поэтической речи, как в музыке, — хоть это и другая музыка, — важен сам характер ее звучанья, а потому важен он и для фоносемантики, отрасли речеведения (науки еще не существующей и которая «точной» наукой стать не может), — да еще и той отрасли речеведения, что как раз и занята звучанием поэтической речи.

И тем не менее поэтическая речь остается речью, в собственном смысле слова, не выходит за пределы языка, не упраздняет его законов, даже их порой и нарушая, собственных фонем не сочиняет, да и вводит новые слова куда осмотрительней и реже, чем нынешние мыловары или фармацевты. Принадлежит она одному определенному языку, а не двум или нескольким за раз, чем, однако не вовсе исключена возможность макаронической поэзии, или той многоязычной сверхмакаронной игры, которой Джойс предался в последней своей книге[24], — и совсем не исключена (как мы увидим) возможность одинакового осмысления тех же или сходных звуков, принадлежащих,

в качестве фонем, разным, быть может даже и не родственным между собою языкам. Рассматриваем мы, кроме того, занимаясь фоносемантикой отдельных фонем, как и слов или более крупных отрезков речи, не конкретную, индивидуальную речь, с ее особенностями произношения и произнесения, а речь идеализированную, «идеальную», как ее себе представляют — пусть не совсем одинаково, но и не чересчур по-разному — и сам поэт, и способный оценить его стихи или нестихотворную его поэзию читатель. Звуки, об осмыслении которых мы будем в дальнейшем рассуждать, остаются, таким образом, фонемами, но это не данные в опыте, не подслушанные фонемы фонетики, и не очищенные от звука «функциональные», структурно значимые фонемы фонологии, а фонемы *звучащие* для нас, даже если наше чтение беззвучно. И чей звук нам понятен. Оттого мы и зовем его осмысленным.

Насчет осмысленности этой существуют с древних времен два противоположных, опровергающих друг друга, но и в равной мере неразумных мнения. Одни, разновидностей ее не различая, готовы видеть ее повсюду или соглашаться с любыми уверениями в ее наличии. Другие, столь же некритически, склонны ее повсюду отрицать. Ни те, ни эти, большей частью, не отличают смысла от значения, да и явного смысла от намека на смысл, от осмысленности ускользающей, но при достаточном внимании все же уловимой. Отвлеченно оспаривать эти непримиримые взгляды, или даже с помощью разношерстных примеров, ни к чему бы не привело. Полезней будет начать с анализа выразительно-изобразительных и тем самым смыслоизъявительных возможностей одного какого-нибудь звука русской, но быть может и не одной только русской речи, например фонемы «у». Фонологические функции этих разноязычных *у* различны, но одинаковому или сходному осмыслению того же или почти того же звука это нисколько не препятствует. Осмысляется ведь именно звук фонемы, а не «она сама» (та, которую абстрагирует фонология или в сыром виде берет на прицел фонетика). И звук этот обретает *смысл,* начиная что-то изображать и выражать; со *значением,* даруемым ему языками, изготовляющими слова из отдельных фонем, это ничего не имеет общего.

Есть, впрочем, одно, уже упомянутое мной небольшое семейство слов, где выражение сливается со значением и его собою заменяет. Наш предлог «у» пригоршней своих (прикладных или вспомогательных) значений вполне удовлетворен, да и Грамматика ему ничего выражать не разрешает; его звук поэтому только для его опознания и нужен, ни для чего другого никем во внимание не принимается. А вот междометие того же звука всегда готово вырваться из под надзора, в живой речи, чего Грамматика не любит, но, так и быть, старается не замечать. «У, какой характер!» («Шинель»). Так и хочется «выразительно» удвоить это «у» на манер обычного в разговоре «у-у, какой мороз!», а уж если о ветре выскажешься в этом духе, то и вой его, пожалуй, изобразишь — ууууу... — выпав тем самым из языка: тут тебя и француз и черемис поймет, хоть и нет ни на каком языке такого слова. Или, в Осьмой главе:

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!

Так и слышишь чтеца тянущего, на полстиха вытягивающего это «у», в знак сочувствия онегинскому чувству. Плохого чтеца, потому что этим он разрушил стих. «Выразительное чтение» должно довольствоваться теми внутриязыковыми, стихотворными или достихотворными средствами, какими удовольствовался поэт. Но выразительности междометия этого отрицать нельзя, как и нельзя отрицать, что она связана с его звуком. Никаким «э!» или «о!» не заменишь его ни в одном из приведенных мной примеров, и не только из послушания языковым привычкам, но и вследствие особых свойств, присущих именно этому звуку *у*. Сосуществуют, во многих языках, междометия более условные, снабженные широким веером почти-значений (вроде нашего «о!»), и сравнительно узкие по смыслу, — но именно уже по *смыслу*, оттого и переходящие сами собой в поэтическую речь. К ним относится, кроме «у!», и наше старое «и!», нередкое еще у Пушкина: «И! Боже мой», «И! полно!», «И, пустое!»,

И, бабушка, затеяла пустое!
Докончи нам «Илью-богатыря».

Выражает оно — именно выражает, не просто обозначает — пренебрежение к чему-то незначительному, маленькому, мелкому, и способным оказывается его выразить (обозначить можно чтó угодно чем угодно) благодаря особому характеру его гласной, делающему его вполне подходящим для такого выражения и нужного этому выражению неразрывного с ним намека на изображение. По-русски могло бы его заменить никак не «о!»; в крайнем случае «э!»; но и этот, гораздо менее определенного характера звук (я ведь не о послужном списке междометий этих говорю, а лишь о звуке) выполнил бы такую роль, если бы она была поручена ему языком, только в качестве знака, ничего не выражая или выражая не совсем то, что следовало бы тут выразить.

Стоит остановиться немножко на этих талантах гласной «и», прежде чем вернуться к ее антиподу по высоте тона и с высотой этой связанному впечатлению легкости или тяжести, света или тьмы. Тем более стоит, что хоть и было многое об этих талантах давно и хорошо сказано знаменитым языковедом Есперсеном, выслушать его с должным вниманием другие языковеды и не-языковеды, в большинстве своем, не пожелали. Он отнюдь не утверждал, что звук «и» всегда бывает готов к услугам говорящего на любом языке о чем-нибудь родственном тому качеству вещей, которое столь удачно именуют англичане прилагательным «литтль», а французы «пети» («пти»); да еще и что всегда этому «и» наглядно противостоит, как этим двум, куда менее тоненькая гласная в словах противоположного значения. Ему возражают или кладут под сукно его статью, как будто он и впрямь провозглашал столь явную неправду, тогда как он все сделал, чтобы такого истолкования ска-

занного им не допустить. Сразу, например, сам и указал на английские же прилагательные «биг» и «смолл», чьи гласные паиньками себя не повели: обменялись местами, назло наглядности. Дело не в осуществленном будто бы уже соответствии между звуком и смыслом, соответствии вовсе и ненужном системе языка, построенной на условном немотивированном («произвольном» по слишком сильному слову Соссюра) прикреплении знаков к их значениям. Дело в тяге к такому соответствию и в возможности его, которой несомненно и обязан человек тем, что он некогда стал говорящим существом (условные знаки не могли быть условными с самого начала). Что же до тяги, то не покинула она его и по сей день, проявляется в его речи, влияет на изменения языка исканием новых соответствий и незыблемой приверженностью к старым, но конечно встречает и множество препятствий со стороны других побуждений к переменам или к отказу от перемен, систематическая борьба с которыми, в области языка, и невозможна, и едва ли мыслима.

Есперсен неопровержимо установил, что разнообразнейшие языки пользуются звуком *и* для изображения всевозможных... как бы это сказать? Скажем, шутки и звука ради, минимальностей[25]. Латынь не только *ми*н*и*мум противоположный максимуму, но и противоположный мажору минор («ма́йор» — «ми́нор») породила, и даже, для крошечных вещиц, чудесное словечко «титиби́ликум»; да и не удовольствовалась им, еще более чудесное испекла: «титивилли́циум». Наш язык, по этой части, ленив был или неудачлив; едва ли не одни *звуки* того же рода (пронзительные, верхнего регистра) попытался с помощью этой своей гласной изобразить: «писк», «визг», «свист», маленькое «пик[нуть]», да и «крик» (кричать не то же, что рычать). Воробьи ведь и в самом деле *чи*р*и*кают, а воруны кк*а*ркают. Есперсен думал, что свойственный не птицам, а птичкам и птенцам писк как раз и был одним из оснований для изобразительности этой гласной относительно всего в прямом или переносном смысле маленького; другим — высокий тон (в иных африканских языках применяемый вообще для характеристики всего малого, а низкий — большого); третьим — уже не акустическим, артикуляционным — менее широко открытый рот, чем при артикуляции других гласных. Все это вполне вероятно. Но зачем вообще изображать? Поползновение такое пусть и существует, но для знаковой системы языка оно излишек, праздная причуда, — до которой исследователям этой системы точно так же никакого дела нет. «Ненаучным» кажется им уже самый интерес к таким явлениям. Как это, думают они, датчанин этот, мирового калибра ученый, вдруг, на старости лет... У них и междометия (которых тот, в данной работе, хоть и не упомянул, но мог бы упомянуть) издавна пребывают в подозрении насчет их лояльности по отношению к системе и насчет позволительности писать о них диссертации. И действительно, мы видели: чуть что, не значок оно больше, не сигнал, начинает некий аффект что ли, выражать, не без помощи вдобавок какого-то едва уловимого изображенья. Будь я энтузиастом машинного перевода, я бы петицию в Кремль направил, о том чтобы их метлой вымели из языка.

Исчезают они, правда, и без того. Нашего «и!» след простыл; исчезло или на ладан дышит и еще более интересное немецкое. Оно выражает не благодушно-пренебрежительное отодвигание в сторону мелких препятствий и вообще мелочей, а гадливое презрение ко всему мелко нехорошему, вследствие чего и не выдержало оно конкуренции с французским «фи!», от которого, думаю, и наше пострадало. В былые времена, однако, значение немецкого было шире: оно позволяло ему выражать гневное изумление более крупного калибра, чем выразимое с помощью «фи!»; так что выбор именно этого звука зависел, по всей вероятности, тут лишь от его прямых (а не приведших уже к сравнениям) свойств: высоты, остроты, узости, а при необязательном, конечно, но всегда возможном и даже прельстительном усилении, еще и пронзительности, другим гласным недоступной. Этим и воспользовался некогда Готфрид Страсбургский в стихе 10206 своего «Тристана».

Tristan sprach: merzi, bêle Isôt!
I, übeler man, sprach Isot, i...

В это двойное восклицательное «и» он вложил интонацию — ее тотчас воображаешь — очень большой силы. Волшебный напиток еще не выпит. Корабль Тристана — капкан и тюрьма для Изольды; ей ненавистны полуфранцузские иронические его любезности. Сдавленно — острые, пронзительные эти возгласы именно и должны его пронзить. Они поддержаны (для читателя) двумя ударными «и» в первом стихе, а во втором начальной гласной (ударяемой, точно так же) онемеченного французского варианта имени «Изольда», и кроме того почти столь же узкой и пронзительной начальной гласной порицающего прилагательного. «И! сказала Изот, и́!», — так и слышишь ее гневную обиду, о которой предчувствуешь, что потонет она в любви, быть может обострив любовь.

Другой поэт тех времен, немножко и педант, воспевший гласные Гуго фон Тримберг, как раз такого рода функцию, как сказали бы нынче, междометию этому и приписал[26]; в общем, однако, нам, нынешним, полагалось бы его бранить: он беспардонно путает гласные как таковые (звуки, фонемы) с междометиями (пусть и состоящими из одной лишь гласной), то есть элементы языка ничего не значащие, с коротенькими, нечеткими, но как-никак словами. «О!», «и!», для него, такие же самостоятельно осмысленные речевые звуки, как никогда не бывшие междометиями по-немецки *a* и *e*. Для нас, однако, допрос учинивших поэтической речи, путаница эта не страшна: ее распутать легко, как и найти ей частичное оправдание, памятуя о том, что потенциальная выразительность и тем самым осмысленность в той же мере может быть свойственна ничего самостоятельно не значащим элементам языковой системы, как и значащим, но при непоэтическом обращении с ними, не выражающим никакого, с их звучанием или с их внутренней формой (если она у них есть) неразрывно связанного смысла. Гораздо опаснее другая путаница, и у Тримберга встречаемая и у многих авторов, на такие темы пи-

савших, во все века вплоть до наших дней: смешение этой «свободной» или «открытой», потенциальной, ни для кого не обязательной, но актуализируемой поэтом и непосредственно воспринимаемой «хорошим» его читателем осмысленности, этого изображенного всего чаще, но во всяком случае выраженного и переданного смысла с явлениями совершенно другого порядка, вроде, например, «окраски» гласных, как в знаменитом сонете Рембо, т. е. прикреплении каждой к определенному цвету, или любой эмблематики их (этот термин тут пожалуй, наиболее уместен), из предания почерпнутой или внушенной произволом, пусть и кажущихся вполне естественными, индивидуальных или групповых ассоциаций. В этом грех различных не до конца продуманных символизмов, в том числе и недавних литературных. Не те символы нужны искусству (как и религии), которые всего лишь к умолчанным значениям ведут, то есть к чему-то, что было бы возможно и другими знаками обозначить; а только те, что выражают, несут в себе, высказывают собой смысл, которого помимо них высказать невозможно. Имени, их одних именующего, нет, я поэтому предпочитаю не пользоваться словом «символ». Англичане и американцы называют к тому же этим словом нечто совсем противоположное: не претендующий ни на что, кроме значения, простейший сигнитивный знак. Графему (букву) *у*, например, обозначающую соответственную фонему. Тут я к фонеме этой и вернусь.

О символизме гласных говорить я нисколько и не собирался; но теперь, я надеюсь, стало ясней, насколько было бы некстати о нем заговорить. Что же касается гласной *и*, то начать взвешивать ее выразительные возможности было небесполезно, потому что они обратно аналогичны выразительным возможностям гласной *у*. Эта совсем внизу регистра, та — совсем вверху, заостренная, тоненькая или узко-резкая, как в лат. «стри́дор», в англ. «шрилл». А эта? Хорошо подходят ей такие смыслы, как «тупо», «тускло», и зловещим кажется, с помощью согласных, слово «тундра», хотя в тундре самой по себе нет ничего зловещего. Образцовое противопоставление находим в немецких прилагательных «шпитц» и «штумпф», но другие языки этому образцу вовсе не считают нужным следовать, да и немецкий следует ему, чаще пожалуй, чем, например, французский, но все же лишь в отдельных случаях. В системе языка, немецкого, как и любого, важно лишь, чтобы гласная слова «шпитц» успешно его отличала например от слова «шпатц» (воробей, уличная кличка «шперлинга»), а чтобы она еще и выражала, изображала, намекала бы на смысл «оглашаемого» ею слова это, с точки зрения людей, ничего в языке, кроме передающей значения сигнитивной системы не видящих, требование совершенно вздорное, чистейшая суета сует. И действительно, спору нет: даже те самые звуки языка, которые в одних случаях такого рода требованиям упрямых чудаков, вздором озабоченных, отвечают, в других никакой им поблажки не делают. Но тут надо сказать, что не любым словам чудаки такие требования и предъявляют. Их быть может огорчит, что голубь, столь изобразительно звавшийся в поздней латыни «пи́пио» (хоть и не воркованье здесь — как в «туртур» — изображено)[27] превращен был францу-

зами, при утраченном удвоении и упорхнувшем с первого слога ударении в неинтересного «пижона»; но и самые заядлые из них от звуков, используемых в одиночку механикою языка, вроде испанского или нашего союза «и», или образующих слова, чье значение наглядности лишено, вовсе никакого «намека на смысл» и не ожидают: намек ведь этот пусть и очень зыбкая, едва уловимая наглядность и есть, которая нужна не значениям (предметным или же грамматическим, «реляционным»), а смыслам, — всему тому, что хоть слегка нас «задевает за живое», реализуется в сознании нашем, а не принимается всего лишь на учет.

Соссюра (он приводит этот пример) радовали такие переходы, как от «пи́пио» к «пижону», или обратные, от «немых» латинских слов, к намекающим на свой смысл, — это он все-таки чувствовал — французским (classicum-glas, fagus — fouet)[28]. Ему казалось, что устойчивое и обильное присутствие в языке ономатопей и близких к ним слов (о «говорящих» звуках он не упоминает) могло бы поставить под вопрос утверждаемую им произвольность (условность) языковых знаков. Но прибегая к историческим этим доводам он незаконно упраздняет свое собственное, впервые им установленное различение синхронического аспекта языковых явлений. Когда я, говорящий, применяю слова нынешнего языка и обращаю внимание на их выразительность или невыразительность, мне до прежнего их облика и звука никакого дела нет. И с другой стороны свою функцию в системе языка любые «говорящие» (самим своим звуком) звуки и слова выполняют не хуже, чем «немые». Всё их изобразительное или выразительное осмысление внеположно системе передающей значения и взаимоотношения значений; оно не мешает ей, оно пользуется ею или, по крайней мере, предполагает ее наличие, и тем не менее оперирует по-другому и для другого. Осмысление отдельных звуков, как и звучащей речи вообще, ее воображаемого или осуществленного звучания, не есть конститутивный принцип языка или какого-либо из нынче нам известных языков; оно их работе не помощь, но и не помеха. Соссюру беспокоиться насчет него было незачем. Все открытые им или впервые с должной точностью описанные устои и пружины языковой системы остаются в силе, нисколько даже и не изменяются, каков бы ни был вес или объем поверх нее лежащей смысло-звуковой надстройки. Факультативна эта надстройка (если хотите, игнорируйте ее) и потенциальна (актуализируется лишь при особом к ней, пусть ее и не анализирующем внимании). Да и нет никакой надстройки. Над системой языка ничего не надстроено; осмысление звуков, звукосмысл — явление речи, а не языка, и, как в самой речи, ничего систематического в нем нет; он и в поэзии не охватывает ее речь целиком: где его не нужно, там (у хороших поэтов) его и нет. В различных видах этой речи (и самой поэзии) он проявляется и по-разному и не одинаково часто. Он не только не структурирован в согласии со структурой языка, но и не структурирован вообще, так что не только структуральному языкознанию, но и такому же литературоведению интересоваться им нет нужды. Если же звукосмысл, не будучи структурой, подчиняется все же

какой-то структуре, входит в нее, становится частью ее, то утверждать это допустимо лишь имея в виду смысловую структуру всего произведения. Ее возможно изучать, но не иначе, как поняв, что со структурой языковых систем нет у нее решительно ничего общего.

Но кто же, спросят меня, чудаки, внимание уделяющие таким необязательным и привходящим явлениям языка... — Речи, государь мой, речи, а не языка! — Пусть, но ведь даже и не всякой речи, как эти звукоосмысления, звукосмыслы, звуковые смыслоизъявления? Если буду не в духе, буркну в ответ: музыканты! Думая, конечно не о них, а о поэтах, и о нас обо всех, в те минуты когда мы с поэтами роднимся и сами становимся поэтами. Но и вспоминая гофмановского капельмейстера Крейслера частенько говаривавшего со вздохом: «Хорошие люди, да плохие музыканты»; плохие музыканты и те, кто плохо разбираются в поэзии. Если ты звукосмысла не слышишь, или слышишь звук, но смысла в нем не замечаешь значит тебе не хватает того особого, родственного музыкальному (можно сказать и музыкального в своем роде) слуха, без которого, как без музыкального музыку, воспринять поэзию нельзя; тогда как вне поэзии и вне музыки обойтись без того и без другого вполне возможно. Может быть, в поэзии кое-что и останется доступным тебе; не все в ней звукосмысл, есть и смысл, есть нередко, даже и в лирике, вымысел или его зачатки. Но лучше о поэзии не пиши: легко от тебя может ускользнуть то, хоть и беззвучное, но неуловимо музыкальное, что есть, и в вымыслах и в смыслах, покуда не превратились они в факты и в значения, — пусть и в выдуманные факты, в претендующие на смысл значения. А уж насчет лирики, той особенно, которая на сгущенном звукосмысле только и «восходит» (как тесто на дрожжах), я и совсем в твоей способности судить о ней усомнюсь, если ты пожимаешь плечами, узнав что Малларме считал слово своего языка «жур» слишком «темным» по звуку для его смысла («день»), а для ночи слишком «светлым» звук слова «нюи», и что грусть на него наводила такая несообразность.

Грусть его была, конечно, не такой уж безысходной. Он сам и другие французские поэты отлично умели пользоваться этими двумя словами, применяя их звуковые качества не для живописания присущих им основных смыслов, а то и склоняя их выбором соседних звучаний к выражению чего-то с основным их смыслом все же связанного. «Жур» может нейтрализовать свое *у* поддержкой, оказанной своим согласным, стать чем-то радостным и ярким, что́ ведь не ночи свойственно, а дню; тогда как «нюи», если соседи придут ему на помощь, может дымкою первых своих звуков обволокнуть третий, а также уступить место прилагательному «ноктюрн», которое едва ли поэта огорчало, хоть и требователен он был: находил, что мглы в слове «тенебр» слишком мало; одно лишь «омбр» (где *м* означает не этот звук, а лишь назализацию *о*) удовлетворяло его вполне[29]. И все-таки он был прав. Дело тут всего больше в гласных. И в нашем языке *у* лучше соответствует сумраку или сумеркам, чем утру. Оно, во многих языках, как я уже говорил, самая низкая по тону гласная, а *и* — самая высокая. Пропеть *у* на высокой

ноте вообще невозможно; пришлось, для одной немецкой певицы, в арии исполнявшейся ею, заменить слова «дункле Тодесгруфт» словами «кальте Грабеснахт»[30]. На еще большей высоте все гласные исчезают: растворяются в сплошном *а*, по существу своему уже внеязыковом. Тут мы еще не вышли из владений физики и физиологии, но высота и «низкость» звука совершенно непосредственно окрашиваются для нас, первая в светлые, вторая в темные тона, а тьма и свет почти столь же непосредственно приобретают «моральный», переносный смысл, столь очевидный, что не стоит насчет него и распространяться. Теофиль Готье с неотразимым простодушием заметил о Верди, что тот «возымел мысль, при грустных словах, делать в музыке тру-тру-тру вместо тра-тра-тра». Учиняли такое родство словесным звукам композиторы и до Верди, но поэты полумузыку эту применяли и еще гораздо раньше, да ведь и сплетены воедино корни этих двух искусств, в глубокой древности узнавших, вероятно, такого рода, хоть и по-разному, но им обоим открытые возможности.

У, кроме того, тяжелее, увесистее, «толще», чем *и*, да и без сравнений оно кажется тянущим вниз, тяжелым. Немецко-американский ученый, Хейнц Вернер придумав два искусственных слова «будраф» и «медреф», путем опроса установил, что первое почти всем кажется более «тяжелым», чем второе[31], — и конечно Будрафом все мы охотней назовем крупного пса, чем какую-нибудь тонконогую левретку. Англичанин Орр произвел аналогичные и с тем же результатом эксперименты над восприятием выдуманных слов «киген» и «кугон», а венгерец Фонадь (1965) выяснил, что венгерские дети находят звук *и* более легким, быстрым и тонким (худощавым), чем *у*, «и гораздо более симпатичным»[32]. Глухонемые дети, через осязание глотки воспринимавшие эти звуки, проявили полное согласие с такой оценкой, и даже слепые нашли, что *и* светлей, а также сильней, чем *у*. Это последнее впечатление, думает Фонадь, объясняется бóльшим мускульным усилием при артикуляции. Действительно это и для зрячих, но несомненно, что и акустически эта высокая гласная может достигать большей интенсивности, чем другие. Пример видели мы в восклицаниях Изольды у Готфрида; и это делает, как мы еще увидим, повторы этой гласной особенно пригодными для кульминаций, для финальных подъемов лирического голоса. Причем следует заметить, что высота и светлость звука может звучать не только радостно, но и трагически, продолжая, однако, и тогда отличаться от тех сумрачных впечатлений, которым благоприятствует звук *у*, не будучи, однако, и в поэтической речи, с ними связан принудительной неразрывной связью, сколько-нибудь похожей на ту, что прикрепляет, в системе языка, вопреки своей условности, «произвольности» (но ведь как раз и в помощь ей) знаки этого языка к их «прямым», «словарным», к неустранимым их значениям. Система языка — необходимость, пусть и человеком постепенно созданная; в отношении звуков речи он дважды свободен: может к осмыслению их не прибегать вовсе его не признавать; может истолковывать его и пользоваться им

по-разному. Но тут, особенно если он поэт, свобода его не безгранична. Да и обойтись ему тогда совсем без осмысления звуков тоже будет мудрено.

Все рифмы справедливо прославленного «лебединого» сонета Малларме — на *и,* мужские, как и женские[33]; оно три раза принимает на себя ударение в восьмой строчке (где звучит весьма ощутительно и еще раз, не под ударением) и четыре раза в последней. Нельзя себе представить этих стихов без *и,* то есть впечатления, производимого ими без этого узкого звука длящегося где-то над замерзшим озером в ледяной и пустынной высоте. И точно так же непредставимо, чтобы Пушкин мог обойтись без этого звука, когда писал придавая ему выразительность, хоть и другую, но не чужеродную, родственную даже по своей взвинченности (вдвойне подходящим здесь оказалось из-за своей ударной гласной это слово) —

В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине...

Не подчеркиваю безударных *и* третьего стиха, но звучат и они («*и*», и «*у*» гораздо меньше зависят в своем звуке от ударения или его отсутствия, чем «*о*» или «*а*»), звучат, но смягченно, образуя переход к успокоенному четвертому («Являться Муза стала мне») от тех двух стихов, взлетающих на своих *и*, как «на крыльях вдохновенья» и являющих нам этот имевший быть показанным отроческий взлет без применения затасканной уже и в те времена метафоры. Замечу, что в царскосельском саду, за отсутствием гор, никаких особенных долин, да еще таинственных, не было, и что лебединые клики раздавались там не столь уж беспрерывно, из чего можно заключить, что четыре *и,* в звучании этих слов, нужней были поэту чем их беззвучные значения. И во всяком случае эти *и* здесь служат (как и пятое в слове «дни») не подчеркиванию отдельных словесных смыслов (таинственности, например, в соответствующем слове, что, с помощью интонации вполне могло бы осуществиться), а общему смыслу этих двух строк, не поверхностью их смысловой ткани открываемому, а тем что можно назвать звуковой ее подкладкой. Аналогичное, восклицательно-взлетающее (интонационное) применение того же звука нахожу я в «Заклинании», где стих «Пустеют тихие могилы» достигает вершины взлета, после чего, на этой вершине, без дальнейшего подъема, звучит «Я тень зову, я жду Леилы: / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!»; причем «тихие могилы» от этого взметенного и-и-и едва ли не перестают быть тихими, а быть может и могилами. И точно так же взбегает или взлетает еще более знаменитое стихотворение, в конце второй строфы, к четырем *и*

В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим,

а затем начинается спуск, нисхождение к «урне гробовой», прекращаемое

последним возгласом, чьи два *у* («поцелуй», «жду») вопреки ожиданию и поцелую звучат так же удрученно, по гробовому, как и *у* этой урны.

Но всего характерней быть может, для этого рода выразительных звучаний *и*, как и *у*, для звучаний соответствующих «естественным», в звуке их заложенным возможностям, нахожу я в последней строфе самого, пожалуй неотразимо ранящего и восхищающего меня пушкинского стихотворенья («Не дай мне Бог сойти с ума»):

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров, —
А крик товарищей моих,
Да брань смотрителей ночных,
Да визг, да звон оков.

Трагическое восхождение к верхнему и начинается здесь со слова «крик» и восходит, так сказать, не *и*, а *ри*, вследствие чего участвует в нем и неударяемый третий слог «товарищей», а поддерживает его, кроме рифмы на *и*, еще и *р* в слове «брань», покуда не возникает из всего этого то верхнее *и*, совсем новыми согласными вздернутое именно в визг, визжащий здесь с небывало заостренной болезненною силой. После этого «звон оков», первыми согласными сопроводив «визг», замыкает знаменующее безвыходность кольцо, возвращает нас к звучаниям начала строфы («*но*чью», «*го*лос»), и когда мы еще раз ее прочтем, нам станет ясно, что первая ее половина вовсе не живописует того нереального, но желаемого и хорошего, которое противопоставлено страшной правде, а скорей выражает его недостижимость и этим делает правду еще более страшной. Уже это «но...» «слы...» «бу» первого стиха унынием отравляет все последующее, и ведь «голос яркий соловья» с удивительно найденным по звуку, как и по смыслу эпитетом, звучит не сладостно, а трагически громко, после чего все три *у* в следующем стихе (не одно лишь первое, ударное) являют с полною силой свое угрюмство, изобличая тем самым призрачность всех мечтаний о том, что́ могло бы быть «на воле», и как бы становясь на сторону не дубров, не соловья, а двух «не», которыми начинаются эти строчки.

Осмысление звуков (отдельных фонем и их повторов) чаще всего — особенно у Пушкина — вполне соответствует, лишь укрепляя его, внезвуковому смыслу данного отрезка речи; но может оно и отсутствовать, может идти своими путями, может — даже у Пушкина, как мы только что видели — этому, тоже передаваемому посредством звуков, но постороннему им смыслу и вовсе идти наперекор. И само это осмысление может повиноваться тем особенностям данного звука (среди гласных гораздо ярче выраженным в *у* или *и*, чем например в *е*), что́ благоприятствуют выражению таких-то смыслов, а не других; но может предначертаниям этим и не следовать, особенно при повторах, оттого что повторы сплошь и рядом выполняют порученную им

роль независимо от того, какой именно звук, какую именно гласную (к согласным это меньше относится) они повторяют.

Невнимание к этим скромным, но не совсем на поверхности лежащим истинам объясняет большинство недоразумений, возникающих у истолкователей звуковой (да и другой) «организации» стиха (да и прозы). Наименее наивное, но и наиболее опасное из этих недоразумений то, которое возникает как раз в связи с этой мыслью об организованности поэтической речи. Структуральная поэтика, подражая структуральному языкознанию, понимает эту организацию как вездесущую и всепроникающую систему. На самом же деле поэтическая речь предполагает систему языка, отказаться от ее услуг не может, но сама не образует системы и не порождает никаких систем. В стихотворениях, о которых я только что говорил, есть некоторая организованность, звуковая и звукосмысловая, но считать, что они «структурированы» сплошь и насквозь, что все их звуки свободно выбраны и согласованы для определенных целей, невозможно: это значило бы, в конечном счете, отрицать существование русского языка, вне которого они, и попросту как речь, и как поэтическая речь, были бы непонятны, а поэтому и немыслимы.

Уже по замыслу своему структуральная поэтика (или теория литературы) несостоятельна, что не исключает частичной применимости ее методов, но обязывает все ее выводы подвергать самой тщательной проверке. Несостоятельна по замыслу, кроме того, и всякая поэтика, претендующая быть точною наукой, безоценочной, экспериментальной, и признающей одни лишь строго доказуемые истины. Ничто, относящееся к звукосмыслу, как и к тому, что зовется образностью поэтической речи, вне оценок не устанавливается, никакому неоспоримому взвешиванью не поддается и ни к каким раз навсегда доказанным истинам не ведет. В этой области можно другого, а постепенно и многих, в чем-то, в чем они еще не убеждены, убедить только путем описания, показывания, наведения, — действий, результат которых никогда заранее не обеспечен. И точность языка, всегда желательная и тут, неизбежно натыкается здесь на неведомые точным наукам препятствия: о поэзии, о поэтической речи нельзя объясниться, не примешивая к объяснениям эту самую поэтическую речь. Разжиженную, что и говорить, всегда рискующую обернуться лжепоэзией, стать позавчерашним, приевшимся, на готовых поэтизмах настоенным жаргоном. Что поделать? Научный жаргон не лучше. И здесь *для него* никаких оправданий нет.

Вернусь к показыванью. Вернусь к осмыслению звука. Далеко не всё я еще сказал о долготерпеливой гласной *у*.

В своих «Лекциях по структуральной поэтике» (1964. С. 99) Ю. М. Лотман с большой уверенностью пишет: «Звук *у* (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ), конечно, *сам по себе* никакого значения не имеет». Он повторил это и шесть лет спустя в «Структуре художественного текста» (1970. С. 179), книге, где вместе со многими другими страницами той первой (напечатанной в свое время лишь в пятистах экземплярах) воспроизведены и эти, о звуковых повторах и их связи «с вопросами

семантической структуры». Я очень уважаю этого превосходного, умеющего независимо мыслить и широко образованного ученого, но в этом пункте придется мне с ним поспорить. Сперва с этим его отрицанием, а затем и с утверждениями, касающимися того же *у*, три раза повторенного в двух стихах восьмой главы «Онегина».

Шкловский писал в сборнике «Поэтика» (1919, в статье «О поэзии и заумном языке»): «Свидетельства "мрачности" звука *у* очень определенны в общем почти всем наблюдателям». Фраза получилась у него почему-то ухабистая, но то, что он говорит, совершенно верно. Многие, о разных языках рассуждая, находили звук этот «мрачным», — по-русски хочется его назвать угрюмым, хмурым, сумрачным. С его же помощью назвать, что́ как раз для впечатления им производимого и характерно. Ни одно из этих прилагательных не попадает точно в цель, но ни одно и не отклоняется далеко от цели. Можно представить себе мишень с концентрическими кругами и точкой посредине. Множество прилагательных на разных языках, со звуковым соответствием или без него, если ими стрельнуть, попадут в мишень, но в центральную точку ни одно не попадет, да не нужно и кругов: все равно не скажешь, которое попало ближе к точке, которое чуть подальше. Нет этой точки. Но мишень все-таки есть, и существует еще гораздо большее количество прилагательных, которые для характеристики звука *у* вовсе не подходят. *Значения* у него и в самом деле нет, но есть потенциальная, не слишком определенная, но и не совсем неопределенная смысловая окраска. Жаль, что Лотман, этих вещей не различая, со своим «конечно» поспешил. Правда, сказав, что звук этот *сам по себе* значения не имеет, он затем говорит, что при повторе дается ему нечто вроде значения. Но и это неверно или невразумительно в данной формулировке. Звук не становится знаком, не только в неудачно выбранных (как мы еще увидим) пушкинских двух строчках, он вообще *знаком* может стать только в системе языка, если вылупится из фонемы (составной части слов) и станет словом, — русским предлогом «у», французским местоимением («где»), французским союзом («или»). В редчайших лишь случаях удается поэтической речи воспользоваться такого рода знаком, превратить его в нечто большее, чем знак. Мне известен только один этому пример.

В драме Клоделя «Отдых седьмого дня» китайский богдыхан уходит в глубь земли, погружается в землю, чтобы умолить мертвецов, своих предков прийти ему на помощь, избавить от бедствий его страну. Очутившись там, в черноте, в тесноте, он повторяет, вопрошая тьму, «где? где?», и это его «у? у?» перестает быть словом[34], перестает быть вопросом, становится выражением, — беззначным прямым выражением — сумрака живущего в этом звуке (но не в этом слове), и куда вливается теперь вся та исчерна-черная, плотная, непроницаемая мгла, в которой увяз, утонул богдыхан и сквозь которую проникнут к нему голоса тех, кого он ищет тут, в толще земли и чье слово жаждет он услышать.

Было бы, разумеется, сверхнелепо предполагать, что француз, пользуясь своим словечком «у» или русский звучащим так же, но значащим другое, ис-

пытывал при этом ужас, уныние или грусть. Но «ужас», «грусть» и даже «уныние», с неударяемым своим *у*, выигрывают в выразительности от наличия этой гласной. Для значения этих слов она безразлична, но не для обволакивающего значение и делающего его ощутимым или наглядным смысла, который для поэтической речи важнее, чем значение, и в ней способен бывает значение изменить, а то и почти полностью упразднить. Что и говорить: «печаль» печальна и без *у*, как ужасен и латинский «террор»; но ведь печальна она все же по-другому, чем «грусть», и поэт будет склонен различие смыслов (значения здесь и различить-то мудрено) приписать, не заботясь об истории этих слов, различию их звучаний. Так и латинский «ужас», расправой грозя, согласными грохочет, но другой его, полдневный, безмолвный, безликий облик — «древний ужас» — верней был бы выражен (так я думаю за поэта) именно нашим русским «ужасом»[35]. Границы национальных языков, в том, что касается фоносемантики отдельных фонем — поскольку звук этих фонем тот же или почти тот же — теряют отчетливость, а то и вовсе исчезают. И французским и русским своим ухом одинаково я чувствую, что китайский император у Клоделя никак не мог бы заменить своего мрак вопрошающего «у» нашим «где» или каким-нибудь неизвестно откуда взявшимся, но тождественным по значению «э». Принужденный довольствоваться переводом актер, мог бы конечно воем переструнить или шопотком обезгласить это «где», но ведь это и было бы актерской отсебятиной, а не поэзией. И я думаю читателю моему не-латинисту, да и не очень хорошо знакомому с немецким языком, тем не менее убедительным покажется найденный мастером немецкой прозы Эрнстом Юнгером пример глубокой разницы впечатлений, производимых преобладанием «у» сравнительно с преобладанием открытого «*е*», в стихотворных текстах близких друг другу по значениям слов и даже, в значительной мере, по своему поэтическому смыслу:

Nulla unda
tam profunda
quam vis amoris
furibunda.

Keine Quelle
So tief und schnelle
Als der Liebe
Reissende Welle.

Юнгер привел эти позднелатинские рифмованные строчки и их превосходный немецкий перевод в своей «Похвале гласным», вошедшей в сборник «Листья и камни» (1934). Пример этот позаимствовал у него Эмиль Штайгер, а за ним и другие немецкие авторы трактатов о стилистике и поэтике[36]. Правильно они поступили: второй столь убедительный пример не легко будет найти, — хоть и убеждает он нас в чем-то, чему нет сколько-нибудь точного определения. Такие различия, как и соответственные в музыке, по

природе своей неизмеримы и неопределимы. Ясно лишь, в данном случае, что различие зависит от различия доминирующих гласных, энергично поддержанного различием сопровождающих эти гласные согласных (в латинском тексте три раза «унда», в немецком «элле»), а также что латинское звучание на более низком регистре звучит, чем немецкое, и что оно сумрачнее, суровее, глубже, соответственно слову «профунда», отсутствующему в немецком тексте, не по значению (перевод его там есть), но по звукосмыслу. Тот, что́ естественно заложен в звучание гласной *у*, составляя ее, хоть и потенциальную только, но неизменную принадлежность, здесь, по сравнению с его заменой, — дающей немецким стихам точно так же и единство, и гармонию, и выразительность, но другую, — являет себя нам с неотразимой очевидностью. Но свойства этой гласной поэты чувствовали всегда. Можно у греков свидетельства этому найти. Предпочитаю обсудить прекраснейшее, поразившее меня некогда у Горация; да и возможность сравнения была мною тут обнаружена недавно.

Говорю об оде седьмой, одной из лучших, четвертой книги. В ней шесть строф. Приведу сперва вторую половину третьей и всю четвертую в довольно точном (размером подлинника, вторая архилохова строфа), но и довольно пресном переводе А. Семенова-Тян-Шанского:

> Щедрая осень придет, рассыпая дары, а за нею
> Снова нахлынет зима
> Но в небесах за луною луна обновляется вечно
> Мы же в закатном краю,
> Там, где родитель Эней, где Тулл велелепный и Марций, —
> Будем лишь тени и прах.

Так. Прочли. Можно, конечно, сквозь значения слов вдуматься в подсловесный смысл. Все равно, это нам Горация не заменит. У него последние две строки звучат по-иному:

> quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,
> pulvis et umbra sumus.

Действенно здесь уже *глубокое* и *глухое* (хоть и не русские *эл* следуют за ним) первое *у* в имени Тулла, как и второе, эхо первого; но если вы вслушаетесь после этого, как должно, в короткую следующую строчку, она вам запомнится на всю жизнь. «Будем лишь тени и прах» не запомнится, да и запоминать это незачем: истину эту мы знали, а ее веса нет в этих словах. Другое дело «пульвис эт умбра сумус». Можно во сне этот гул услышать. Можно эти смыслозвуки, Горация позабыв, или думая, что его забыл, все равно что из самого себя нечаянно извлечь. Незаменимы эти *у*. Латинские во французском, как и в итальянском языке перешли в *о*. «Пульвис» по-французски исчез, «умбра» превратилась в любезную Малларме «омбр». Неплохо, неплохо «омбр», с готовой к нему рифмой «сомбр» (ни одна кажется пара не встреча-

ется чаще у Гюго), а все-таки «умбра» мрачней, угрюмей, несговорчивей. Леопарди в тридцать первом своем «Канто» (стих 53) цитирует без кавычек Горация (всем знакомого в те годы со школьной скамьи), но итальянское «польве эд омбра» звучит мягче, высокой, может быть, но и готовой склониться перед неизбежным печалью. Он только эти слова и приводит, почти как формулу. Легко и становятся они формулой. Не хватает им того неуступчивого, отзвук находящего на самом дне сознания, звука.

Звук этот, в языках, распределен по словам неумышленно, то впопад, то невпопад, рассеянной рукой истории. Но характер, ему свойственный, поэты чувствуют и могут слово, куда попал он по прихоти перемен, ничего не имеющих общего с поэзией, так использовать, поставить в такую связь, что в том стихе или в той фразе, куда это слово будет включено, смысловая окраска звука, которой значение слова это противоречит ее поэтому затемняя, окажется оправданной. Таков прекрасный стих в поэме «Ролла» Мюссе (не будучи большим поэтом, он был мастером поэтической речи):

Point d'amour! et partout le spectre de l'amour![37]

Тут привычно-«сладостное» слово, настоящая роза, или лучше скажем розан без шипов, путем повторения (а значит и повторения его ударной гласной), другого повторения того же звука в совершенно невинном словце (значащем всего лишь «везде»), да еще скопления жестких согласных в слове «спектр», само приобретает сумрачность и горечь, совсем ему незнакомые в обычном словесном обиходе, даже и обычно литературном или поэтическом. Повторение звука конечно подчеркивает его смысловую окраску и распространяет ее на более крупный отрезок речи, там где требуется актуализация этой звукосмысловой потенции; но актуализировать ее возможно и без повторений: ритмически или интонационно (в буквальном смысле слова) т. е. ударением, падающим на этот звук, или же семантически, настолько выдвигая отвечающий характеру звука словесный смысл, что характер этот тем самым и становится актуальным. Слова, содержащие звук *у*, то приглашают нас к его смысловой актуализации, то являют безразличие к ней, то ее решительно отклоняют. Но поэт может обойтись и без приглашения, может игнорировать его, может действовать ему наперекор, или — как Мюссе в только что приведенном стихе, как Пушкин, актуализируя три *у*, в том числе и слова «поцелуй», в упомянутом раньше элегическом финале, — может приглашение звука принять, а противоположное ему приглашение слова отклонить. В другом случае («Юрьеву», 1820) Пушкин, напротив, потворствует слову (тому же самому) в его противодействии своей ударной гласной, нисколько ее притом не угашая, а подчеркивая и повторами, и, еще сильнее, ударением (она одна его несет посредине строчки), но заставляя ее служить не себе, не внесловесным своим возможностям, а пению и смыслу слова, в центре которого (при творительном падеже множественного числа) она звучит:

Пускай, желаний пылких чуждый,
Ты поцелуями подруг
Не наслаждаешься, что нужды?...

Забывать вообще не следует, что потенциальная выразительность звука — во многих случаях, к тому же, и очень неопределенная — сплошь и рядом вовсе не используется поэтом, даже при повторах звука несомненно обладающего ею. Повторы эти могут быть случайны, и они могут быть поэту нужны сами по себе, совершенно независимо от того, какую именно гласную он повторяет (насчет согласных этого нельзя было бы сказать) и каков ее потенциальный звукосмысл. Таково у Пушкина восьмистишие «Прозаик и поэт» (1825), построенное, начиная со второй строчки, на повторах *у*, ими окрыляемое, получающее от них всю свою энергию, но потенциальный звукосмысл этой гласной совершенно оставляющее в стороне.

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заостр*ю*,
Летучей рифмой опер*ю*,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошл*ю* наудалую,
И горе нашему врагу!

Главное здесь — нарастание повторов к пятой и шестой строке (где, в той и другой, действенны и неподчеркнутые мною неударяемые *у*). Получается нагнетание, крещендо, которого достиг бы повтор и любой другой гласной. Может быть *у* тут особенно подходило благодаря его звуковой и артикуляционной четкости; осмыслять его звук было тут незачем, — ни в согласии ни в расхождении с тем, что позволительно было бы назвать его смысловой энтелехией. Повторы, сами по себе, к осмыслению не приводят, но что и без них оно в поэтической речи, зачастую, хоть и не всегда, осуществляется, и что некоторые звуки языка как бы склонность проявляют таким-то образом осмысляться а не другим, в этом, я полагаю, сомневаться невозможно.

Если верить Лотману, звук *у* ничего не значит, то есть, при его недостаточно дифференцированной терминологии, и никакого смысла, никаких смысловых предпосылок в себе не несет. Зато при повторах он — автоматически? этого Лотман не говорит, но так у него выходит — какое-то значение получает. Замечу, что значения в том смысле, в каком «ухá» значит «рыбный суп», он не получает никогда. Но вот приводимый Лотманом пример. «В стихах, — пишет он, —

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я

слова «утром», «уверен», «увижусь» находятся в определенной связи, не зави-

сящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей». Боюсь, что уже это слишком сильно сказано. Очевидна здесь только одинаковость начальных гласных, и то неполная: на первом *у* — ударение, на других его нет. Кроме того, эмфатического, да и попросту логического ударения и на первом *у*, то есть на слове «утром», нет. Если бы оно было, побуждая нас выделить слово это при чтении, первое *у* быть может притянуло бы к себе, заставило бы нас услышать другие, слабые; но ведь дело тут не в том, чтобы Онегин непременно *утром*, а не, скажем, уже ночью был уверен, что днем увидит Татьяну, или не с вечера был бы уверен, что опять увидит ее вечером. Когда мы читаем, в другой главе, «Блеснет заутра луч денницы», два *у*, оба ударные, вступают действительно в союз, звучат своим особым, да еще и их особому звукосмыслу свойственным грустным звуком, да и отзвук себе находят через две строчки: «Сойду...», и далее: «юного», «забудет», «урной», «думать», и еще, в самом конце строфы. Что же до двух строк из письма Онегина, то я уж скорей, в другом стихе заканчиваемой ими строфы, прислушаюсь к двум плюс трем *у* («Тащусь повсюду наудачу») или, в предыдущей строфе к другой, короткой, но делающей свое дело музычке: «Нет, поминутно видеть вас, / Повсюду следовать за вами, / Улыбку уст... / ... / Пред вами в муках замирать...» А те две строчки, — большой выразительности я в них не нахожу, и музычка их разве лишь отзвук... Но вот что говорит о них Лотман: «...повторение его [звука *у*] в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема *у* осознается и как самостоятельная и как несамостоятельная по отношению к слову "утром". Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова "утром", но потом повторяется еще в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова "утром", "уверен", "увижусь", которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимноналожении. Происходящее при этом своеобразное отождествление приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое для всех». Это единое называет затем Лотман «архисемой», которая включает, по его словам, «пересечение семантических полей» этих трех слов[38].

В громоздком немного изъяснении этом есть подлинная работа мысли, и понимание особенностей поэтической речи не вовсе в нем отсутствует; но к ясности оно все же не приводит. Пример выбран неподходящий. Никакого отождествления, даже и «своеобразного», здесь не происходит. Но и когда возникает подлинный звукосмысл (которого разве лишь слабая тень уловима в Лотманом выбранных двух строчках) одинаковость осмысленно поющих гласных — «поминутно... повсюду... улыбку уст... пред вами в муках...» — к тождеству ведет лишь в том смысле, что заставляет нас вчувствоваться в то же чувство; никакой другой «архисемы» тут и нет. Я не говорю, что она всегда столь же проста, или что всегда состоит она из одних чувств, без всякого участия мысли, но из чего никак не может она возникнуть, так это из «пересечения семантических полей», если это поля *значений*. Смыслы

же не пересекаются, а взаимопроникаются, могут и сливаться частично или полностью друг с другом. Нет в поэзии (и в искусстве вообще) никаких архисем, конструированных из значений или понятий; есть лишь смысл поэтической речи, ее членений, ее творений; и нередко звукосмыслом надлежит этот смысл именовать, потому что и смысловая окраска звуков участвует в его образовании. Этот смысл-звукосмысл образуется не из отождествления слов между собой, а из отождествления их смысла (не их значения!) с их звучанием. Отождествление это, разумеется, «своеобразно»: не типа «А есть не что иное как Б», а типа «А есть в то же время и Б». И об «архисеме» лучше в этой связи не говорить. Этот термин и это понятие более уместны в семиологии (семиотике значений), чем в семантике (семиотике смыслов), а значит и в фоносемантике.

Прикрепление термина «семантика» к одним только смыслам — моя выдумка, и «фоносемантика» — собственное мое словцо; как и на мне лежит ответственность за то разграничение понятий «смысл» и «значение», которое я в этих моих статьях предлагаю. Думаю, однако, что эти шаги — или шажки — мысли лучше отвечают логике вещей (и существу поэзии), чем совершаемые структуралистами, стихи анализирующими или прозу, по образцу теории связи (информации), теории машинного перевода, и в духе языкознания, изучающего не речь, а систему языка. Фоносемантика отдельных фонем (точнее, их звучаний) далеко не вся фоносемантика, да ведь в этой моей статье лишь об одной семантике гласных я и говорил. В следующей надеюсь и о согласных кое-что сказать, и коснуться семантики интонаций, совсем еще (ни под каким именем) не разработанной. Но эта моя четвертая главка «Звучащих смыслов» вышла такой длинной, оттого, что, для *всей* фоносемантики осмысление звуков, то есть разрешение вопроса о том, как его понимать, имеет основополагающее значение. Если не признать, что осмысляться может уже отдельный звук, даже и вне согласия со смыслом содержащего его слова, придется об одних повторах и говорить (аллитерациях, ассонансах, рифмах), вовсе и не поняв, что повторы сплошь и рядом бывают поэту нужны, именно и только как повторы, независимо от звукосмысла и вообще от особых качеств того, что эти повторы повторяют. Но отрицать возможность отдельного осмысления, хотя бы лишь некоторых, прямо-таки ищущих его гласных, нельзя. Приведу в заключение еще несколько его примеров.

«Пред вами в *муках* замирать...» Слово «мука», как и сходное с ним по звуковому составу «скука», выразительно. Кроме значения и смысла (который явно тут налицо и образует некую «ауру» их значения) есть у них и звукосмысл, чья музыка совпадает со звучанием ударяемой их гласной. Этого нельзя сказать о словах «сука» или «щука», чьи значения не исключают смыслов, но их вперед не выдвигают, вследствие чего их *у* кажется нам безразличным, «не звучит». Зато там, где оно «звучит», оно и весь превышающий значение смысл в себе несет. У Анненского, например, в стихах, где «мука», для усиления звукосмысла поставлена в рифму (как раз со «скукой») и под-

нята на вершину интонации, но где никакого другого повторения *у* в этих заключительных четырех строчках нет:

А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...

Здесь энтелехия гласной соответствует смыслу слова; но бывают случаи, когда ей этого готового смысла вовсе и не нужно, когда, по воле поэта, дарует она слову не только звучание смысла, но и самый смысл. Имя собственное «Грузия» для грузин, конечно, как бы оно ни звучало, от своего значения непосредственно получает и смысл; но я о русских поэтах говорю и *этого* смысла не касаюсь. У Лермонтова («И мало ль в Грузии у нас / Прекрасных юношей найдется») никакой музыки (даже и при выгодных для нее двух *и* косвенного падежа), никакого звукосмысла из него не извлечено. Зато Пушкин, весьма музыкально применив его 12 июня 1828 года, — «Не пой красавица при мне / Ты песен Грузии печальной» — и недаром повторив ту же музыку в конце стихотворения, через год (в конце мая), на Кавказе, вспомнил ее, вслушался, вдумался в нее, и зазвучала она в его стихе с удвоенною и неотразимой силой. Вспомнил не сразу, но когда вспомнил, неотразимость этой возникавшей в нем музыки сам первый почувствовал. Написал было стихотворение, — не в Грузии и без упоминания о ней (см. об этом давнюю уже, 1930, превосходную работу С. М. Бонди, включенную в его книгу «Черновики Пушкина». М., 1971)[39], — но когда вспомнил, выбросил вторые два четверостишия, первое начал стихом «На холмах Грузии лежит ночная мгла», следующую строчку переделал, а дальнейшие шесть оставил нетронутыми: в них и так были репризы «грустно», «мучит», «*лю*бит»; тут незачем было, как за полгода до того, начав «Кружусь ли я в толпе мятежной», зачеркивать всю первую строфу, заменять ее другой — «Брожу ли я...» — с девятью ударяемыми *у*, да еще одним в начале следующей; тут первый стих всё стихотворение стал из себя излучать. Неисчерпаемо его волшебство, волшебство интонации натягивающей до предела тайную струну всё той же гласной и отпускающей ее затем на двух протяжных *и-и;* волшебство, которое тотчас околдует нас, как только мы произнесем или услышим

На холмах Гру́-зи-и лежит ночная мгла...

Волшебником был тут Пушкин. Но не будь звукосмысловых возможностей гласной *у*, в нашем языке, он бы *этого* волшебства не совершил.

5. Во славу гласных — и согласных

Вы считаете, да и принято, в общем, считать, что ни гласные, ни согласные «сами по себе» ничего не значат, и не видите вы, при этом, или не признаете разницы между «ничего не значить» и «смысла (или хоть смысловой

окраски) не иметь». А я продолжаю осмысленность тех и других провозглашать и незаменимость их звучания, во всех тех случаях, где от них зависит звукосмысл поэтической речи, а значит, на этом уровне (до ее произведений) и сама ее поэзия. Поэзия не только в этом; но если здесь ее не уловить, самые первичные качества поэтической речи от нас ускользнут или будут истолкованы неверно.

И вовсе не повторы звука первичны, а самый звук. Роль повторов как таковых, при относительном безразличии звука, повторяемого ими, следует отличать от их умножающей, усиливающей, подчеркивающей роли, в отношении звука, нужного поэтической речи, не вообще, а тут, теперь, и как раз в силу особого своего качества. О *гласных я* говорил и буду говорить, после чего перейду к согласным, — оба наименования эти (даже и в женском роде) относя не к буквам, конечно, относя их к фонемам, но слышимым, звучащим, к фонемам речи, а не языка. Гласные, как это нередко усматриваемо было и в прошлом, важнее для поэтической, и особенно для стихотворной речи, чем согласные. Август-Вильгельм Шлегель уже в ранних своих «Размышлениях о метрике» высказал совершенно правильную, хоть и неприменимую к системе языка, мысль, что гласные скорей выражению служат, а согласные скорей изображению[40]. А так как основа звукосмысла поэтической речи, да и всякого *искусством изъявляемого* смысла, есть именно выражение, которому изображение, там, где оно имеет место, всегда бывает подчинено, то из этого вытекает и первенство выразительных возможностей поэтической речи над изобразительными ее возможностями. Недаром, через полтораста лет после Шлегеля, Морис Граммон, незадолго до своей кончины, счел возможным определить стих как «музыку, чьи ноты образованы тембрами гласных». Здесь требуются лишь две поправки: в этой «музыке», как и в музыке, участвуют также и безгласные шумы, тембры не сонорные, а со-гласные, кон-сонорные; а кроме того есть и сонорные согласные, которые, в своей функции, могут приближаться к гласным. Отложив об этом попечение, я могу теперь обратиться к тому, на чем остановился в предыдущей своей статье.

Проверю себя еще раз. Предложу и читателю еще раз вслушаться всё в тот же стих. — На хóлмах Грузии лежит ночная мгла... — Вообразим, что стихотворение это нам неизвестно, что мы читаем его впервые и успели прочесть лишь первую эту строчку. Ведь очаровала нас она, неправда ли? Очаровала уже и первая ее половина. Но чем же? Неужто и впрямь одним лишь звучанием главного ее слова, ударяемой гласной этого слова и (в меньшей степени) двух неударяемых?

Да. Звучанием этим прежде всего. Но я не утверждаю и никогда не утверждал, что им одним, и еще того менее, что им, независимо от всего, как раз и делающего его действенным, да и попросту ощутимым. Слово, заключающее в себе эти гласные (а также согласные, звучащие в нем на подмогу гласным), не теряет «нормальной» своей осмысленности и не выключается из такой же нормальной (словесной и фразовой) осмысленности всей строч-

ки. Не выключено оно, конечно, — что́ для его звучания всего важней — и из ритмико-интонационного ее движения или строя. Больше того: интонация здесь именно произнесением этого слова и осуществляется. Оттого его гласные так выразительно и звучат... Но подожду об этом говорить, как и о том, чем именно, в строении стиха, интонация эта вызвана. Напомню сперва, что в цитате из Лермонтова, приведенной в конце предыдущей статьи, то же самое слово, в том же падеже, никакой интонационной мелодии (или зачатка мелодии) не образует и (поэтому) никакого очарования не излучает. Приведу теперь всю первую половину этого в предпоследний год жизни написанного нарочито-сухого, анти-лирического лермонтовского стихотворения:

Не плачь, не плачь, мое дитя,
Не стоит он безумной муки,
Верь, он ласкал тебя шутя,
Верь, он любил тебя от скуки!
И мало ль в Грузии у нас
Прекрасных юношей найдется?
Быстрей огонь их черных глаз,
И черный ус их лучше вьется.

Все поэтизмы здесь — готовые, вроде заезженной уже и тогда «безумной муки», или «прекрасных юношей», или огня их черных глаз, или черноты их «уса». По своему окончательному смыслу, в данном стихотворении, это и не поэтизмы вовсе, а скорее прозаизмы. В соответствии с этим, тут и стих, во всех восьми — и во всех шестнадцати — строчках, чисто «говорной», так что и никакого желания он в нас не вселяет мелодичность или напевность «Грузии» приписать, услышать ее в этом слове, которое здесь, в отношении звука, легко было бы заменить другим словом, «Греции» например. Тем более, что «нормальная» («совсем, как в прозе») вопросительная интонация две строчки охватывающего предложения делает всякую другую, внутри того же предложения, ненужной и с нею несовместимой. Конечно, при желании — но ведь, в сущности, озорном — *можно* прочесть «И мало ль в Гру́-зи-и у нас / Прекрасных ю́-ношей найдется». Только при таком озорстве повтор основной гласной (*у* = *ю*) и покажется — именно покажется, фокусно покажется — действенным. С тем же успехом возможно, банальность с учета сняв, пропеть о «безумной муке», да и продудить все *у*, в этих стихах, включая те, благодаря которым «черный *ус*» начнет, чего доброго, лучше завиваться. Всё это будет, однако, чистым произволом чтеца и насилием над этими совсем другой породы стихами. Той же они породы, в конечном счете — но не того же «ранга» — как «Завещание» и «Я к вам пишу» («Валерик»). Обобщение Граммона все-таки было неосторожным: не в любых стихах гласные поют, или с одинаковой силою поют; не для всякой стихотворной речи одинаково важно их пение. Оно зависит от интонации, а нужную здесь интонацию не обеспечивает ни, как будто и благо-

приятная для нее, механика стиха, ни наличие столь же для нее благоприятных звуков, *даже и в одном и том же,* а все-таки в одних случаях немом, а в других и в самом деле обретающем музыку, слове.

Есть две четырехстопные ямбические строчки у Пушкина и две у Лермонтова, где слово «Грузии» образует четвертый, пятый и шестой слог, так что каждый раз эти два последних слога заменяют ямб пиррихием. Это «ускорение» на третьей стопе (наиболее часто встречающееся в четырехстопном ямбе) могло бы содействовать певучести попадающего в этот ритмический провал (сравнительно с регулярным метром) слова; и тем не менее, в прочитанной без насилия лермонтовской строчке никакого пения не возникает, как не очень слышится оно и в другой его строчке (из «Демона» в начале седьмой главы) «Уж холмы Грузии одел», хотя для настоящего суда об этом нужно слышать всю фразу, в обоих случаях занимающую два стиха. В «Демоне», однако, «грузинский» стих не начинает фразу, а ее кончает: «Вечерней мглы покров воздушный / Уж холмы Грузии одел». Этим разгоном, удлинением интонационного целого, а также первым *у* (в женской рифме), предваряющим главное, второе, придается бóльшая ощутимость ритмическому провалу и пению второй строки; но ее мужское окончание продолжает пению этому препятствовать. У Пушкина, в «Кавказском пленнике», черкешенка, пленника этого полюбившая, «Поет ему и песни гор / И песни Грузии счастливой». Тут, переход (обратный) от стиха с мужскою рифмой к стиху с женской (да еще и на *и,* что отвечает четырем неударным *и* той же строки) певучесть ритмического провала значительно повышает, как и слóва, попадающего в этот провал, и кроме того усиливает контраст этого второго стиха с первым, четырехударным, как в «Демоне», с несколько ослабленным вторым ударом. Но апогея эта певучесть достигнет (при сохранении размера) все-таки лишь в стихотворении 1828 года: «Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальный». Недаром четверостишие это повторяется в конце стихотворения, образуя кольцо, по-романсному его обрамляя. Его начало обнаруживает, что одинаковость ритмического строя первой и второй строки (при условии того же перехода от мужского стиха к женскому, а не наоборот) может оказаться действеннее их контраста, и что смысл (и вся смысловая «аура») прилагательного «печальный» способны победу одержать над музыкой прилагательного «счастливый», даже и поддержанной другими четырьмя *и* того же стиха. Печали, в новом стихотворении, слегка помогает начальный слог слова «песен», но главное преимущество его в том, что оно «Грузии» — ударяемой гласной этого слова — ту печаль впервые дарует, ту унылость, муку, тоску, ту грусть (но, Боже, «грустная Грузия», как это было бы скверно!), которую, среди всех гласных именно эта всего лучше умеет выразить. Счастливой была Грузия по вполне веским и положительным причинам: холмистая, но солнечная и плодородная страна противополагалась горной; ее песни — суровым «песням гор». Печальной она стала лири-

чески, а не географически. Но ведь стала, без сопротивления; и как запело при этом ее имя!

Суждено ему однако было и еще сладостней (с не меньшей печалью) запеть в написанных год спустя пушкинских стихах, *начинающихся,* на этот раз, с того же ритмического «хода» («И песни Грузии», «Ты песен Грузии») что́ в тех двух стихотворениях образовывал зачин не первой, а второй строки; и та же «Грузия» тут опять, в том же родительном падеже... Мы вернулись к нашей многострадальной, жеванной и пережеванной строчке (думаю, что «хо́лмы Грузии» в «Демоне» — реминисценция этой строчки) — и к одной из вершин русской лирики. Не ограничусь теперь первой строкой, приведу четыре первых:

На хо́лмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою...

Второму двустишию, как известно, предшествовали сперва совсем другие, хоть и с теми же рифмами два стиха:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.
Мерцают звезды надо мною.

При их замене, внепоэтическим заданием Пушкина было убрать упоминание (горного) Кавказа (ради чего, выяснено с очень большой вероятностью; я этого не касаюсь). Заменив его Грузией (и вечер ночью, а звезды Арагвой, но эти замены вторичны) он и поэзии не только должное ей отдал, но и обласкал ее по-новому, тем более, что «мне грустно» вошло таким образом с этой «Грузией» в достаточно отдаленный (без гру-гру) контакт, но и в достаточно близкий, чтобы *у* этой «Грузии» обрело через строчку поддержку, получившую затем отзвук во втором четверостишии (вполголоса сперва: «*у*нынья»; потом сильней: «мучит», «*лю*бит»). Того стихотворения, которое Пушкин хотел написать, он не написал; но Грузия ему помогла, — не страна, а ее имя. Восьмистишие «На холмах Грузии», хоть и озаглавив его «Отрывок», он все таки счел возможным и нужным напечатать — в том же альманахе «Северные цветы» (на 1831 год), где напечатал, за два года до того, «Не пой, красавица, при мне», — а затем и еще раз: в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» 1832 года.

Не сомневался, значит, в нем, цену ему знал. Но почему же и впрямь первая уже его строка, об остальных позабыв, упоительнее звучит, чем все четыре процитированные мною четырехстопные ямбические строчки с той же пиррихической (или дактилической) «Грузией»? Просто потому, что эта строчка — шестистопная? — Да, потому; но не просто потому.

Чередование шестистопного ямба с четырехстопным само по себе создает известного рода мелодию (интонационную), или, по крайней мере ее воз-

можность. Читая первую (шестистопную) строчку, с ее обязательной цезурой посредине, после которой падает голос, поднимавшийся до тех пор (как в пентаметре, но где это происходит во второй половине двустишия, а не в первой), мы уже чувствуем, что во втором, более коротком стихе, соответствующем понижению голоса, сравнительно с первым стихом (как пентаметр после гекзаметра), но не лишенном и собственного подъема и спуска, мелодическая линия этого движения будет не той, чтó в первом стихе. Двустишия этого рода (соединяемые обычно в четверостишия) предлагают поэту потенциальную маленькую музыку, совершенно независимую, ни от смысла, образующих эти строчки слов, ни от их звука, или от звука фонем, образующих эти слова. Поэт волен этой музыке «дать ход» или ею пренебречь, — как можно было бы сказать и об элегическом дистихе, греческом, римском или этой традицией вскормленном. Я поэтому русское сочетание неравностопных строк ямбическим дистихом называю, памятуя, вместе с тем, о том, что у нас, во времена Батюшкова и доболдинского Пушкина, оно всего охотней в элегиях и применялось. Музыке его дается ход при помощи интонаций, зависящих от смысла, и звуков, с этим смыслом связанных; но есть и в ней самой варианты «на выбор» небезразличные для ее поэтического, то есть осмысленного звучания.

Не безразлично уже, начинается ли двустишие с женской рифмы или с мужской. В русской традиции преобладает второе решение, более «музыкальное» (короткость второй строки компенсирующее лишним слогом рифмы); мы только с ним и будем иметь дело. Играют роль и словоразделы, вернее едва заметные остановки между словами или тесно между собой связанными группами слов. Но всего важней для избираемой поэтом интонации — для «вмещения» этой интонации — характер цезуры, которой, в русском александрийце, может предшествовать ударение на конечном слоге первого полустишия или на третьем от конца. Дактилическая эта цезура, означающая неударность третьей стопы, совсем особую интонацию не то чтобы диктует поэту (никакого «диктата» в таких как и в звукосмысловых возможностях нет), а лишь шепчет о ней ему на ушко; услышит ли он этот шопот, зависит от его слуха. Первый вариант пушкинского стихотворения 1829 года начинался та-та́-та та-та-та́ («Все тихо — на Кавказ»), второй: та-та́-та та́-та-та. Только и всего. Но если вслушаться, по-пушкински скажешь: «дьявольская разница». В первом случае, перед цезурой — толчок в стену, «нормальный» ямб; во втором, как раз там, где голос должен был бы повышаться — ритмический провал, из-за которого ударение, ему предшествующее, длится дольше и сильней звучит, после чего интонация падает в провал — со вздохом чего? Облегчения, грусти, лирической памяти? Это уже зависит от обретаемого музыкой смысла. «На хóлмах Грýзии». Зачин этот — главная находка новой версии. Второе полустишие менее важно; оно осталось почти тем же; ритмически и точно тем же (та-та́ та-та́-та та́). Зато первая половина второго стиха слегка изменилась (вместо та-та́-та татá, та-та́ та-та́та). После нового зачина, и «Мерцают звезды» звучало бы иначе, чем

после «Все тихо — на Кавказ»; но теперь трехсложная «Арагва», позиционно симметричная «Грузии» (перед малой паузой, как та перед большой), контрастирует с ней тоньше, потому что симметрична, но и асимметрична (амфибрахий вместо дактиля), сама трехсложность этих слов. Во избежание недоразумений прибавлю, что я вовсе не разбиваю ямбические строки, метру вопреки, на какие-то разношерстные стопы, а лишь показываю, что ритмические фигуры, словоразделами рисуемые, могут иметь значение для неотделимой от ритма интонации стиха или группы стихов.

Значит дело, все-таки, не в смысле и не в звукосмысле, а в интонации и ритме? Нет. Интонация, если с определенным ритмом и связана, то, иначе, как в мыслях, не только от него, но и от смысла неотделима; и никогда — при понимании русского языка — не будет «артиллерийская стрельба» (та-та-та-та́-та-та та-та́) внушать или оправдывать ту же интонацию, что «Адмиралтейская игла». Только в шутку мог некогда Мандельштам — «Не унывай / Садись в трамвай / Такой пустой / Такой восьмой» — приравнять к осмысленным интонациям полуосмысленную и бессмысленную; в этом и заключалась вся шутка. Что же до звука, и до звука определенной, нас интересующей гласной, то звук всегда звучит в ритме и сливается с интонацией; но не любой с любой интонацией сливается одинаково хорошо. К этому я сейчас и перейду. Сперва надлежит еще кое-что сказать об интонационно-ритмических потенциях шестистопного ямба и ямбического дистиха.

Они были осознаны далеко не сразу. Дактилическая цезура в александрийском стихе, наряду с другой, встречается, хоть и не часто, уже у Ломоносова (в «Разговоре с Анакреоном», в «Тамире и Селиме»), но ее особая напевность услышана была, как мне кажется, лишь в начале следующего века, — Батюшковым. Это требует проверки; но во всяком случае Батюшков, первый, всю музыку, ею даруемую шестистопному ямбу (особенно при сопровождении его четырехстопным) постиг, то есть мысленно услышал и в стихах осуществил. Думаю, что именно он научил ее слышать и Пушкина. Этим 6+4 стихом написал он уже в 1807 году «Выздоровление» (отзыв Пушкина, на полях «Опытов»: «Одна из лучших элегий Б.»); затем (через восемь лет) «К другу» (Пушкин: «Сильное, полное и блистательное стихотворение»). В 17-м году вышли «Опыты», но лишь в 19-м, летом, в Италии, написано было

Есть наслажденье и в дикости лесов,
Есть радость на приморском бреге,
И есть гармония в сем говоре валов
Дробящихся в пустынном беге...

Напечатаны были эти стихи (двенадцать строк, полуперевод — с итальянского? — неполной строфы «Чайльд-Гарольда») лишь в «Северных цветах» на 1828 год. Пушкин их списал под заглавием «Элегия» (рукопись Пушкинского дома) и кроме того вписал в свой экземпляр «Опытов». Восхитили они его, можно думать, именно этим своим началом; восхитили, несмотря на то,

что в той же книге были напечатаны его собственные (первые) 6+4 стихи — да еще какие! — «Под небом голубым страны своей родной». Что же его так пленило в стихах Батюшкова? Полагаю, что пленила его дактилическая цезура в первом же и в третьем стихе (в «Под небом голубым», появляется она в пятом, и потом, с изумительным, правда, движением интонации, в одиннадцатом и в предпоследнем), а также соответствие ее пению дактилических слов «дикости», «говоре», и последовательности «Есть наслаждение», «Есть радость», «И есть гармония». В «Северных цветах» на 1829 год напечатал он (не полностью) «Воспоминание», первый стих которого в цезуре дактиличен, как и третий (и как стихи 7, 9 и 11, 13 и 15). Стихотворение это датировано 19 мая 1828 года, т. е. конечно после выхода «Сев. цветов» *на* 1828 год. Через год, во время путешествия в Арзрум, было написано «На холмах Грузии», после чего Пушкин, лишь для совсем другого рода стихов возвращался к этому неравностопному «размеру» (неоконченное «Ты просвещением свой разум осветил», м. б. 1831, и ненапечатанное при жизни послание Гнедичу 1832 года).

«На хо́лмах» — последняя его элегическим этим стихом написанная элегия. Батюшковской музыкой она начинается, с которой контрастирует третий стих и начало четвертого: «Мне гру́стно и легко́; пе*чаль* моя свет*ла* / *Пе*чаль моя пол*на*...» Далее, в полном созвучии с этим началом «...Унынья моего / Ничто не *му*чит, не тревожит, / И сердце вновь горит и *лю*бит...» Но насчет «оттого» и заключительного стиха М. Н. Волконская (Раевская) быть может и была права, когда писала из Сибири В. Ф. Вяземской, получив от нее стихи в той версии, которая позже была Пушкиным напечатана, что в первых двух стихах поэт лишь пробует голос и что «звуки, извлекаемые им, весьма гармоничны», но что конец стихотворения — «извините меня, Вера, за Вашего приемного сына» — это окончание «старого» (т. е. «дедовских времян») французского мадригала или любовный вздор, который нам приятен, (лицемерно?), прибавляет она, потому что свидетельствует о том, насколько поэт увлечен своей невестой. Как показывает другое письмо, Зинаиде Волконской (20 марта 1831), где Мария Николаевна полушутя жалуется, на то, что Вера Вяземская перестала ей писать с тех пор, как она назвала «любовным вздором» стихи ее «приемного сына». Квалификация эта относится к приведенному здесь по-русски стиху. «Что не любить оно не может». Вот если бы до нее дошло —

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь —
И без надежд, и без желаний,
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Но этих стихов она не знала. И повторяю: того стихотворения, которое Пушкин хотел написать, он не написал.

«Грузия» была только дымовой завесой (невестам, конечно, насчет «по-прежнему» не пишут, как и насчет «девственных мечтаний», и даже о сердце, которое «*вновь* горит и любит»; может быть Мария Раевская *это* все таки по-

чувствовала?)... Однако теперь я к самой завесе вернусь. Как хорошо она была выбрана... Но внимание! Не только по интонации, ритму, по движению стиха. Попробуйте на место «Грузии» подставить другое слово. «Греции», это для лермонтовских стихов годилось; здесь не подойдет: *е* не заменит «нашего» *у*. «Турции»? Но короткое *у* (перед двумя согласными) не заменит долгого, и *ц* (как в «Греции»), перед двумя *и*, не то же, что *з*. Попробуем «Африки», нет, *а* не заменяет *у*, и *фр* (бр!) после *а* не заменяет *гр* до *у*. «Азии» — само по себе это звучит неплохо, и *з* тут то самое, какое нужно. В стихотворении 1820 года у Пушкина есть «Я видел Азии бесплодные пределы», и даже перед цезурой стоит эта Азия. Но ведь *у* все-таки на много лучше...

На хóлмах Нубии лежит ночная мгла...

Это почти хорошо (независимо от того, есть ли в Нубии холмы, или их нет), а все таки гру- после «на хóлмах» лучше, чем ну-, и *з*, до двух *и*, легче нежели *б*, лучше помогает этим *и* скользить одно вослед другому. Да и зачем выдумывать Нубию, когда Грузия тут как тут? «Шумит Арагва предо мною». Это — подтверждение Грузии; но есть в этом стихе и еще раз *у*, еще раз *и*, еще раз *г*, два раза *р*, которые естественно и незаметно вступают в связь с предшествующей строкой; после чего «мне грустно» перекликается с «Грузией» и коротким своим *у* вторит ее долгому *у*. Это долгое *у* явилось конечно само собой: Грузия, взамен Кавказа помянутая, его с собою принесла; но так осмысление звуков у Пушкина всегда и происходит. Никакой нарочитости, никакой натяжки вы не чувствуете, но все нужные для звукосмысла (накладываемого на смысл, но и на обыкновенные значения слов) звуки — вы их слышите, вы *поддаетесь* им, вовсе их не замечая — оказываются каким-то чудом, так вам кажется, но на самом деле в результате долгих, полуосознанных и вам невидимых поисков. Понадобилось *у* в «Цыганах» и, как Вячеслав Иванов еще в 1908 году показал, проскользнуло оно туда вместе с именем «милой Мариулы»[41] и стало основной интонационно-звуковой нотой этой мелодичнейшей из пушкинских поэм. Понадобилось оно в «Брожу ли я» (сперва «Кружусь ли я», так что стихотворение из «унылого» этого *у* быть может прямо и родилось), и вот уже девять раз мы его находим, всегда под ударением, в первых же его четырех стихах. Или это случайно? Так могут думать только люди не умеющие вслушиваться в стихи, но и никакая теория вероятностей такого их мнения не оправдает.

Поэт в смыслы вникает и в звуки вслушивается одновременно. В день своего рожденья начал Пушкин писать грустные стихи («28 мая 1828», «Дар напрасный, дар случайный»), и во второй их половине сам собой (так нам кажется) пришел к нему все тот же звук: «Душу мне наполнил страстью, / Ум сомненьем взволновал —

Цели нет передо мною
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум

Вспомнил о нем, вызвал его и через два года, когда писал «Что́ в имени тебе моем...» Тихо, но очень действенно появляется здесь это *у* в первой уже строфе (я учитываю и неударные, слабее звучащие, но все же играющие роль, наряду с ударными):

Что в имени тебе моем?
Оно *у*мрет, как шум печальный,
Волны плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом...

К концу стихотворения звук этот возвращается в рифмах «тоскуя», «живу я». И в том же году начинает он последнюю Элегию:

Безумных лет *у*гасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей *у*ше, чем старе, тем сильней.
Мой путь *у*ныл. Сулит мне труд и горе
Гря*у*щего волну*у*емое море.
Но не хочу, о др*у*ги, *у*мирать
Я жить хочу...

Далее речь идет о надеждах, и угрюмое *у* сходит на нет. Не то, чтобы эта гласная попросту исчезла (есть даже повторы ее: «*и* ведаю, мне б*у*дут наслажденья»); она лишь перестает быть угрюмой, перестает быть выразительной, значимой (т. е. наделенной звукосмыслом). Кто же, однако, определяет, где такой-то звук значим и где он не значим? Тот, кто умеет (или думает о себе, что умеет) читать поэтов. Но ведь это «субъективизм», это чистый произвол! Не совсем; произвол, каприз я могу — в себе — ограничить, обуздать; но без самого себя обойтись не могу. Никакой *вполне* объективный анализ звукосмысла или поэзии вообще (поскольку смысл из нее не исключен) дальше сравнительно маловажных подступов к ней идти не может. Никакою мерою нельзя измерить, ни на каких весах нельзя взвесить значимость приобретаемую звуком в связи со смысловой окраской, присущей ему (но отнюдь не всегда действенной и ощутимой) или со смыслом — дополнительным смыслом — который ему поручено бывает выразить. Так же неразумно это осмысление звуков отрицать, как и считать его всегда готовым к услугам и повсюду одинаковым.

* * *

В университетском учебнике В. Е. Холшевникова «Основы стиховедения» (2-е изд. Л., 1972. С. 86) приводится в русском переводе знаменитый сонет об «окраске» гласных Рембо, после чего говорится, что «звуки сами по себе лишены и вещественного, и эмоционального содержания». В доказательство этого — от перехода из рук в руки не становящегося более вер-

ным — утверждения автор приводит повторы все той же возлюбленной мною гласной у Некрасова («Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю думу свою...» и «Умер, голубушка, умер, Касьяновна / Чуть я домой добрела...») и в стихах (для детей) Чуковского («Муха, Муха, Цокотуха / Позолоченное брюхо»). В некрасовских стихах, пишет Холшевников, «*у* звучит действительно печально, заунывно», тогда как у Чуковского «оно кажется задорным и веселым». Тут прежде всего следует заметить, что цокотухино *у* вовсе не кажется ни задорным, ни веселым: оно просто не являет своих природных качеств, не «звучит»; воспринимается *повтор*, а не оно, — в противоположность чему «умер, голубушка» или «думаю думу свою» воспринимается как повторное завыванье именно этого звука, незаменимого другим. А затем надлежит всячески протестовать против смешения этого рода звукосмысловых энтелехий с той расцвеченностью гласных, отдельным лицам свойственной и у разных лиц совершенно разной, о которой говорится в сонете Рембо. Или верней о которой там, несмотря на сотни страниц об этом исписанных, вовсе не говорится: «Пребывание в аду» недвусмысленно оповещает нас о том, что цвета гласных были *выдуманы* мальчиком-поэтом[42]. Что же до «звучащих» *у*, то у того же Некрасова, в начале знаменитого его стихотворения «Еду ли ночью по улице темной...» и еще во второй его строке («Бури заслушаюсь в пасмурный день») и еще в слове «друг», начинающем третью строку, оно и звучит, и жалуется, и плачет, а в начале четвертой («Вдруг...») перестает «звучать», из мелодии выпадает и даже весьма досадно вступает в конфликт с только что прозвучавшим «друг», после чего («Сердце сожмется мучительной думой» и рифма «угрюмой») прежняя заунывная музыка снова вступает в свои права.

Столь же неосновательны возражения, выдвигаемые против выразительных возможностей — именно возможностей, а не присущих неизменно свойств — все того же звука, выдвигаемые в недавно вышедшей книге Б. П. Гончарова «Звуковая организация стиха» (М., 1973. С. 115). Здесь цитируется «Бородино»: У наших ушки на макушке! / Чуть утро осветило пушки / И леса синие верхушки, / Французы тут как тут. / Забил заряд я в пушку туго / И думал: угощу я друга!...» Андрей Белый полагал («Жезл Аарона», 1917) что французы тут «представлены» звуком *у*[43], а «описание мужества русских сопровождает звук *а*» (не привожу соответственных стихов: повторы *а* вовсе там не выразительны). Недавний исследователь, А. Гербстман, высказывает сходное мнение. Возражения Гончарова, по адресу такого рода фантазий, совершенно справедливы; он однако не видит, что повторяется, в приведенных им строчках, не протяжное, длящееся *у* (как в «Грузии), а отрывистое, куцое, выразительные возможности которого (совсем другие и действенные лишь в повторе) использованы здесь Лермонтовым очень хорошо[44]. Немецкий ученый, М. Вандрушка в давней уже статье, отметил, что та же самая гласная — не *у*, на этот раз, а *и* — может «изобразить» и крошечное («винциг»), и огромное («ризиг»), в зависимости от того, какие ее особенности выступают на первый план[45], да и просто, прибавлю от себя, сообразуясь

с тем, коротенький ли это звук, как в первом случае, или долгий, «р-и-и-изиг», который можно еще, шутки ради, и растянуть подлиннее. Специалистам полезно бывает не слишком увязать в своей специальности, а славистам и другими языками «владеть», кроме славянских.

Трудно было бы нашим поэтам без *и* и без *у*! Начал Тютчев «Люблю глаза твои, мой друг...» (тут-то эти *у* не столь еще заметны), а когда, во второй строфе, до главного, что хотел сказать, договорился, не смог-таки без этого назойливого звука обойтись:

Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья.

А бедняга Фет до того дошел к середине века, что в стихотворении «Больной» стал русский язык перекраивать на свой лад. Первые строки этого стихотворения читаются нынче — по изданию 1856 года, проредактированному Тургеневым —

Его томил недуг. Тяжелый зной печей
Казалось, каждый вздох оспаривал у груди,

но в «Современнике» 1855 года (т. 50) первый стих читался:

Его томил недуг. Щедушный жар печей...

Очевидно, после «недуга», так страстно захотелось Фету, еще раз продудеть в дуду, что он на минуту вообразил существующим слово (вроде «тщедушный», но с другим значением), да так рукопись Некрасову (?) и послал. Тот (если это был он) Фета ценил; не поправил... Но почему же понадобилось поэту второе *ду*? Потому и понадобилось, что был он не «литературоведом», а поэтом.

Чужеземные ведь тоже порой — и даже к этому самому звуку — бывали неравнодушны. Тик, романтик немецкий, целую главу дремучих жутей и ужасов «пустил на *у*» в своей поэме «Лесные знаменья». И еще до него в «Мессинской невесте» Шиллера, самый трагический хор четвертого акта звучит сумрачным этим звуком. А из более близкого к нам времени могу привести чудесное начало стихотворения Рильке, «Смерть возлюбленной» (1907):

Er wusste nur vom Tod, was alle wissen:
dass er uns nimmt und in das Stumme stösst[46].

На расстоянии более, чем ста лет, те же звуки — эр, эмм, штэмм — сходную выполняют службу, но играют роль у Рильке и «вэссте (нэр)», и свистящие в рифмах. Мог бы я привести и английские примеры (латинский привел уже в предыдущей статье). Да и французы... Например забытый во

Франции, но не у нас Огюст Барбье, поэт «революционный»; ему еще Лермонтов подражал (и Бодлер его хвалил, но, увы, не без оговорок).

Однако перейдем наконец к согласным. Начнем с латинского слова «мэрмур» — но Бог ты мой, *у* и тут не хочет нас покидать! Итак, гласные выражают, а согласные изображают; но в поэзии, в искусстве, и даже в языке, там где из него не выброшена поэзия, выражение от изображения неотделимо. «Мурмур» у римлян «изображал» раскаты грома, грохот горного потока, рев бури и даже извержение вулкана. Но выражал тем самым и чувства, вызываемые столь внушительными шумами. Итальянский глагол *мормораре*, принадлежащий, однако, простонародному скорей, чем литературному языку, применяется и к журчанью ручейка, и к словам вполголоса произнесенным; а французский *мюрмюре́*, тоненьким своим звуком совсем уж для грома или извержения вулкана не годится, и значит почти то же, что *сюзюрре́*, — бормотанье, шопоток, на ушко одними губами произнесенное словечко. Но поэты не унывают. И *мурмур* был им пригоден, и *мюрмюр* они не отвергают, а соответственное английское слово, которое не смею по-русски начертать, даже и вошло, благодаря Теннисону, в самые знаменитые две «на *м* пущенные» строчки во всей английской поэзии:

The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees

Кто их только не цитировал! Заменяли «иньюмерэбль» похожими (но не во всем) словами: «эньюмерэбль» или другими в том же роде. Замените, мол, и все очарование пропадет. Ну и что же? Во-первых не все, а во-вторых зачем же заменять. Теннисон не зря эти звуки выбирал. Выбрал их и еще раз (в «Дочери садовника»).

The lime a summer home of murmurous wings[47],

да и что хотят люди доказать, отвергая звучание стихов, все свои упования обращая на одну «образность», «метафоричность»? Такой поэзии — безразличной к звучанию стиха и слов в стихе прежде не существовало; быть может мы приближаемся (на Западе) к такому глазами пробегаемому и беззвучно воспринимаемому словосплетенью; но это не резон пренебрегать звуком, рассуждая о стихотворстве былых, как еще и совсем недавних времен. Да и не об одной стихотворной речи: актуализироваться звучания или звуковые повторы могут и в другой. В «Дневнике писателя» читаем: «Оттого и берет хандра по воскресеньям, в каникулы, на пыльных и угрюмых петербургских улицах». Могло бы это быть и случайной встречей трех или четырех *у*; но Достоевский продолжает: «Что́, не приходило вам в голову, что в Петербурге *угрю*мые *у*лицы? Мне кажется, это самый угрюмый город, какой только может быть на свете». Похоже, что слово «угрюмый» внутренно произнеслось и заворожило самого пишущего.

Но вернемся к согласным и их повторам. Когда повторяется *м*, это отнюдь не всегда такую млеющую и медвяную, на губах тающую музычку порождает, как в приведенных только что примерах из Теннисона. Если артикуляцию этого звука при сжатых губах иметь в виду, получается нечто совсем другое, как в самом шекспировском из всего написанного Пушкиным:

Иль скажет сын
Что сердце у меня обро́сло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь скребущий сердце, совесть,
Незваный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей *м*еркнет *м*есяц и *м*огилы
*См*ущаются и *м*ертвых высылают?..

После трех строк, насыщенных свистящими и такими сгустками гнева, как грзл, гтст, скрб, повторы *м* в последних трех не диминуэндо обозначают, а дальнейшее крещендо; ничто уже не может быть сильней этих сжатыми старческими губами произнесенных «*ме*ркнет *ме*сяц», «*см*ущаются и *ме*ртвых высылают». В английском языке возможно то же самое, как показывает удивительная строчка в трагедии Шелли «Ченчи» (II, 1), где старый Ченчи, обращаясь к ненавидимому им мягкосердечному сыну своему Бернардо, говорит:

Thy milky, meek face makes me sick with hate![48]

Это стоит скупого рыцаря и в сжатости своей — если от изумительного нарастания в том монологе отказаться — пожалуй его и превосходит.

Повторы *п*, или *п* в соединении с *р*, тоже могут служить и чаще всего служат (опять-таки через посредство произнесения, скорей, чем звука) не изображению чего-либо, а прямому выражению «переживания» или попросту чувства. Приведу и этому примеры русский и английский, но разделенные, на этот раз, во времени, друг от друга не каким-нибудь десятилетием, а долгими веками. Не думаю, чтобы «в пяток потопташа поганые плъкы половецкыя» в «Слове о полку Игореве» передавало «звуковую картину движения тяжело вооруженного древнерусского войска», как полагает А. И. Федоров («Семантические основы образных средств языка». Новосибирск, 1969. АН СССР, Сиб. отд. С. 74; автор считает, что и «сабли изъострени, сами скачут аки серые влъцы» свистящими согласными «дополняют содержание образа быстро-скачущего конного войска», в чем я тоже сомневаюсь: скорей это выражает боевой энтузиазм не воинов, а воспевавшего их певца). Попробуйте произнести «потопташа поганые плъкы», и вы сразу поймете, какие чувства тут выражены. Чувства, в основе своей, очень похожие на те, которые немножко больше, чем сто лет назад, испытал молодой поэт, Суин-

берн, когда викторианские критики начали его травить за «эстетизм» (это слово имело тогда и некоторые тайные значения) и за презрение к морали. «The prurient prudery and virulent virtue of pressmen and prostitutes», писал он тогда, в ответной статье[49]. «Естественно, что губные глухие звуки могут окрашивать речь в качестве эмоционального знака презрения, и такие слова, как «презирать», «подлый», «плохо» являются [ах ты Боже мой!] уже в своем звуковом составе окрашенными» (Томашевский. Теория литературы. 1925. С. 66—67). Тут самое лучшее слово — «могут», потому что могут и не окрашивать: «В простой приятельской прохладе / Свое проводим время мы» (Державин. «Пикники». 1776); или у Пушкина, конец третьего «Подражания Корану»: «И нечестивые падут, / Покрыты пламенем и прахом», хотя тут мы, конечно от «Пикников» далеко ушли, не в сторону Суинберна, но в сторону других стихов Державина и, пожалуй, «Слова о полку».

Не это важно. Важно, что *могут,* и что поэты эти возможности языка в своей поэтической речи вольны использовать. Это возможности даже и не языка: языков; своего рода «универсалии» (вероятно ограниченные — а может быть и нет? — европейскими только языками), но не универсалии Языка (которых ищут языковеды), а Поэтической Речи, которых неплохо было бы поискать «компаратистам», «стиховедам» и вообще ученым людям, «занимающимся» поэзией. Но конечно не без толку, и не с той мыслью, что «наука» сама разберется, где поэзия и где ее нет.

В романе Писемского «Тысяча душ» (1854), вторая глава первой части, «отвратительный Медиокритский» стал «каждое воскресенье являться с гитарой» к Настенькину отцу, «и всегда почти начинал, устремив на Настеньку нежный взор:

Я плыву и наплыву
Через мглу — на скалу
И сложу мою главу
Неоплаканную.

Тут и завыванье на *у*, и «влажные звуки» (плыву, наплыву), и «ло-ла-лу», о чем писал я в другой главе, а ведь стишки-то все-таки плохие. Комментированного издания Писемского я не видал, но после поисков (не очень даже и долгих) добрался-таки до их автора. Это наставник Тютчева, С. Е. Раич (1792—1856), и стишки эти, видимо рас-петые под гитару (есть у немцев такой глагол «церзинген») происходят из довольно длинного стихотворения Раича «Друзьям» (1826): «Не дивитеся, друзья, / Что не раз / Между вас / На пиру веселом я / Призадумывался». Ах, какие «структуры» можно найти в медиокритских тех строчках! Всё в них «проструктурировано» насквозь — не хуже, чем в «Медном Всаднике» (лучше, лучше!) или в 129-м сонете Шекспира. А то есть еще прекрасные стихи не кого-нибудь, а самого Николая Гавриловича Чернышевского, например «Гимн деве неба» (в ссылке написанный, 1870):

Светлы веют предков *тени*
На пурпурных облаках,
И в объятья принимают
Тени павших в этот *день*.

(всего в этой поэме 444 строки, действие происходит в Сицилии, во время войны с Газдрубалом). Или в другой поэме, посланной жене пять лет спустя, — хор девушек «служительниц в храме Солнца» приветствует Лейлу (подумать только, как хорошо шестидесятник этот помнил Пушкина), въезжающую в столицу персидского царства, Шираз:

Волоса и глаза твои черны, как ночь;
И сияние солнца во взгляде твоем.
О, царица сердец и в царстве солнца святом,
В стране гор, стране роз, равнин полночи дочь!

Какова «структура» или «организация» гласных в первых двух строчках (если одни ударяемые считать: а, а, и; а, о / а, о; а, о), а в последней какое накопление согласных, какая мощная затрудненность ритма и произнесения! Стройте схемы. Вычерчивайте диаграммы. Поищите-ка, со всей вашей статистикой, вторую столь «насыщенную» строчку как «В стране́ го́р, стране́ ро́з, равни́н по́лночи до́чь». Никакая наука вам не покажет, что поэзия тут «и не ночевала», и даже что это не так же хорошо, как «Резе́ц, орга́н, ки́сть! Сча́стлив, кто влеком...» Так что да славятся гласные и согласные, да здравствует звукосмысл! Но не без разбора, нет, не без разбора.

6. Фоносемантики второй раздел

Главка эта коротенькой будет, оттого что вторым разделом фоносемантики следовало бы считать разговор не об осмыслении звучащих в поэтической речи фонем, а о смысловой (не совсем впрочем, от музыки отделимой) стороне речевых интонаций, учитываемых поэзией (в стихах и в прозе) и входящих в состав поэтического смыслоизъявления. Но как интонации вообще, к которым лишь совсем недавно языковеды стали присматриваться (или прислушиваться), так и интонации, действенные в поэзии, образуют область еще очень мало изученную, область, где и предварительное собирание матерьяла продвинулось еще очень недалеко. Я поэтому ограничусь тут самыми беглыми указаниями на некоторые факты, приведу примеры, говорящие (на мой взгляд) сами за себя, и постараюсь определить, какого рода интонации должны быть предметом этой фоносемантики интонаций, и какие не относятся к ней, выпадают из нее.

Прежде всего, однако, воспользуюсь этим случаем для дополнительных разъяснений, касающихся самого этого словца «фоносемантика». Когда я придумывал его, я совершенно упустил из виду (проще сказать, забыл), что

Н. С. Трубецкой, в своей знаменитой, по-немецки опубликованной в 1939 году книге «Основы фонологии», предложил «фоностилистикой» называть ту часть им впервые от фонетики отделенной дисциплины, которую предполагал он предоставить изучению выразительных или на эмоциональное воздействие рассчитанных звуковых приемов и возможностей языка[50]. Но мой термин на предложенный этим большим ученым я все-таки обменивать не собираюсь. Во-первых, потому что я мою фоносемантику вовсе не считаю частью фонологии: фонема для нее *звучит*, а не сводится к пучку отвлеченных, смыслоразличению служащих, но бессмысленных и беззвучных (в своей отвлеченности от звука) признаков. А во-вторых, потому что я не признаю «стилистики», обходящейся без смысла (орнаментальной, что ли, «украшению» служащей?), а признаю ее только как часть семантики. «Выражение», для меня, и есть ничто иное, как смыслоизъявление (поскольку я отличаю смыслы от значений).

Итак, об интонациях, поэтически, в поэтической *речи*, осмысленных, должна рассуждать, во втором своем разделе, к речеведению относящаяся (а не к изучению системы языка) *фоносемантика*. Разные, однако, бывают интонации; какими же именно предстоит ей заниматься?

В своем Блумингтонском докладе 59 года «Лингвистика и поэтика», переведенном с тех пор на многие языки, Р. О. Якобсон рассказал об актере Московского художественного театра, который некогда попал туда, после того как, по предложению Станиславского, на сорок различных ладов произнес слова «сегодня вечером»[51]. Этот актер жил потом в Соед. Штатах и Р. О. (от имени комиссии по изучению современного русского языка) попросил его повторить тот же эксперимент. Актер придумал и отметил для себя пятьдесят различных ситуаций, при которых фраза эта могла бы быть произнесена, а затем произнес ее на пятьдесят различных ладов, что́ и было занесено на ленту. Но еще задолго до этого, знаменитый филолог Карл Фосслер, в одной из ранних своих работ, «Позитивизм и идеализм в языкознании» (1904), рассказал о другом актере, итальянском, нечто еще более замечательное. Этот актер не осмысленную фразу повторял на разные лады, а предупреждал, что убийца будет каяться в своем злодеянии, после чего с соответствующими теме интонациями произносил, по порядку, слова, обозначающие числа, от одного до ста, чем и доводил до слез свою аудиторию[52]. Не знаю, входят ли такого рода интонации в состав языка (мне кажется: нет, или входят в состав не того языка, который изучается языкознанием); но в состав поэтической речи они, во всяком случае, не входят.

Когда я впервые прочел, лет десять назад, о «сегодня вечером», это сразу же мне напомнило пушкинский спектакль Художественного театра, виденный мною в юности, где одна М. Н. Германова (дона Анна) прилично читала стихи[53]. Качалов, в роли Дон Гуана, читал их примерно так: «Счастливец! (он *сокровища* / (пустые) / принес к ногам *богини* / вот-за-что-вкусил-он / *райское* / (блаженство)»: Или: «Дождемся ночи / здесь / ах! / наконец-достигли-мы-ворот-Мадрита...» А Станиславский-Сальери в таком роде: «Эти слезы

впервые / лью / и больно / и приятно, / как будто / нож! / целебный / мне-отсек-страдавший-член!» И так далее. «Играли» эти два замечательных актера превосходно; двигались на сцене как нельзя лучше. Богатство интонаций у того и у другого поражало. Догадаться, однако, что читают они стихи, было мудрено. И от Пушкина, при таком чтении стихов — и таких интонациях — ровно ничего не оставалось.

Можно считать, таким образом, что этого рода интонации остаются вне пределов фоносемантики, поскольку ее интересуют не все возможности речи вообще, а те, что́ используются словесным искусством, стихотворным или прозаическим. Но не имеют ближайшего отношения к этому искусству и те интонации, что́ составляют неотъемлемую часть системы языка, хотя они, с их предуказанными языком значениями, не исключаются, подобно пятидесяти способам говорить «сегодня вечером», из поэтической речи, а остаются в силе и для нее. Есть языки (например китайский), где интонированию (или «тону») гласных, в односложных словах, принадлежит смыслоразличительная функция (т. е. повышение или понижение голоса на том же звуке приравнивается к замене этого звука другим). В наших языках интонационно разграничиваться могут лишь смыслы предложений. «Дождь идет», в зависимости от интонации, будет утверждением или вопросом. Такие «суперсегментные», как их назвал Мартине, интонации, или «интонемы», как выражаются лингвисты с тех (недавних) пор, как они принялись их изучать[54] — интонации вопроса, восклицания, кавычек, скобок (или придаточных предложений: скобки могут заменяться и простыми запятыми) — переходят, разумеется, и в поэтическую речь, но сплошь и рядом приобретают в ней другой, ей одной свойственный характер.

Если они не вступают с ней в конфликт, как в приведенных мною стихах Лермонтова, «И мало ль в Грузии у нас / Прекрасных юношей найдется?», где нормальная «интонема» вопроса вредит лирической мелодии стиха, то они, интонации эти, сами мелодизируются, как очень хорошо показал в свое время Эйхенбаум, чья книга «Мелодика русского лирического стиха» (1922), вошедшая теперь в состав сборника «О поэзии» (Л., 1969) открыла путь всем дальнейшим — несостоявшимся однако — исследованиям в этой области. Восклицание перестает быть просто восклицанием, когда оно повторяется — Жуковским например — в ряде стихов начинающихся со слова «как» («Как слит с прохладою растений фимиам! / Как сладко в тишине...» (пример Эйхенбаума). Повторы вопрошаний затуманивают вопросы как таковые: их звукосмысл оказывается сильней непосредственного их значения. Это точно так же превосходно показано Эйхенбаумом. О более редкой интонации скобок можно сказать то же самое. Ее с тончайшим искусством применил Верлен в стихотворении все пять четверостиший которого построены, как первое:

Avant que tu ne t'en ailles,
Pâle étoile du matin,

— Mille cailles
Chantent, chantent dans le thym[55] —

Два последние стиха каждый раз произносятся, как если бы они были заключены в скобки (замененные здесь двумя тире). У нас подражал этому Бальмонт: «Она отдалась без упрека, / Она целовала без слов. / Как темное море глубоко, / Как дышут края облаков!» За этим следуют еще две по тому же образцу выкроенные строфы. На смене интонаций, переходе голоса из одного регистра в другой в середине каждой строфы, построена вся — действительно неотразимая, даже и у Бальмонта — мелодичность таких стихотворений. Но может она с «интонемами» обыденной речи вовсе и не быть связанной.

Уже самый стих, своим ритмическим строем, может определенную интонацию подсказать, пропеть ее поэту, которому остается пением этим воспользоваться, его осмыслить, оправдать. Такова, в шестистопном ямбе, особая, музыка, вызываемая ударением на третьем до цезуры слоге, особенно если она поддержана вторым полустишием, и если за шестистопным следует четырехстопный ямб: «Есть *наслаждение* и в *дикости* лесов, / Есть *радость* на приморском бреге...» Таково и чередование четырехстопного анапеста с трехстопным, принадлежащее к тем «ритмическим формам», о которых Эйхенбаум («Мелодика стиха», 1-е изд. С. 18) писал, что они «имеют свою как бы прирожденную им интонационную схему, независимую от синтаксиса, — своего рода априорный напев». Это — «балладный стих», пример которого приводит Холшевников (С. 123) из Жуковского:

На рассвете поднявшись, коня оседлал
Знаменитый смальгольмский барон...

Но такую повторяющуюся, «сквозную» интонацию являют и другие чередования неравностопных строк, например четырехстопного ямба с трехстопным (и мужской рифмы с дактилической). «Априорный напев» *этого* чередования Аполлон Григорьев сумел, в лучшем своем стихотворении, подчеркнуть и выдвинуть, с самого начала, еще и мощным звуковым повтором:

О, говори хоть ты со мной
По*дру*га семи*стру*нная...

Вообще, как уже по поводу пушкинской «Гру́зии» было сказано, интонация нередко поддерживается звучанием, в стихах, как и в прозе, с тою разницей, что в стихах отдельная выразительная интонация не может не связываться с ритмико-интонационным построением всего стиха или всего стихотворения, тогда как в прозе она более свободна и сама определяет синтаксис фразы, эту интонацию в себе несущей. В стихах, самая рассудительная или «риторическая» интонация нестихотворной речи порождает, у подлинных поэтов, интонационную музыку, интонационный звукосмысл, нисколь-

ко не менее действенный, чем если бы он был достигнут средствами другого рода, — и ведь многоточия, умолчания, «краткость», «простота», разве это не риторические фигуры (если на них смотреть с точки зрения риторики). Вот почему, когда настаивают на «ораторских приемах» у Тютчева (как это делал некогда Тынянов, см. его книгу «Архаисты и новаторы»), забывают о главном[56]: о лирике, о музыке, извлеченной Тютчевым именно из этих «ораторских» оборотов. Возможно музыку извлечь — в стихах — даже из самых, что ни на есть «деловых» и канцелярских, — как извлек ее ныне здравствующий (в России) Леонид Мартынов из суконнейших формул «с одной стороны», «с другой стороны»[57], или, задолго до него (1901), Анненский из крючкотворного «не потому, а потому»:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной молю ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Как мы видим, даже романс выпевается «сам собой» (нет конечно: не сам собой) чорт знает из каких бумажных словопрений. Это возможно только в стихах; как и только в стихах одно слово, поставленное, где нужно, может явить силу интонационного удара, в прозе едва ли достижимую. Как в гениальном пушкинском полупереводе (с французского!) из сборника шотландских баллад Вальтер Скотта («Ворон к ворону летит...»), где последнее слово (я его подчеркиваю) несет на себе ударение неслыханной мощи. Оно в нас молча кричит; горе виртуозу пятидесяти «сегодня вечером», если он вздумает его выкрикнуть:

Сокол в рощу улетел,
На кобылку недруг сел,
А хозяйка ждет мило́го
Не убитого, *живого*.

Впечатление ослаблено тем, что я не процитировал первых трех строф. Все шестнадцать стихов этой концентрированной баллады (подобно тому как концентрирован «Фауст» в «Сцене из Фауста» или «Божественная комедия» (вернее ее «Ад») в «Подражаниях Данту»). Не вижу, как совсем того же возможно было бы достигнуть в прозе. Но близкое к этому все-таки достигалось. Только интонации в прозе изучались еще гораздо ленивей, чем интонации в стихах.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинаются «Записки из подполья». Хотел бы я найти такой «зачин» у

недавних поносителей Достоевского, Бунина и Набокова, но до сих пор что-то не нашел[58]. Вся личность предполагаемого автора записок в этих трех фразах, в интонациях, внушаемых ими, полностью дана. И переставить тут нельзя ничего; ни одного слога нельзя выкинуть. А ведь говорили — и все еще говорят — что Достоевский, конечно, мыслил и людей создавал, но писать не умел, не был «стилистом»... Многоточие это можно было бы страшными словами заменить.

Бывают *зачины* на интонации построены, но бывают и *концовки.* Тут порой соперничество и обнаруживается с той «вороньей» пушкинской концовкой. Есть у Мелвилла изумительная в прекрасном его рассказе (или краткой повести) Billy Budd. Предпоследняя глава, где описывается повешение на корабле матроса, ее героя, кончается фразой в тридцать пять слов, где сперва упоминается труп повешенного Билли, а затем идет речь о медленном покачиваньи большого военного судна, с тяжелыми его пушками. На них и кончается фраза: о корабле говорится ponderousiy cannoned. Точка[59]. Интонация *и звук* этих последних слов, как в стихах, ничем не могут быть заменены.

А теперь, под конец, ничего лучшего не могу я сделать, как обратиться очень неоригинально к Гоголю. Эйхенбаум в своей еще первую «Поэтику» украсившей статье «Как сделана Шинель», привел фразу, близкую к началу рассказа, обратив очень умно внимание на ее ритм и на последнее ее слово, за что и подвергся совершенно неоправданным нападкам. «Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным». На эту фразу, до Эйхенбаума, обратил внимание Розанов, который, во втором приложении к своей «Легенде о великом инквизиторе» привел даже (по Тихонравову) и ранний вариант, зачеркнутый Гоголем. Черновик этот вполне подтверждает «формалистический» (будто бы) анализ Эйхенбаума. Того, что подмечено было им, Гоголь именно и искал. Написал сперва: «...итак в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат». Если вы предпочитаете эту версию, вы не любите Гоголя в Гоголе. «Геморроидальный», этот звуковой — или интонационный жест (термин, предложенный некогда Вундтом)[60], не был еще найден; «даже на вид» никак не нужное смыслу (в обычном понимании слова), но нужное ритму найдено уже было. В окончательной версии, «по обеим сторонам щек» точно также нужно не смыслу, а ритму; но ведь и в ритме — смысл; такое утверждение — не «формализм»; формализм, это презрение к смыслу, ради «формы». К «даже на вид» прибавилось «никому не нужное» «несколько», — Гоголю, однако, нужное (несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат»), после *чего* идут амплификации лысины и морщин, а затем (вместо «красноват») и со вставкой («что, называется»), опять-таки бессмыс-

ленной (вне искусства): «и цветом лица что называется» ге-мор-ро-и-дальным. Интонация этого слова важней значения в ней смысла больше, чем в значении.

В «Мертвых душах» (глава восьмая) есть концовка описания, прибегающая, где нужно и к зауми собственных имен: «Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беребендовский — все поднялось и понеслось...»

«Пошла писать губерния». Но это уже следующий абзац. Предыдущий, очень длинный (две страницы) завершенье получил именно в этой клаузуле та-та-та́ и та-та-та́, после заумного галопа «француз Куку, Перхуновский, Беребендовский». Проза, может быть и впрямь, «труднее» искусство, чем стихи. И ее интонации... Нет. Кончаю.

Комментарии

1. Предсмертные слова главного героя драматической поэмы Жуковского «Камоэнс» (1839). См.: *В. А. Жуковский.* Сочинения. М., 1954. С. 482.

2. Фридрих фон Мюллер (Muller; 1779—1849) — веймарский государственный деятель. В 1806—1807 гг. добился у Наполеона сохранения независимости княжества, с 1815 г. — канцлер. Мюллер, близкий к Гете в последние годы его жизни, стал одним из хранителей архива писателя. Вейдле ссылается на его книгу «Беседы Гёте с канцлером Фридрихом фон Мюллером» (Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller. Stuttgart, 1870).

3. Макс Шелер (Scheler; 1874—1928) — немецкий философ, один из основателей аксиологии, социологии познания и философской антропологии. Любовь рассматривалась Шелером как акт духовного восхождения, связанный с познанием высшей ценности объекта и направленный именно на личность, а не на саму ценность. Любовь есть проявление подлинной симпатии, позволяющей проникнуть в жизнь другого без нарушения его подлинной экзистенции.

4. Двустишие «Язык» («Sprache») из цикла «Tabulae votivae» (Aus den Votivtafeln; Памятки. 1796): «В чем причина, что творческий дух не откроется духу? / *Речь* обретает душа, быть переставши *душой*». (Ср.: *И. Х. Ф. Шиллер.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 151. Пер. Н. Вильям-Вильмонта). Вторая строка читается: *Spricht* die Seele, so spricht, ach! schon die *Seele* nicht mehr.

5. «Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ / И только путает и отвлекает нас! / Он словно ощупью вкруг темы главной бродит / И непробудный сон на зрителя наводит» (*Буало.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 77).

6. *I. A. Richards, C. K. Ogden.* The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism, 1923. Ср.: *В. В. Вейдле.* Знак и символ: Набросок вступления к общей теории знака // Православная мысль: Труды

Православного богословского института в Париже. Вып. 4. 1942. С. 40, также: Умирание искусства. С. 313—314.

7. «Sinn» hat keinen Sinn — «Смысл» не имеет смысла (*нем*). Мориц Шлик (Schlick; 1882—1936) — физик и философ, представитель логического позитивизма, ученик Макса Планка, друг Эйнштейна, с 1922 г. — профессор философии Венского университета, основатель Венского кружка. Занимался проблемами методологии точных наук. Его работы 1930-х годов отражают влияние взглядов Людвига Витгенштейна.

8. Мишель Бреаль (Breal; 1832—1915) — родоначальник лингвистической семантики, основатель Парижского лингвистического общества. К числу его главных работ принадлежит «Опыт о семантике. Наука обозначений» (Essai de sémantique. Science des significations. Paris: Hachette, 1897).

9. Граф Альфред Хабданк Скарбек Корцыбский (Korzybski; 1879—1950) — американский ученый и философ польского происхождения. Офицер разведки русского генерального штаба, в 1915 г. приехал в США с военной миссией, позднее принял американское гражданство. Основоположник общей семантики — системы лингвистической философии, которая стремится усовершенствовать способность человека к передаче идей через исследование и усвоение способов применения языка. Ср. его книгу: «Наука и здравый смысл: Введние в неаристотелевскую систему и общую семантику» (Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian System and General Semantics, 1933).

10. *Гераклит.* Фрагмент B 93 (Diels-Kranz) или 14 (Marcovich). Ср.: «Полагаю, что тебе известны слова Гераклита: "Владыка, чье прорицалище в Дельфах, и не говорит, и не утаивает, а подает знаки"». *Плутарх.* Об оракулах Пифии, 404 D // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подгот. А. В. Лебедев. М., 1989. С. 193.

11. what do you mean? what does she mean? — что вы имеете в виду? что она имеет в виду? (*англ.*)

12. См., напр.: Античные теории языка и стиля: Антология текстов. СПб., 1996 (1-е изд. 1936). С. 74, 77; также: *И. Троцкий.* Проблемы языка в античной науке // Там же. С. 29—30.

13. Каталоги отмечают два издания с таким названием: Wörter und Sachen. Zeitschrift für indogermanische Sprachwissenschaft, Volksforschung und Kulturgeschichte; Wörter und Sachen. Kulturhistorische Zeitschrift fьr Sprach- und Sachforschung.

14. Владимир Андреевич Звегинцев (1910—1988) — профессор филологического факультета МГУ, заведующий кафедрой общего и сравнительного языкознания.

15. Эрвин Панофский (Panofsky; 1892—1968) — историк искусства, один из основопложников иконологии, метода, который позволяет выявить содержание произведений искусства, смысл изобразительных мотивов, исходя из анализа духовной жизни эпохи, ее «символических ценностей». Испытал воздействие Э. Кассирера. Первый период творчества Панофского связан с кругом Аби Варбурга в Гамбурге, с 1931 г. года жил в США, работал в принстонском Institute for Advanced Study. См.: *E. Panofsky.* The History of Art as a Humanistic Discipline — Meaning of the Humanities / Ed. by T. M. Green. Princeton, 1940. P. 89—118; *Э. Панофский.* История искусств как гуманистическая дисциплина // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 422—445;

также: *Э. Панофский.* Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 12—40.

16. См.: Le forme et le sens dans le langage // Le Langage. II. Actes du XIII[e] Congrès des Sociétés de philosophie de langue française. Neuchâtel, 1967. P. 29—40.

17. *нем.* — kalt; *итал.* — caldo.

18. Ср.: *Эмиль Бенвенист.* Общая лингвистика. [Гл. VI. Природа языкового знака]. М., 1974. С. 90—96.

19. 1. L'intime.

> Puis donc, qu'on nous, permet, de prendre,
> Helene, et que bon nous, défend, de nous, étendre,
> Je vais, sans rien obmettre, et sanc prévariquer,
> Compendieusement énoncer, expliquer,
> Exposer, à vos yeux, l'idée universelle.
> De ma cause, et des faits, refermés, en icelle.

2. Petit Jean:

> Eh! faut-il tant tourneur au tour du pot?
> Ils me font diree aussi des mots longs d'une toise,
> De grandes mots qui tiendraient d'ici jusqu'a Pontoise.
> Pour dire qu'um mâtin vient de prendre un chapon.

В русском переводе эта игра слов не выявлена (*Ж. Расин.* Сутяги. Комедия в трех действиях / Пер. И. Шафаренко. Л.; М., 1959).

Жан Батист Франсуа Жерюзе (Geruzer; 1763—1830) — педагог, литератор, профессор общей грамматики.

20. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam inuenit. Satiricon. II. «Живописи суждена та же участь, после того как наглость египтян упростила это высокое искусство» (II). Пер. В. А. Амфитеатрова-Кадашева под ред. А. В. Амфитеатрова и Б. И. Ярхо.

21. Ср.: Сколько ни будет о том Аполлон стрелометный трудиться, / *Распростирающийся* пред могучим отцом громовержцем (Илиада. XXII. 220—221. Пер. Н. И. Гнедича).

О согласовании имен (18—23). Античные теории языка и стиля: Антология текстов. СПб., 1996 (1-е изд. 1936). С. 247 и далее.

22. У Гюго: «C'est naturallement que les monts sont fidèles / Et purs, ayant la forme âpre des citadelles...» — Le Régiment du Baron Madruce (Garde Impériale Suisse) (1859). Ñğ.: *Théodore de Banville.* Petit traité de poésie française. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1903. P. 85. «...Théodore de Banville называет "citadelle" — "ужасным большим словом". Как, citadelle — ужасное слово? Но почему же? В его фонетической конструкции ведь нет ничего тяжелого или грубого; напротив, оно кажется гармоничным и ритмичным. Все, что может показаться ужасным в этом слове "citadelle", происходит исключительно из его значения. Если бы дело было за фонетикой, то "mortadelle" со своим первым слогом, важным и мрачным, было бы гораздо более важным и грозным

словом, если бы, к несчастью, это не было названием длинной колбасы из печенки...» [*Kr. Nirop*] Звук и его значение / [Пер. Вл. Б. Шкловского] // Сборники по теории поэтического языка. I. Пг., 1916. С. 64—65. Пер. фрагмента кн.: *Kr. Nyrop.* Grammaire historique de la langue française. Copenhague; Leipzig; New York; Paris, 1913 (кн. 1, гл. 1). Ср.: *Auguste Dorchain.* L'Art des Vers. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris: Librairie Garnier Frères, [1905] P. 291.

«Contre les assauts d'um renard / Un ambre à des dindons servait de citadelle». Livre XII. Fable XVIII. Le renard et les poulets d'Inde. Существующий русский перевод не содержит слова «цитадель»: *Жан де Лафонтен.* Басни / Пер. С. Круковской. М., 1999. С. 478.

23. Восьмая строфа «Оды к соловью» (1819) начинается словами: «Забытый! Словно похоронный звон / То слово от тебя зовет назад» (*Дж. Китс.* Стихотворения. Л., 1986. С. 106 (Пер. Н. Дьяконова). Джон Миддлтон Мэрри (Murrey; 1889—1957) — английский литературный критик и эссеист, близкий к группе Блумсбери, редактор журналов «Атенеум» (1919—1921), «Адельфи» (1923—1930). Автор ряда книг о творчестве Китса: «Китс и Шекспир: Исследование поэтической жизни Китса с 1816 по 1820 годы» (Keats and Shakespear: A Study in Keats' Poetic Life from 1816 to 1820. London, 1925); «Исследования о Китсе» (Studies in Keats. London, 1930); «Тайна Китса» (Mystery of Keats. London; New York, 1949) и др. В доступном комментатору издании статьи «Метафора» (Metaphor, 1927) приведенный Вейдле фрагмент отсутствует.

24. В романе Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» (Finnegan's Wake, 1939) использовано восемьдесят языков.

25. *Otto Jespersen.* Symbolic value of the vowel «i» // *Otto Jespersen.* Linguistica: Selected Papers in English, French and German. Copenhagen: Levin & Munksgaard, 1933. P. 283—303.

26. Гуго фон Тримберг (Hugo von Trimberg, ок. 1230 — после 1313), немецкий писатель, автор дидактических поэм.

27. stridor— шипение, теск, свист (*лат.*).
shrill — пронзительный (*англ.*).
spitz — острый (*нем.*).
stumpf — тупой (*нем.*)
Spatz, Sperling — воробей (*нем.*).
turtur — горлица (*лат.*).

28. Ср.: *Ф. де Соссюр.* Курс общей лингвистики // *Ф. де Соссюр.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 102.
classicum — трубный звук, сигнальная труба (*лат.*).
glas — похоронный звон (*фр.*).
fagus — буковое дерево (*лат.*).
fouet— хлыст (*фр.*).

29. *S. Mallarmé.* Divagations. Paris, 1897.

30. *нем.* dunkle Todesgruft — разверстые недра могилы, kalte Grabesnacht — холодная гробовая ночь.

31. Описан один из результатов теста Вернера — Каплана, задачей которого является определение значения искусственных слов в различных контекстах. Ср.:

H. Werner. A Psychological Analysis of Expressive Language — On Expressive Language / Ed. by Heinz Werner. Worcester: Clark University Press, 1955. P. 11—18.

32. Джон Орр — профессор французского языка и романской лингвистики Эдинбургского университета (Шотландия), член Британской Академии. Ср. его аналогичные наблюдения: *John Orr.* On some sound values in English [1944] // *John Orr.* Words and Sounds in English and French. Oxford, 1953.

33. Сонет «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» (1885). См.: *Стефан Малларме.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 124.

34. Ср.: Действие второе. [Ремарка:] *Полная темнота.*

L'Empereu — Ah ah! oh oh! où où Suis-je?

Paul Claudel. Le repos de septième jour (1896) // *Paul Claudel.* Théâtre. Bibliothèque de la Pleiade. NRF [Paris: Gallimard, 1956] P. 816—817.

35. terror (*лат.*) ужас; terror antiquus (*лат.*) древний ужас. Ср.: *Вяч. Иванов.* Древний ужас: По поводу картины Л. Бакста «Terror antiquus» // *Вяч. Иванов.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 393—424.

36. См.: *Ernst Jünger.* Blätter und Steine. Hamburg: Hanseatische Verlgsanstalt, 1934.

37. Rolla. (1833) часть IV, 55 строка (конец 4 строфы).

Point d'amour! et pourtant le spectre de l'amour!

Œuvres de Alfred de Musset. Paris: G. Charpentier, 1882. P. 85.

38. *Ю. М. Лотман.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: Введение, теория стиха. Tartu, 1964 // Труды по знаковым системам. I. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 160. С. 101.

39. См.: *С. Бонди.* «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» // *С. Бонди.* Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М., 1971. С. 11—25.

40. Статья А. В. Шлегеля (Schlegel; 1767—1845) «Рассуждения о метрике» написана в 1797 г., опубликована позднее. См.: *A. W. Schlegel.* Sämtlische Werke in 12 Bd. / Hrsg. von E. Böking. Leipzig, 184... Bd. 7. S. 155—197.

41. Ср.: *Вяч. Иванов.* О «Цыганах» Пушкина // *Вяч. Иванов.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 147—148.

42. Сонет Артюра Рембо «Гласные» (1872). Ср.: *А. Рембо.* Одно лето в аду. Бред II. Алхимия слова: «Я придумал цвет гласных!» *А. Рембо.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982. С. 168.

43. *Андрей Белый.* Жезл Аарона: О слове в поэзии // Скифы. Сб. 1-й. [Пг.,] 1917. С. 198.

44. *А. Гербстман.* Звукопись и вопросы художественного перевода // Актуальные проблемы художественного перевода. Т. 2. М., 1967. С. 281.

45. Mario Wandruszka (1911—?) — лингвист, д-р Венского университета, преподавал в Тюбингене и Зальцбурге, работал в области общего языкознания, теории перевода, романских литератур.

46. Ср.: Он знал про смерть не больше, чем другие, — / что в немоту она ввергает нас (*Р. М. Рильке.* Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Пер. В. Микушевича и А. Карельского. М., 1977.

47. murmur (*англ.*) — журчать, шелестеть, жужжать, ворчать, шептать.

«Липа, летний дом жужжащих крыльев...» The Gardner's Daughter, or the Pictures.

48. 122-я строка трагедии Шелли «Ченчи» (The Cenci; 1819): «И ты, мамашин слепок, ненавижу / Твое молочно-белое лицо!» (*П. Б. Шелли.* Избранное: Стихи. Поэмы. Драмы / Пер. Л. Шифферса. М., 1977).

49. «Но есть птицы, если и не более высокого полета, то с иным оперением, и их я хочу позвать — не в курятник или загон — но на открытое общее поле, где все могут найти корм, солнце и свежий воздух: в места, куда не проникнут чванливое чистоплюйство и удушливая добродетель писак и проституток; в атмосферу, где клевета не может говорить, глупость — дышать, словом, где невозможны будут клеветники и глупцы» (*A. Ch. Swinburne.* Notes on Poems and Reviews. London. 1866 // Swinburne Replies / Ed. by Clyde Kenneth Hyder. Syracuse University Press. [Syracuse, N. Y., 1966] P. 19—20). «Заметки о стихотворениях и рецензиях» являются ответом Суинберна на обвинения критики в порочной чувственности, безнравственности и кощунстве в адрес его сборника «Поэмы и баллады» (Poems and Ballads, 1866).

50. Gründlunge der Phonologie // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. 7. 1938. Ср.: «Все трудности, видимо, проще всего устранить, предоставив исследование экспрессивных и апеллятивных средств звука особой науке — *звуковой стилистике...*» (*Н. С. Трубецкой.* Основы фонологии. М., 2000. С. 344).

51. *Roman Jakobson.* Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. by Th. A. Sebeoc. Cambridge, MIT, 1960. Ср.: *Р. О. Якобсон.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975. С. 193—230. Описываемый эпизод: с. 199—200.

52. *Karl Voßler.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg: C. Winter, 1904.

53. Ср.: «Куда же делись стихи? Я был потрясен: одна Германова произносила их так, что они оставались стихами. Когда я познакомился с ней, я все хотел спросить ее, как это Станиславский и Немирович потерпели такой разнобой: выходило, что роль для доны Анны стихами была написана, а все остальные какой-то странной прозой. <...> Но я так и не решился такого вопроса задать. Может быть и она сама различия не осознавала» (*В. Вейдле.* Зимнее солнце: Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976. С. 172—173 [глава «Пушкинский спектакль»]. Знакомство Вейдле с Марией Николаевной Германовой (1881—1940) состоялось весной 1917 г., в Симеизе (см.: *В. Вейдле.* Воспоминания [глава «Весна в Крыму»] // Диаспора. III. Новые материалы. СПб., 2002 (готовится к печати).

54. Комментатору было доступно английское издание: *André Martinet.* Eléments of Général Linguistics / With a Foreword by L. R. Palmer. The University of Chicago Press, [1966]. P. 30.

55. Пятое стихотворение из цикла «La Bonne Chanson» (1870).

56. См.: *Ю. Тынянов.* Вопрос о Тютчеве // *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы. [Л.,] 1929. С. 373—380.

57. Речь идет о стихотворении «О, земля моя!» (1957), опубликованном в сб. «День русской поэзии» (М., 1958). Ср.: *Л. Мартынов.* Стихотворения и поэмы. М., 1958. С. 212—213. Мнение Вейдле о стихах Леонида Мартынова см.: *В. Вейдле.* Ведь // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 116—117.

58. Ср.: *В. Вейдле.* О нелюбви к Достоевскому // Русская мысль. 1971. 2 декабря.

59. Повесть Германа Мелвила (1819—1891) «Билли Бадд, фор-марсовый матрос. Истинная история» («Billy Budd, the Foretopman») была закончена в 1891 г., незадолго до смерти писателя, и опубликована в 1924 г.

60. Ср.: «...я заключаю, что так называемое звукоподражание представляет собою не генезис языка, но лишь побочный результат ассоциации между объективным процессом и звуковым обозначением. Живое впечатление порождает основанное на влечении или, если угодно, на рефлексе движение органов артикуляции, *звуковой жест*, который адекватен объективному раздражению в той же мере, в какой указывающий или обозначающий предмет жест глухонемого адекватен объекту, на который он хочет обратить внимание другого человека. Этот сопровождаемый издаваемым звуком жест может, конечно, внешним образом походить на звукоподражание и в известных исключительных случаях, быть может, даже и переходить в него. Но и в этих случаях мы имеем дело отнюдь не с намеренным субъективным подражанием объективному звуку... но с возникающим вследствие выразительного движения артикуляционных органов звуковым образованием, сходство которого со слуховым впечатлением представляет собой непреднамеренное побочное явление, сопровождающее артикуляционное движение» (*В. Вундт.* К вопросу о происхождении языка [1907] // *В. Вундт.* Проблемы психологии народов. М., 1912. С. 42—43).

Глава четвертая

Критические заметки
об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского*

Любое произведение словесного искусства, как и музыкального, требует исполнения, пусть и не публичного; а всякое исполнение предполагает истолкование, чаще всего конечно несформулированное, да и не полностью осознанное. Стихотворение, читаемое нами хотя бы и молча, но реализуя мысленно его звучание, как если бы мы его читали вслух, тем самым уже истолковывается нами, со стороны его ритма, звука и смысла, при учете, в то же время, их взаимодействия и уже осуществленного их слияния в ритмосмысле, звукосмысле, в поэтическом смысле каждого стиха и стихотворения в целом. В истолковании этом обнаруживается наше понимание, предполагающее, в свою очередь, со стороны ритма, звука и поэтического смысла некоторую налаженность нашей восприимчивости в отношении стихов, а со стороны допоэтического, но и поэтическому нужного смысла, знание языка, на котором стихотворение написано, и осведомленность о тех предметах или ситуациях внеязыкового мира, к которым нас относят примененные в нем слова и сочетания слов. Отсюда может возникнуть и возникает во многих случаях необходимость двойного комментария, языкового и «реального», к которому, во французской, например, традиции «объяснения текстов» (нынче ослабевшей, но недаром высоко ценившейся покойным Лео Шпитцером) присоединялось еще и пояснение «красот»[1], т. е. черт, делающих тексты эти художественно ценными, а значит и оправдывающих выбор их для комментария. Текстами, оцениваемыми низко, толкователи, как правило,

---

* Впервые: Новый журнал. 1974. Кн. 115. С. 92—119; Кн. 116. С. 134—160. Также: Эмбриология поэзии. С. 211—259.

пренебрегали, — и продолжают пренебрегать; но с некоторых пор забавно лицемерят: о «красотах» ни гу-гу (это было бы «субъективно», оценочно, *не научно),* хотя только о них и говорят — о том, что́, в стихах, составляет искусство стихотворца; до такой степени об этом одном, что на языковой и реальный комментарий смотрят свысока, а потому и впадают нередко, как мы увидим, в очень элементарные ошибки. Но еще хуже, что и на само стихотворение (или иное творение), разбираемое ими, смотрят они свысока: оно лишь образчик для них, матерьял для обобщений (где ж, мол, наука без обобщений?), а его анализ — показатель научности их мировоззрения и метода.

К такому — неблагополучному, на мой взгляд — положению вещей привели некоторые предвзятости, характерные для современной науки о литературе; но раньше, чем их критиковать, и даже, чем их назвать, я обращусь не к ее теории, а к ее практике, и проверю некоторые анализы стихотворений, произведенные выдающимися и влиятельными современными учеными. Критикой этой я уважения к этим ученым ни в себе не подрываю, ни в других подрывать не имею ни малейшего намерения. «Ошибаться человечно»; да дело тут и не в ошибках, а в их источнике, в том весьма распространенном нынче образе мыслей, распространению которого, правда, первый из названных в заголовке моем ученых больше, чем кто-либо, содействовал. Я остаюсь, однако, усердным поклонником не только редкостной его эрудиции, но и остроты мысли, проявляемой им, как в чисто-языковедческих, так и в критикуемых мною работах; а к Ю. М. Лотману питаю особое уважение и особенно жалею, что мне многое придется «отвергнуть» у него: преклоняюсь перед мужеством, с которым он, в трудных условиях, сумел отстоять независимость своей мысли и создать целую школу независимо мыслящих научных работников.

В дальнейшем будет рассмотрена работа К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (доклад на пятом международном съезде славистов, София, 1963, напечатанный вместе с другим докладами американских участников этого съезда, у Мутона, в Гааге, 1964) и, в связи с ней, разбор одного стихотворения Тютчева во второй части книги Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста» (Л., 1972). После чего я займусь выпущенным отдельной брошюрой у того же издателя (1970), в ожидании включения, вместе со многими аналогичными работами, в третий том его трудов, исследованием Р. О. Якобсона (в сотрудничестве с Лоренсом Гэйлордом Джонсом), посвященным 129-му сонету Шекспира, и восторженным откликом на него авторитетнейшего Ай. Э. Ричардса в «Литературном приложении к Таймсу» от 28-го мая 1970 года[2]. А затем перейду к оценке других истолкований и к соображениям более общего характера.

1. Выхожу один я на дорогу

В обстоятельной своей работе (35 страниц) К. Ф. Тарановский занимается историей и характеристикой пятистопного хорея, редкого, как он устано-

вил, в русской поэзии, до сороковых годов прошлого века, размера, и который стал чаще применяться лишь после того, как Лермонтов этим размером написал последнее (вероятно) свое стихотворение. Стихотворение это, пишет он, «получило совершенно исключительную известность у широкой публики. Оно было положено на музыку, по всей вероятности П. П. Булаховым, вошло в народный обиход в качестве песни, не только в городской, но и в крестьянской среде, и пользуется широкой популярностью до наших дней. Оно вызвало не только целый ряд "вариаций на тему", в которых *динамический мотив пути* противопоставляется *статическому мотиву жизни*, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с "равнодушной природой"». Эта цитата полностью приведена и у Лотмана (С. 191—192); у Тарановского эти строчки читатель найдет на с. 297 (а не 343, как ошибочно указывает Лотман). Никаких сомнений они Лотману не внушают; о себе сказать того же не могу. «Широкая популярность» стихотворения, да еще в виде романса или песни, ничего не имеет общего с его значением для поэтов и с его влиянием на их стихи, как об этом свидетельствует, например «Черная шаль» молодого Пушкина. Поэты вслушивались в эти лермонтовские стихи совершенно независимо от их романсной популярности, и вспоминались им они, без отклика не остались. Некоторые реминисценции из них Тарановский отметил правильно, а только сам он, как и Лотман вслед за ним, и в их ритм недостаточно вслушался, и прочел их без должного внимания к их самому обыкновенному, не звукосмыслу, а просто смыслу. Никакого «динамического мотива пути» в стихотворении Лермонтова нет, как нет и «статического мотива жизни»; но тут я может быть просто не понял, что такое, этот мотив или каким образом в дантовской, но и банальнейшей метафоре «жизненного пути» так легко статичность жизни сливается в одно с динамичностью пути, вместо того, чтобы ее отрицать или ей противополагаться. — Сперва поговорим о смысле, потом о ритме.

Лотман, вторя Тарановскому, пишет (С. 192): «"Выхожу один я на дорогу" — "выхожу" и "на дорогу" задает представление о движении, направленном в даль. "Дорога" и "идущий" — достаточно общеизвестные культурные символы. Еще в античной и средневековой литературе...» О Господи! Подождите г. профессор, или верней гг. профессора, потому что и К. Ф. Тарановский прямо-таки исходит в своем «динамическом мотиве пути» и во всем своем построении «лермонтовского цикла» в русской поэзии из того, что «лирический герой», или здесь попросту поэт, Лермонтов, по дороге этой идет; тогда как он отнюдь по ней не идет, а только на нее выходит. Не идет, и даже взора своего не устремляет в даль, а глядит вокруг и вверх. Вышел откуда-то из селения по тропинке на этот горный «кремнистый путь» и остановился, смотрит — так можно себе представить реальную ситуацию, предполагаемую этими стихами, — потом заглядывает в себя, видит в себе жажду забвения, свободы и покоя. Никакого нет «мотива пути» в первых двух строфах, которые я сейчас приведу (не нумеруя их, но обозначая цезу-

ру, что́ нам вскоре пригодится); как и нет никакого «мотива жизни» в трех других. «Уж не жду от жизни ничего я», это значит, что поэт ничего не ждет от ее движения, от ее будущего, но не значит, что сама жизнь неподвижна; а желание вечного сна, который не был бы смертью, статическим мотивом жизни тоже назвать нельзя. И, просматривая примеры стихов «лермонтовского цикла», я не вижу, чтобы хоть одному поэту Лермонтов внушил желать того же длящегося вовеки чуда, о котором он говорит в конце своего стихотворения.

Выхожу / один я на дорогу;
Сквозь туман / кремнистый путь блестит;
Ночь тиха: / пустыня внемлет Богу,
И звезда / с звездою говорит.

В небесах / торжественно и чудно.
Спит земля / в сияньи голубом...
Что же мне / так больно и так трудно?
Жду ль чего? / жалею ли о чем?

Где же тут движение? В первом слове, но им оно и кончается. Никакого «идущего» тут нет, как и никакой символики пути, конечно весьма распространенной «в античной и средневековой», как и во всякой литературе, но вспоминать о которой никакого повода Лермонтов Лотману не дает. Это Тарановский своим «динамическим мотивом» его попутал, а на самом деле упомянута в начальных лермонтовских стихах лишь очень вещественная, отнюдь не символическая дорога, которая — именно она сама — через три слова названа путем, что было бы даже и не очень хорошо (представьте себе фразу, где о только что упомянутой дороге было бы сказано «этот путь»), если бы не чудесно найденный и совершенно точный, «реалистический» эпитет, но который как раз и окончательно исключает всякое символическое истолкование этой дороги или этого пути. Дальше о нем, или о ней, ни слова. Следующие четыре строчки — чудесные, как вдохновили они Рильке, великолепно переведшего это стихотворение! — передают созерцание, о котором нет никакого основания предполагать, да и трудно предположить, чтобы оно совершалось на ходу. Как плохо прочли стихи с детства, нужно думать, знакомые им обоим, ученые эти люди, когда по-ученому их прочли, прочли для извлечения из них формулы, пригодной, по их мнению, для их науки! Увы, они и ритм их плохо уловили, то есть Тарановский его плохо уловил, а Лотман без проверки ему поверил. Это тем более удивительно, что третий ученый, покойный Б. М. Эйхенбаум, давным давно этот ритм с безукоризненной точностью описал (Мелодика стиха. П., 1922. С. 114—118, или О поэзии. Л., 1969. С. 431—434). Тарановский ссылается на другую работу Эйхенбаума, называет его «тонким знатоком поэзии Лермонтова», но игнорирует «Мелодику стиха», и Лотман точно так же заглянуть в нее не удосужился. А ведь это одна из немногих действительно выдающихся работ о рус-

ском стихе, и не только о «мелодике» его (в умозрении мелодию можно от ритма отделить, на деле она от него неотделима).

У К. Ф. Тарановского наблюдается, кроме того, некоторая странность в применении слова «ритм», порождающая путаницу, едва ли даже в одной терминологии. Ритмом он называет то, что по-русски называется обычно метром или размером. Конечно, слово «ритм» может пониматься очень широко, так что в этой перспективе метры или размеры допустимо называть ритмами. Можно говорить о русских двухдольных (или трехдольных) ритмах (а не размерах), не рискуя вызвать недоразумений. Но четырехстопный ямб — или пятистопный хорей — это все-таки размер, а не ритм, и в тот же самый размер могут вкладываться поэтом, без нарушения его, очень отчетливо отличающиеся друг от друга ритмы. Автор «Домика в Коломне» улыбчиво отмечает ритмическое отличие пятистопного ямба с постоянной цезурой (на второй стопе) от такого же ямба без цезуры (или без постоянной цезуры). Это уже два разных ритма внутри того же размера; возможна и дальнейшая их дифференциация; но и эти ритмы являют более определенное лицо, чем пятистопный ямб в отвлечении от наличия или отсутствия цезуры; а «ямб» или «хорей», без указания на число стоп, вообще не размеры, а лишь категории размеров (тут пожалуй можно сказать и ритмов). Но, во всяком случае, если какая-либо смысловая аура или, как предпочитает, следуя Виноградову[а], выражаться Тарановский «экспрессивный ореол» и бывает присущ (о чем долго можно спорить) размеру или даже категории размера, то всегда он будет яснее ощутим в ритмах, более богатых признаками, чем размеры, то есть например в пятистопном хорее с постоянною цезурой, чем в пятистопном хорее «вообще», или без нее. А «Выхожу один я на дорогу», как Эйхенбаум показал, как раз и написано таким подчиненным от начала до конца одинаковой цезуре пятистопным хореем, ритм которого квалифицирован еще и тем, что на первом слоге каждого стиха ударение отсутствует или заменяется полуударением. Ритм этого стихотворения, пишет Эйхенбаум, «отличается, во-первых, строгой цезурностью — во всех строках мы имеем мужскую цезуру после второго ударения, которая неизменно поддерживается синтаксисом». Он отмечает полное отсутствие переносов, а затем продолжает: «Кроме того, предцезурная часть каждой строки, благодаря слабому или совсем отсутствующему первому ударению, образует в большинстве случаев как бы анапестический ход... Вместе с сильной цезурой после ударения это создает совершенно особое ритмическое впечатление».

[а] С. 287, прим. 2: «меткое выражение В. В. Виноградова». Я не нахожу это выражение столь метким. Ореол — довольно точно очерченная светящаяся окружность (или овал). То общее, что есть во впечатлении, производимом сравнительно однородными мелодиями, как и ритмами, не может быть точно определено; оно расплывчато до неуловимости, но нередко все же уловимо. Туманность эта — эмоциональная, к «настроению» относящаяся, допустимо и выразительной ее назвать, но «экспрессивный» — прилагательное, которое может относиться и к гораздо более четкому содержанию «экспрессии», — или к ее силе, что совсем уже в сторону нас отвлечет.

Особенность его еще усиливается вследствие тяготения словесных групп в послецезурной части стихов к трехдольным (а не ямбическим) разделам (вроде «один я / на дорогу» или «так больно / и так трудно»). Но для более детального анализа я отсылаю читателя к поучительным страницам Эйхенбаума. — Не допускаю мысли, что Тарановский, или Лотман их не читали; но ни тот, ни другой ни в какой мере не учел ритмической особенности лермонтовского текста. Оттого второй первого и не поправил; в химеру «лермонтовского цикла» вслед за ним уверовал.

А ведь если обратиться к предпоследней странице его работы, станет ясно, что Тарановский цезуру в лермонтовских стихах все-таки слышал. Он даже неожиданным образом там говорит, что предцезурное «Выхожу» в начале стихотворения «соответствует неровной человеческой походке: как будто человек сделал один шаг (или три шага) и на какую-то долю секунды остановился». Вот именно: остановился, но дальше и не пошел, так что «динамическая тема пути», о которой автор и здесь упоминает, вовсе оказывается не причем. Но цезуру он здесь почувствовал очень хорошо, как и далее, когда говорит, что стихотворение может «мычаться» «с определенной эмоциональной окраской, приблизительно так:

Та-та-та́ / та-та́-та та-та-та́-та
Та-та-та́ / та-та́-та та́ та-та́

Мы можем не помнить слов, но будем чувствовать и переживать лирическое настроение». Верно; при условии, однако, что мы лермонтовское стихотворение читали и в общих чертах помним, хоть быть может и не помним наизусть. Но *этого* переживания нам другие стихотворения «лермонтовского» якобы цикла как раз и не дадут. Отдельные строчки, как здесь же приведенные Фофанова и Ахматовой, «Каждый шаг на жизненной дороге», «Лег туман на белую дорогу» действительно ритмически родственны первому лермонтовскому стиху, но ритмическое сходство отдельных стихов не показательно, а стихотворения эти в целом столь различны и от лермонтовского отличны, что включать их в общий с ним «цикл» никакой возможности нет.

Их в этот цикл Тарановский по-видимому и не включает (а ведь жаль: «дорога» в обоих налицо). Зато он определенно в него включает стихотворение Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» («Вот бреду я вдоль большой дороги») и этим снова вводит в соблазн Лотмана, который мысли этой подчиняет весь свой анализ тютчевского стихотворения (С. 186—203), хотя менее убедительного сближения двух стихотворений трудно себе и представить. Тарановский (С. 301) объявляет стихотворение это «прямой вариацией на лермонтовскую тему» и цитирует первую из трех его строф, курсивом выделяя слова, очевидно подтверждающие, на его взгляд, эту мысль о «прямой вариации»:

Вот бреду я вдоль большой *дороги*
В тихом свете гаснущего дня,

Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

Подчеркиванья эти совершенно безосновательны. Лермонтов по кремнистой своей дороге не только не бредет, но, как мы видели, и не идет. Ему «больно и трудно», но (в поэзии) это совсем не то же, что́ «тяжело», а вследствие другого расположения в стихе интонация тут возникает тоже совсем другая. Одно в этих воспроизведенных мною подчеркиваньях хорошо, — недаром «стиховед» подчеркивал. Не «Вот бреду» он подчеркнул, и не «Тяжело», а «Вот бреду я» и «Тяжело мне», тем самым подчеркнув, совсем однако этого не осознавая, что цезура в этих строчках, как и в двух других того же четверостишия, слабая (женская), так что ритмика этих строчек вовсе не та же, что́ характеризует насквозь все двадцать лермонтовских строк. Она в дальнейшем у Тютчева меняется. Во второй строфе цезура повсюду сильная (мужская); в третьей тоже, за исключением второго стиха, но и эти строфы, даже и своим бессловесным, едва помнящим о словах та-та-та, никак не вызовут у нас того же «лирического настроения», что́ лермонтовские стихи, или даже сколько-нибудь на него похожего. Ведь и при мужской цезуре первое ударение упраздняется здесь лишь в первых двух стихах второй строфы, а во всей четвертой, как и в последних стихах двух первых, оно подчеркнуто с особой силой. Кроме того, после мужской цезуры, тут повсюду наблюдается тяготение к ямбам, а не к трехдольности.

Все темней, темнее над землею —
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Никакого сходства этого стихотворения с последним лермонтовским не могу я признать, кроме как в трех пунктах: оба стихотворения прегрустные, «смертельно» грустные (лермонтовское находит искомый «покой», но в невозможном); оба принадлежат к числу высших созданий русской лирики; и оба написаны пятистопным хореем, являя однако ритмы предельно различные из всех возможных в его метрических границах. Этой последней очевидности ни Тарановский, ни Лотман видеть не хотят. В известном смысле это и понятно; признай они ее, и научные, «строго-научные» их построения распались бы во прах. Думаю, что им и суждено распасться. Быстрей бы это случилось, если бы не прискорбно разросшееся за последние десятилетия доверие ученых ко всему, что им подносится в упаковке соответствующей привычным для них правилам.

О Тютчеве Лотман пишет: «Земная дорога (двойная семантика этого образа очевидна) ему кажется несоизмеримо огромной и утомительной. Передвижение его по дороге охарактеризовано глаголом "бреду", а огромность ее для "меня" передана через усталость, вызванную движением ("тяжело мне, замирают ноги"). При такой структуре пространства "друг мой милый", к которому обращается "я" в четвертой строке, должен находиться вне этой протяженности, видимо, вверху, и вопрос: "Видишь ли меня?" — подразумевает взгляд сверху вниз». — Разве по-русски говорится «огромная дорога»? И какая тяжеловесность, не одного слога, но и мысли! Ради большей «научности» что ли? (потому что случается Лотману мыслить и писать совсем иначе). Да и кому он все это объясняет? Марсианам? Насчет «структуры пространства», насчет «усталости, вызванной движением». Нормальный, самый «близлежащий», как немцы говорят, смысл тютчевских стихов невероятно этим отчуждается и через отчуждение искажается, а та очень небогатая «информация», что́ содержится в этом комментарии, оказывается все-таки неверной. Ни о какой «земной дороге» Тютчев не говорит; он бредет «вдоль большой дороги» (большой, т. е. проезжей), вечером, накануне «рокового дня» (первой годовщины со смерти Е. А. Денисьевой); «бредет», а не «идет», потому что немолод и потому что ему тяжело. Может быть, в качестве обертона, и присутствует здесь невысказанная мысль, что и жизнь клонится к концу, а не только день, что и в душе становится темно, а не только над землею, что и «вот бреду», и путь... Но это именно не высказывается, даже метафорически; «двойная семантика» земной дороги здесь как раз и не используется. Спрашивается, как Ю. М. Лотман читает, как непосредственно, для себя, истолковывает он стихи — и эти стихи. Как усмотрел он в лермонтовском стихотворении сперва (вслед за Тарановским) движение, «динамику», которой в нем нет, а затем еще и отрицание этой динамики. «Дорога, — возвещает он, — неотделима от движения во времени». Отделима, очень отделима, и у Лермонтова вполне отделена. Но нет, здравым смыслом науку не перебьешь. Лотман объясняет (С. 194), что «динамика» — и в частности движение, дорога — связана с «состоянием контактности», и что Лермонтов на своем кремнистом пути «контактность» эту теряет, так как «в дальнейшем выясняется, что одиночество среди людей не компенсируется единством с природой, а, напротив, служит лишь проявлением изолированности от всего мира». В чем дело? Ведь это лишь массовый туризм, создает для путника перманентное «состояние контактности». Тютчев бредет один вдоль своей дороги; Лермонтов один вышел на свою, по которой он вовсе не собирается идти. И от природы он себя вовсе не отъединяет, как это явствует из его мечты о «темном дубе», который бы над ним «склонялся и шумел». И вовсе не «в сходных чертах» дан «облик окружающего мира», когда в одном стихотворении «сквозь туман кремнистый путь блестит», а в другом говорится о «тихом свете гаснущего дня»: блестит-то ведь путь при лунном свете, а «гаснущий день» — совсем не то.

Полно. Гораздо верней (и приятней) думать, что *для себя*, ни Лотман, ни Тарановский столь несообразно с природой стихов их не читают, — то че-

ресчур замысловато их понимая, то слишком буквально. Читают они стихи так, для науки, но наука при этом получается не совсем достоверная; наукообразная скорее, чем научная. Наукообразна она, потому что обольщается надеждой приблизиться к методам естественных наук; но исторические и филологические науки, чем продвигаются дальше на этом пути, тем верней утрачивают ту, пусть и более скромную научность, которая им доступна и которой они право имели гордиться еще в недавние времена. Тарановский не склонен, насколько я вижу, к такому — прошу простить неологизм — вгромождению сложных «структур» в поэтические организмы, — еще куда более сложные, но сложные по-другому. *Эту* сложность свести к той — квадратура круга. Но и Тарановский тешит себя надеждой привести к одному знаменателю слишком различные дроби, да и зыбок его знаменатель, сложением порожденный пятистопного хорея с приписанными Лермонтову «мотивами» жизни и пути, враждующими будто бы между собой. Но «динамического мотива пути» попросту в стихотворении этом нет, а «статический мотив жизни» противопоставлен первому мотиву совершенно искусственно, и для понимания лермонтовских стихов бесплодно. Что же до пятистопного хорея, то его особый лермонтовский ритм, несмотря на точнейший анализ его у Эйхенбаума, оказался неузнанным. Вот и случилось, что вся большая работа свелась к списку стихотворений написанных пятистопным хореем и где встречаются «глаголы движения», вроде «выхожу» «иду», «я вышел», «шли они», или например, «Ночь тиха», анапестическое начало стиха, которое у Полонского и само могло появиться в стихотворении этого размера, но могло быть, конечно, и подсказано ему Лермонтовым; но этот анапест обошелся у него безо всякой «дороги», безо всякой «жизни», так что «лермонтовского цикла» из таких стихотворений не сплетешь. Как и, разумеется, из таких, где процитирован Лермонтов, как у Георгия Иванова: «Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу <...> И Лермонтов один выходит на дорогу...» Замечу, что и никакого «переключения лермонтовского ритма на ямб» тут не происходит: стихотворение написано пятистопным ямбом, но «пустыня внемлет Богу» *в отдельности* ничем другим, как трехстопным ямбом никогда и не была; да и мандельштамовская строчка, цитируемая тут же (С. 319, прим. 41) не больше имеет общего с лермонтовским ритмом, чем с лермонтовским размером. «И ни одна звезда не говорит», — эта тьма может быть даже не вспоминает о том как звезда со звездой беседовала у Лермонтова.

Примеры, якобы подтверждающие существование «лермонтовского цикла», Тарановский приводит очень щедро, заимствуя их у поэтов разнообразнейшего калибра, вплоть до совсем микроскопического: «Ночь тиха», Лермонтов (и Полонский); «Гул затих», Пастернак; «Дождь прошел», Сурков[3]. Такие зачины в пятистопном хорее, что и говорить, не редкость; а благоволение ко всей и всяческой твари — или «научная объективность», безоценочность — дала-таки в одном случае осечку. Приведя четыре строки из тургеневского стихотворения 42-го года (С. 298, я воспроизвожу подчерки-

вания): «Дай мне руку — и *пойдем мы в поле*, / Друг души задумчивой моей... / Наша *жизнь* сегодня в нашей воле — / Дорожишь ты *жизнию* своей?», автор замечает: «Но в целом стихотворение довольно слабое и не заслуживало бы упоминания, если бы не принадлежало перу знаменитого русского писателя». Насчет слабости этих стихов я с ним согласен, но почему же, думая так, счел он заслуживающими упоминания еще более слабые стихотворения, да и отнюдь не принадлежащие перу знаменитых русских писателей (или поэтов). Впрочем, тургеневских стихов *в этой связи* действительно не стоило упоминать. Кроме размера, у них с «Выхожу один я на дорогу» ничего нет общего. Слово «жизнь»? Но мало ли где встречается слово «жизнь», а никакого «пойдем», да еще «в поле», нет у Лермонтова и в помине. Говорить, на основании этих мнимых признаков, что Тургенев «очевидно» знал лермонтовское стихотворение до того, как оно было напечатано (в 43-м году), более, чем неосторожно; а размер точно так же доказательством тут служить не может, раз Фет уже в 40-м году напечатал своего, на этой же странице процитированного «Колодника»: «С каждым шагом тяжкие оковы / На руках и на ногах гремят, / С каждым шагом дальше в край суровый, — / Не вернешься, бедный брат!» Так что не попадают эти стихи (второго четверостишия я не привожу) в «лермонтовский цикл». Автор очень этому удивлен; по его мнению, «факт совпадения ритмики и тематики у обоих поэтов вне сомнения». На самом деле, как было уже сказано, размер — не ритм, и никакого сходства (не то что совпадения) *ритма* здесь нет. Что же до темы, то нет, разумеется, ничего общего и в теме. Разве что если — по-ученому — не о теме, а о «тематике» говорить, и тематику эту определять как противопоставление «динамики шага каторжан» все той же загадочной статике, которая здесь почему-то именуется «безысходной статичностью жизни». Чей жизни? Каторжан до каторги или на каторге, или чего доброго на ходу? Но ведь жизнь и вообще неподвижной не бывает. «Динамика», если угодно, в шаге каторжников есть, но не у Лермонтова, когда «пустыня внемлет Богу», а статики *жизни* и вообще не может быть; ее и нет, ни у Фета, ни у него.

Пора мне, однако, прекратить детальный этот разбор, переходящий — чту мне претит и чего никак я не желал — в какое-то глумление. Работа К. Ф. Тарановского вовсе не сплошь опрометчива, и отнюдь не бесполезна; но результаты ее, после проверки, оказываются скромней, чем могло казаться автору. Перечисление их страничку разве что займет:

1. Пятистопный хорей был более распространен в русской поэзии второй половины, что́ отчасти может быть объяснено славой и популярностью (две вещи разные) последнего лермонтовского стихотворения. Но еще большее распространение получил этот размер в двадцатом веке, чему содействовали два стихотворения Блока, очень тоненькой нитью, а то и вовсе не связанные с лермонтовскими стихами. Зависимость Есенина от Блока (но не от Лермонтова) в стихах этого размера показана с полной ясностью.

2. Вопрос о «взаимоотношении ритма и тематики» Тарановским, на примере пятистопного хорея, не был разрешен, уже потому, что был поставлен

нетвердо, с помощью понятий недостаточно отчетливых. Индивидуальный, «внутриметровый» ритм стихотворения нечто гораздо более конкретное, а потому и более определенным характером обладающее, чем метр; но ритм этот Тарановский упустил из виду, и по приведенным у него многочисленным образцам размера (а не ритма) не видно, чтобы кто-нибудь перенял этот особый и особую мелодию в себе несущий лермонтовский (не вообще, но этому его стихотворению присущий) ритм.

3. Что же до размера, как такового, независимо от различных его ритмов, то ему (или большинству его ритмов, но не ритму «Выхожу один я на дорогу») свойственно родство с ритмом ходьбы, с движением идущего, шагающего человека. Тарановский это хорошо, хоть и немножко разбросанно, показывает; ценно и привлечение им соответственного фольклорного материала. Напрасно только сам он к этой линии своего исследования относится с недолжной робостью: наукой, мол, недостаточно изучены явления синэстезии. Здесь незачем и к понятию этому прибегать. Все всегда, даже и до всякой науки (в Греции) знали, что ритм бывает и бессловесный и незвуковой. Музыка с танцем легко входит в союз; звучащее движение стиха может изображать, своим ритмом изображать или (что́ здесь то же самое) выражать ритмические движения шага, бега, пляски. Пятистопный хорей для этого пригоден, но на это не обречен. Именно при анапестических зачинах он к этому пригоден; но у Лермонтова повинуется этому предуказанию лишь первый стих, после чего движение стиха больше не изображает (и не выражает) никакого внешнего движения.

К. Ф. Тарановский — прилежный, осведомленный и осмотрительный ученый. Очень ценю я, например, его с большим опозданием прочитанную мною английскую статью (65-го года) о звуковой ткани русского стиха. Если бы я ознакомился с ней раньше, я бы сослался на нее в «Нов. Ж-ле», 110, с. 114, где я подчеркиваю, как и он (в прим. 2 его статьи), что при анализе поэтических текстов мы имеем дело с фонетическими, а не абстрактно фонологическими различительными чертами (или элементами) фонем, — в этом ведь и сказывается глубокое несходство звукосмысловой поэтики (фоносемантики) и фонологии, как чисто языковедческой дисциплины. Как же мог такой ученый написать работу столь неубедительную (оттого что основанную на непроверенных предпосылках)? Думаю, что случилось это вследствие погони за тем, что нынче считается «научностью» за пределами тех наук, которые *это* понятие научности выработали, и возможностям которых оно вполне отвечает. Отсюда невнимание к единичному, или такое внимание к нему, которое все же зачеркивает его единичность. Внимание зоолога, ботаника: они ведь не интересуются вот этой улиткой, вот этим васильком. Базаров с энтузиазмом резал вот эту лягушку, и потроха ее исследовал с напряженнейшим вниманием, но ради Законов (физиологии), а не ради лягушки, или хотя бы всей лягушачьей породы. Но ведь мы — филологи, а не физиологи. Как только для нас такое-то стихотворение становится образчиком пятистопного хорея или сплетения в «оппозиции» друг другу находящихся и очень широко, а значит и отвлеченно определяемых нами

«мотивов», мы тотчас сбиваемся с пути. Предмет от нас ускользнул. Мы его особенности не заметили. Литературное произведение (или поэтическое или музыкальное и т. д.) должно быть нашим последним, окончательным предметом, а не «литература», и тем более не «литературность».

Но кто же это последнее словечко выдумал, кто поставил его во главу угла? Тот самый мировой славы ученый, к рассмотрению одной работы которого я теперь и обращусь.

2. Сто двадцать девятый сонет Шекспира

Из ста пятидесяти четырех, напечатанных в сборнике 1609 года, этот издавна считается одним из самых могущественных и совершенных. Объявляли его и попросту лучшим, а также лучшим английским сонетом, или стихотворением, — даже и лучшим стихотворением мировой литературы. Я приведу его сперва в приличном, хоть и до беззубости упрощенном переводе Маршака; потом — в подлиннике.

Издержки духа и стыда растрата —
Вот сладострастье в действии. Оно
Безжалостно, коварно, бесновато,
Жестоко, грубо, ярости полно.

Утолено, — влечет оно презренье,
В преследованьи не жалеет сил,
И тот лишен покоя и забвенья,
Кто невзначай приманку проглотил.

Безумное, само с собой в раздоре,
Оно владеет иль владеют им.
В надежде — радость, в испытаньи горе,
А в прошлом сон, растаявший, как дым.

Все это так. Но избежит ли грешный
Небесных врат, ведущих в ад кромешный?

1. Th'expense of Spirit / in a waste of shame
2. Is lust in action, / and till action, lust
3. Is perjured, murd'rous, / bloody, full of blame,
4. Savage, extreme, rude, / cruel, not to trust,
5. Enjoyed no sooner / but despised straight,
6. Past reason hunted, / and no sooner had
7. Past reason hated / as a swallowed bait,
8. On purpose laid / to make / the taker mad.
9. Mad in pursuit / and in possession so,
10. Had, having and in quest / to have extreme,
11. A bliss in proof / and proved, / a very woe,

12. Before a joy proposed / behind a dream.
13. All this the world / well knows / yet none knows well,
14. To shun the heaven / that leads / men to this hell.

Английский текст приведен по кэмбриджскому изданию (1969) с той разницей, что я сохраняю, как и Р. О. Якобсон, прописную букву первого издания в четвертом слове первой строки, а также ставлю запятую после четвертого слова третьей строки и устраняю запятую после пятого слова десятой строки, чего Р. О. не делает. Печатаю его, как во всех трех случаях он напечатан (и во многих других), без пробелов между четверостишиями и с выделением финального двустишия, как и подобает английскому сонету, чья формула не 8+6, а 12+2. Движение речи и мысли в трех четверостишиях образует при этом сплошной поток, в котором хоть и возможны задержки, но не разрывающие непрерывности его течения. Этому соответствует и рифмовка не замыкающая четверостиший, отгораживая их друг от друга, как в итальянском сонете, и не признающая терцетов, а противополагающая ровному шагу трех четверостиший, рифмой скрепленную концовку. В 129-м сонете принцип этот не только выдержан, но и с исключительной силою оправдан единством высказанной стихами мысли, и чувства, выраженного сквозь нее. Первое его четверостишие не заканчивается точкой, а в конце второго точка прямо-таки требует быть замененной двоеточием (как это иногда и делается), или еще лучше запятою и тире. Маршак своими точками, резче, пожалуй, чем всем прочим (кроме разве что отсебятин в стихах 6, 7, 9, 10) перечит Шекспиру, у которого «настоящей» точки нет, вплоть до конца двенадцатой строки. После чего — после самой долгой до тех пор паузы — измененным голосом произносятся, в другом регистре звучат заключительные два стиха. Они, как в большинстве сонетов Шекспира и его времени, сентенциозны: подводят итог, формулируют нравоучение, — близкое в иных случаях к тому, что́ в баснях именуется «мораль». Но здесь и сама сентенция лирична, трепещет все тем же трепетом и доводит его до предела в последнем стихе. Но смысловой стороной стихотворения я займусь позже; сейчас идет речь о его ритмической и звуковой стороне; обо всей его структуре, отделенной пока что от смысла, хотя считать ее независимой от смысла ни на какой ступени исследования нельзя.

Именно структуру или структуры — грамматические особенно усердно — изучает Р. О. Якобсон в своем анализе сонета. Он очень подробно анализирует их, но со смыслом не связывает, хотя кое-что и о смысле говорит, — не всегда верное, как будет еще показано. В ходе анализа позволительно общий смысл анализируемого произведения оставлять до поры до времени в стороне; но едва ли допустимо упускать из виду смысловую подкладку поэтической речи, даже в самых малых ее отрезках: ведь и запятые ставятся «по смыслу», а если по ритму, то и ритм связан со смыслом — гораздо теснее, чем метр (но Р. О. различия этого не склонен как будто замечать). Для него, структура, это в первую, да пожалуй и в последнюю очередь, наличие двучленных (бинарных) противопоставлений или «оппозиций», —

термин восходящий к Соссюру и с полным успехом применяемый в языкознании, но отнюдь не столь же пригодный для обозначения контрастов (Соссюр и сам предостерегает против смешения оппозиций с контрастами), как и вообще противоположностей непосредственно ощутимых или осмысленных автономно, а не одной лишь своей функцией в системе, — чего достаточно для оппозиций в системе языка, но не там, где, скорей всего, нет и никакой системы.

В 129-м сонете непосредственно ощутима и поэтически осмыслена разность, выражаемая формулой 12+2. Якобсон ее признает, но умаляет ее значение: видит в ней лишь дополнительное «бинарное соответствие» (С. 10), не господствующее над тремя другими. Эти три оппозиции (-соответствия) свойственны, по его мнению, всякому стихотворению, состоящему из четырех строф. Всякому? И сквернейшему? А то как же? В самом деле, если даны четыре части любого целого, их можно по двое взаимно противопоставить на три лада: 1,3 / 2,4 (чет и нечет); 1,4 / 2,3 (снаружи, внутри); 1,2 / 3,4 (первые две и вторые две). В рассматриваемом стихотворении четыре строфы; последняя, правда, вдвое короче, чем каждая из предыдущих; но исследователь, по-видимому считает это несущественным. Он перечисляет некоторые грамматические и другие черты свойственные стихотворению в целом, слегка касаясь и его смысла, что́ представляется немножко даже и ненужным, так как все эти черты высказыванья рассматриваются все же вне всякого отношения к высказанному при их наличии. В следующих трех главках, того же типа анализ применяется автором для демонстрации того, как противополагаются, путем применения неодинаковых грамматических категорий — «частей речи», например, или глагольных форм — четные строфы нечетным, крайние средним, две первые двум последним, вследствие чего, нужно думать, арифметика становится поэзией. Проведен этот анализ с величайшей находчивостью и виртуозностью; вероятно он безупречен, но что́ нужно сделать, чтобы результаты его ожили и научили бы меня лучше читать и вернее понимать шекспировский текст, я не знаю, и автор мне этого не пытается растолковать. Когда я в юности с увлечением читал тоже ведь «формальные», пожалуй даже «формалистические» анализы Вёльфлина, то увлекали они меня и полезны мне были тем, что любую анализируемую картину заставляли меня видеть по-новому, воспринимать полней[4], а чрез это и лучше понимать сказанное сквозь нее художником. Тем же я обязан и некоторым анализам литературных произведений, в том числе и стихотворных. Тогда как, перечитывая шекспировский сонет, я ритмосмысловое членение 12+2 чувствую по-прежнему, а никаких на грамматике основанных «оппозиций» не ощущаю, и даже признав, что они есть, не вижу, чем именно совершенству или смыслу этих стихов были они нужны. Об этом и сам их выслеживатель не говорит ни слова. А с другим, для еще одной «оппозиции» использованным, собственно стихотворным, в начале работы им произведенным анализом я, как ни старался, согласиться не могу.

Внутри стихотворных строк я воспроизвел поставленные им разделительные черточки. Они означают цезуру, а расстановкой своей утверждают,

что строение стиха меняется начиная с восьмой строки: до нее, во всех стихах была женская цезура, перед ударением, посредине третьей стопы, а тут она становится мужской, передвинувшись на один слог назад, и мужской остается до конца, хоть и помещается в стихе 10 и 12 не после второй стопы, а после третьей. Так говорится и в тексте работы, но автор бесспорному этому положению вещей придает не присущее ему значение и делает из него слишком далеко идущие выводы, не имея на то достаточных оснований. Он полагает, что различие это дает ему право делить стихотворение на две половины, по сю и по ту сторону некоего воображаемого центра, между седьмой строкой и восьмой, вследствие чего первые семь стихов сонета оказываются у него «центростремительными», а следующие семь «центробежными». Он их так и называет; и радостно вторит ему восторженный рецензент, Ричардс, ученый пусть и не столь необъятной славы, как он, но гораздо раньше, чем он, прославившийся в англо-саксонском мире; ценитель стихов превосходный, хоть и мировоззрения самого «позитивного»; да стихотворец и сам. Так радостно вторит, что в своей транскрипции сонета седьмой и восьмой стих пробелом разделяет, а серединку пробела — центр! — помечает толстенькой точкою. А ведь центра-то никакого и нет. И никакого «центрального двустишия» нет (за пределами арифметики нет), хотя бы уже потому, что пополам делить можно было бы на худой конец — хоть надобности и в этом нет никакой — не четырнадцать строк, а двенадцать оттого что последние две в этот счет не идут, от них и впрямь отделены, не мнимое, как стихи 7 и 8, а подлинное двустишие образуют, скрепленное рифмой, синтаксисом и смыслом. Но знаю заранее: не удастся мне переубедить, ни того кэмбриджским сциентизмом и антифилософской психологией воспитанного британского мудреца, ни нашего Романа Осиповича (инженером был его отец) из Массачузетского института технологии[5]. Пусть поиграют. Механические игрушки увлекательны для них. Ни тому, ни другому и в голову не пришло, что центростремительность центробежности по направлению бега противоположна — «туда» и «оттуда» — тогда как стихи вспять не бегут. Пробежали половину пути, шаг слегка переменили, дальше побежали, и не добежав до конца, выстроились двойною шеренгой. Тут-то и был закончен путь.

Вот и я, шутки ради, в ход времени впутал пространство, не запутав этим, однако, свою мысль. Но исканиям центра, в музыке или речи, путаницы не избежать. Где центр сонаты или симфонии? В паузе после медленной части? Середина пути бывает небезразлична, как нам Данте внушает первой строкой первой из своих терцин; но разве «центральность» Чистилища возвышает его по значению над Адом и Раем? А его семнадцатая песнь — центр? ничуть. Дважды центр? Пустяки: в «Комедии» их не девяносто девять, а сто. Третий акт пятиактной драмы значит нередко больше, чем второй и четвертый, и все ж ничего «центробежного» в движении к развязке нет: бежит к ней от поднятия занавеса вся драма. Но Р. О., подчиняя время пространству, и слуху не доверяя, привилегированными считает постройки

(вот именно: постройки) с нечетным числом составных частей, пятистрофные стихотворения, например, как четвертый «Сплин» Бодлера, проанализированный им столь же виртуозно и с такой же нечуткостью к поступи стиха, как шекспировский сонет, под тем же знаменем «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». Выделяет он тут среднюю строфу с бóльшим правом, чем стихи 7 и 8 в сонете, но если следить за общим движением речи, которое не менее тут подчеркнуто, чем у Шекспира, то строфа эта все-таки лишь завершает натиск первых двух, после чего меняется и само это движенье, и звук его и его смысл, так что подлинное членение времени или потока будет здесь 12+8, как оно было в сонете 12+2. Рядом с ним, все «оппозиции» (четных строф нечетным или другие) отступают во всяком случае на второй план. Что же до грамматических «оппозиций», и в этих двух анализах, и во всех других того же автора, то приходится о них сказать, что кажутся они натяжкой даже там, где нет сомнений в фактическом их наличии.

Грамматика быть может и поэтична, но едва ли ее поэзия есть и поэзия поэзии, а грамматика поэзии с грамматикой языка отнюдь не совпадает, хоть без нее и не может обойтись. Но доказать бывает нелегко, что верное несущественно. Научно этого доказать (как в технологии, механике) и совсем нельзя; нельзя существенного для поэзии взвесить на т. н. весах. Ограничусь поэтому критикой неверного; и еще «Сплина» не покидая, замечу, что в «Микроскопии» его позабавила меня одна подробность. Вот что значит слава, подумал я, читая по-французски эту статью. Ни редактор журнала, где она впервые появилась, ни редакторы книги «Вопросы поэтики» (в серии книг под тройным ученым редакторством), куда она вошла среди многих других, не исправили ошибки, для каждого французского литератора, а то и школьника (недавних времен) совершенно очевидной. В начале этой статьи (с. 421 книги) Р. О. ссылается на знаменитое стихотворение Верлена «Искусство поэзии» (74-го, кстати сказать, года, а не 82-го, как он пишет, хотя впервые напечатано оно и было в 82-м). Увещание он оттуда приводит — предпочитать нечетное четному, полагая, что оно относится к числу строф или вообще крупных артикуляций поэтического целого. На самом деле, хоть в стихотворении и девять строф, а не восемь или десять, относится оно к его размеру. Написал его Верлен редким у него (и вообще) размером: девятисложником (да еще не на три равных части поделенным, 3+3+3, а на две неравных 4+5); «девятистопным» называет он этот стих — неверно, но для французов привычно — в письме к приятелю, Валаду; «Нечет», это самое и есть. Достаточно вспомнить начало:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose[6]

— третью строчку (ох, как невпопад) процитировал сам Р. О. — чтобы понять, что имеет поэт в виду нечто вполне противоположное той сугубо ус-

тойчивой, центрированной — а потому нечетности и требующей — симметрии, отнюдь не валкой, не зыбкой, не «растворимой в воздухе».

Но вернемся к шекспировскому сонету. Боюсь, что и он неуслышанным остался в своем ритме, при всей старательности метрического анализа. Цезуры, как мы видели — вот именно: видели, больше, чем слышали — в его стихах, не те, начиная с восьмого, как до восьмого. Но что такое цезура? Если она реально ощущаемая в чтении стиха пауза (чем бы ни было вызвано, кроме произвола чтеца, такое ощущение), то в третьем и четвертом стихе паузы на месте цезур ощущаются, но ровно в той же мере, как две другие паузы в третьем и три другие в четвертом, так что можно было бы тремя черточками пометить остановки в одном и четырьмя, в другом. В десятом стихе ни одной остановки нет, цезура тут фиктивна; как фиктивна вторая цезура в стихах 8 и 14, но не 11 и 13. Последний стих (и с меньшим правом предпоследний) можно рассматривать, впрочем, — на это указывает и сам Р. О., в конце своего анализа — как разделенный кратчайшими паузами на пять частей. Остановка после третьей стопы в стихах 8 и 10 повредила бы смыслу и движению стиха. В такого рода случаях цезура становится фикцией, как метр по отношению к реальному ритму стихотворения, когда отсутствует ударение предусмотренное им, или (реже), когда присутствует ударение, им не предусмотренное. Цезура и должна считаться элементом метра, а не ритма. Фиктивность и ее, и метра закономерна; но поэтическая реальность принадлежит паузе, а не цезуре, ритму, а не метру. Метр не враждебен ритму; он его опора. Но жизнь стихотворения — его ритм, и это недостаточно было учтено обоими истолкователями 129-го сонета. Особенно тут досадно (или показательно), что неучтенной осталась особливость третьего и четвертого стихов; мнимая их изоморфность по сравнению с соседними стихами сошла за подлинную; изометричность принята была за изоритмичность. А ведь ритм перечисления, в этих строчках, создает нагнетание, благодаря которому получается, вопреки нормальным значениям прилагательных, нарастание их звукосмысла. Казалось бы «убийственный» и «кровавый» сильнее обвинения, чем «жестокий» или «ненадежный», а получается наоборот. Ничего не поделаешь: получается; и один новейший толкователь всего лишь доказал свою глухоту к стихам, когда обвинил Шекспира в том, что это not to trust допустил он тут, на вершине подъема, только ради рифмы. Р. О. порицает толкователя (С. 31)[7], но ведь и сам он не объяснил, чему именно эта не-вершина обязана тем, что стала все-таки не срывом, а вершиной. Он правильно указывает на скопления согласных (С. 22); но это скрежещущее крещендо четвертой строки (после более барабанного третьей) все-таки лишь инструментует ритмико-мелодический, к девятому валу (буквально) рвущийся прибой, который «ненадежность» (или нельзя, мол, ему доверять) только и наделяет новой, загадочной кульминационной злостностью, и которого *метрический* анализ не уловил, уловить не мог.

Тематической или общесмысловой интерпретации сонета Р. О. большого внимания не уделяет; он ставил себе другие задачи: «словесное искусство»

Шекспира (как в заголовке сказано) по этому образцу на свой лад изучал предполагая, боюсь, что, чем больше «структур», тем выше искусство. Только пересказ и несколько беглых замечаний относятся к такому предварительному или элементарному, если угодно, изъяснению, но отнюдь не факультативному, — более необходимому даже, чем все другие. Существенны тут, для понимания сонета в целом, лишь два пункта. Оба эти истолкования — первой его строки и последней, — с которыми согласен, к удивлению моему, и Ричардс, представляются мне полностью неверными.

В первом стихе, два главных его слова, «дух» и «стыд», истолковываются Р. О. Якобсоном, первое как vital power (mind and semen), а второе как shame (chastity and genitalia). Оба истолкования следуют нынешней моде непременно искать у Шекспира словоупотреблений, свойственных его времени и с тех пор исчезнувших. Это во многих случаях помогает делу, но в иных может ему и повредить. Довер Уилсон, весьма авторитетный «шекспиролог», тоже в кэмбриджском издании, приравнивает «дух» «жизненной силе» и цитирует превосходного прежнего комментатора, Бичинга, указавшего, еще в 1904 году, что первые два слова сонета — технический термин елизаветинской медицины, означающий расход жизненных сил. Но причем тут медицина? И что́ такое «жизненные силы»? Если это, как полагает Р. О., силы умственные вместе с сексуальными, то сексуальные, сами по себе, стыда не знают, и рассудку он тоже незнаком, а каким образом «стыд» одновременно может тут значить «гениталии» и «целомудрие» остается для меня загадкой. Познание добра и зла (а не просто знание или мышление) научило, правда, Адама и Еву «прикрывать стыд», но сонет без сомнения имеет в виду испытанный стыд, а не прикрытый или неприкрытый. Да и чем бы «жизненным» мы духа ни заменяли, — до чего слабеет в таком понимании — или попросту исчезает — антитеза, образующая стержень первого стиха и обосновывающая горечь и бурю всех дальнейших. С таким нищенским его истолкованием, придающим сонету лекарски-дидактический смысл, пришлось бы согласиться только, если бы доказано было, что в те времена слово «дух» свое исконное значение начисто утратило, чего никто не докажет, потому что это совершенная неправда. Если не дух растратился в постыдном и опустошающем влеченьи плоти, стоило ли огород городить? Или эти взволнованные стихи — лишь увещанье тратить «жизненные силы» с благоразумной осторожностью?

Едва ли и прописная начальная буква этого слова, в первом издании, случайна; никакое другое существительное в сонете этой чести не удостоено. Р. О. выделения этого не учитывает, хоть его и воспроизводит. Ссылка, делаемая им, по поводу ключевых слов первой строки, на «Цимбелина» (5. 3. 35 сл.) могла бы его склонить к признанию осмысленности этого выделенья, если б заглянул он в «первое фолио» (1623), где слову «дух» прописной буквы не дано. Нужно думать, однако, что он этого текста и вообще не перечитал: тому, чего ради он его привел, текст этот до смешного противоречит. Надлежало с его помощью показать, что слова «дух» и «стыд» сближались Шек-

спиром и помимо сонета; но в пятом акте «Цимбелина» они хоть и соседствуют, да по-другому, и каждому придан совсем не тот, что́ в сонете, смысл. Речь идет, в рассказе Постумия, о беглецах с поля битвы, опомнившихся вдруг и ставших снова лицом к врагу — то ли потому, что им стало *стыдно* своего малодушия, то ли потому, что новый подъем *духа* их укрепил. Размазываю, но передаю сказанное там неложно. Как видит читатель, «стыд» ничего здесь общего ни с целомудрием, ни с его отсутствием не имеет, а «дух» с медициной, хотя в том ходячем смысле, в каком здесь он помянут, довольно с него и малой начальной литеры, как типограф и рассудил. Знаю, что неоспоримых доказательств из типографских этих, пусть и не вовсе суетных причуд, извлечь нельзя. Но еще тверже знаю, что не будь в стихе этом «дух» по существу своему достоин прописной буквы, не Бог знает какого заслуживала бы осужденья и «похоть в действии» (не «сладострастие», как в переводе Маршака, где и союз «и» ни к чему, а «любострастие», или «любоначалие» как в великопостной молитве Ефрема Сирина — и Пушкина)[8]. Да и такой горячки вдохновенья гигиенически сниженная тема поэту не могла бы дать. Ужас внушает ему здесь, не влечение плоти, само по себе, совместимое и даже неразлучное, как и христианство о том знает, с земной любовью; не «желание», столь энергично — и чуть-чуть безлично, «по долгу службы» — осужденное Сиднеем в сонете, без сомнения ему известном; а похоть[9], не только бездуховная, но и бездушная, злая, враждебная любви, а потому и обреченная любовь унизить, а затем и уничтожить. В скобках, по случайному поводу (С. 31) Р. О. замечает, что в сонете никакая «она» не упомянута, что и намека на «нее» там нет. Готов пойти дальше, готов допустить, что вполне объясним был бы сонет и в этой перспективе, но более широкого смысла она бы не исключила, и единственно возможной нет основания ее считать: похоть враждебная любви может разрушить и — двуполую любовь. Как бы то ни было, стыд тем более жгуч, чем невозможней совместить похоть с любовью, и чем выше, чем к бессмертью или к чувству своего бессмертья ближе охваченный и отравленный ею дух.

Снижающее толкование первого стиха ослабляет мощь, повреждает поэтическое качество сонета, и достаточно осмотрительная филология не окажет поддержки такому толкованию. Не окажет она поддержки и якобсоновскому, подхваченному Ричардсом истолкованию последнего стиха, где «небо» противопоставляемое «аду» получает не пониженный, а напротив чрезмерно высокий смысл, что́ опять-таки идет стихотворению во вред, — во вред его логике и его этике, во вред чувству меры, вложенному в него поэтом. «Небо» здесь означает будто бы самого Творца. Это Он приготовил (насадил на крючок, можно было бы сказать) приманку, ввергнувшую того, кто проглотил ее, в безумие. В восьмом стихе, «первом центробежном», об этом будто бы говорится, а в четырнадцатом, «последнем центробежном», сказано еще ясней: «небо, ведущее людей к этому аду» Он и есть, Приманщик и Обманщик, обещавший радость Клятвопреступник (С. 18)[10]. Прописных букв у Романа Осиповича нет, Творца или Бога он по имени не называ-

ет, но «небо» весьма отчетливо отождествляет с Ним (жаль, что Маршак не догадался этого сделать, вот было бы ему выгодно!). Далее Р. О. еще два раза возвращается к той же мысли. Приписывает ее Шекспиру, в виде противопоставления человеческих существ тем нечеловеческим и бесчеловечным действиям, которых они становятся жертвой (С. 20); и заявляет прямо (С. 27), что последняя строчка сонета кажется ему намекающей на the ultimate persona, the celestial condemner of mankind. Осудитель, и ведь в то же время искуситель человеческого рода. Очевидно Он сам, в образе змия, Еву и соблазнил. Полагаю, что столь упрощенное богословие Шекспиру было чуждо, но Ричардс его из уст превыше, чем сам он, высокочтимого старца благоговейно принял и собственные к нему рассуждения пристегнул, — ознакомившись с коими в свое время, долго не мог я решить, плакать мне или смеяться. Без малого полвека я его читаю, и на снимке, в еженедельнике, такое у него милое и умное англо-профессорское лицо... Наконец улыбнулся. Но улыбка у меня получилась не очень все-таки веселая.

Языковед наш, массачузетский технолог, в рассуждениях этих не повинен, но, зенита славы достигнув и (как их автор и я) библейский предел жизни нашей положенный, давно перейдя, он все же — по моим цитатам это видно — на Господа Бога обиделся, Шекспиру такую же обиду приписал и тем Ричардса попутал. Подлинный, видите ли, смысл ему открыл или структурально выражаясь, «глубокую структуру» сонета. Вот он и призадумался. К чему, в самом деле, все эти суды, осужденья и душевные муки? Не лучше ли словцо, причинявшее их Шекспиру и многим, многим (я его «похотью» перевожу) заменить другим, осужденья в себе не содержащим: «секс», да и все тут. Кончились бы запреты, сомненья. Все стало бы так просто, благодушно, человечно... Закончу его мысль, раз я и так ее своими словами передаю: даже и лучше, чем человечно: как у кроликов, у морских свинок. Но тут же и одумывается он: не все с таким предложением согласятся. Человеческое поведение, в случае отмены запретов, предвидеть не так-то легко. Да и статистика преступлений... Ах ты Боже мой! Ведь до первородного греха додумался, как его коллега до теодицеи (или ее отмены). Вот тебе и психология «без всякой метафизики»; вот тебе и языкознание без всякого «ментализма» (от лат. «менс» = англ. «майнд»), на поэтику распространяемое! А ведь прежде всего следовало бы о Шекспире поразмыслить. Подсунь ему «секс», и останется ненаписанным сонет, как подсунь Софоклу «комплекс — Эдипа», и не напишет он «Эдипа». «Если нет Бога, то все позволено»; но если *все* позволено, то нет и человека; что же до морских свинок — или гадюк — то искусства или поэзии мы ведь от них и не ожидаем.

Самое, однако, для «строгой» (и всякой) науки безотрадное в этих метафизико-богословских шалостях престарелых и почтеннейших ее жрецов, это полное отсутствие в шекспировском сонете чего-либо способного спекуляции их оправдать. Никакой метафизики в нем нет, кроме той, от которой мудрено освободить слово «дух», даже и сплошь петитом набранное; мудрено уже по самым простым историческим причинам. Но ведь наши коммен-

таторы как раз к хлопочут (даже истории наперекор) о том, чтобы это значение начисто из него изъять. Зато они «небу», в последнем стихе, охотно подарили бы заглавную букву, которой у него нет, раз они его с Богом отождествляют, — неизвестно по какому праву. Смею только догадываться, по какой причине. (Дух поэтом возвышен, — понизим его, понизим; а Бог поэтом обсужден, — так они решили, и нашли, что это очень хорошо.) На самом же деле, если и есть то, что звалось у нас некогда богоборчеством, у Марлоу или в «Короле Лире», то здесь, в сонете, и намека на него нет. Когда «небо» противополагается, как тут, аду, а не земле, оно естественным образом означает у поэтов противополагаемое адским мукам райское блаженство. Метафорически означает; от христианского ада и рая они тут могут оказаться очень далеко. Быть может у Шекспира и не отсутствует в глубине таящаяся о них память, но этикой, и только ею, она с образными выражениями этими связана. Место действия его сонета — совесть, его личная и человеческая совесть (ключевое понятие его творчества вообще). Она не названа, но незачем ее и называть. И Дух, и стыд, и страсть, и блаженство, и обман блаженства, — обо всем этом ей ведать надлежит. По ее увещаниям и следовало бы вырвать из души то, что дух повергает во срам, все, о чем драматические двенадцать стихов нам повествуют. А два последние говорят: сказанное предыдущими все знают, но никто по-настоящему не знает, как избежать прельщения тем раем, что́ людей ввергает в этот ад. Поэзии, конечно, в таком пересказе нет, но простейший смысл этих стихов он достаточно ясно передает, — тот самый, что нужен и поэтическому их смыслу.

Отчего же так странно, в этом случае, наука обошлась с поэзией, так криво ее истолковала, да еще в конце концов и покривилась в собственной научности? Боюсь, что не скудость ее, а избыток, вместе со столь всегда для нее вредным самомненьем, тому виной. Я уже в первой главке моей привел — менее разительные, правда — примеры ее ущерба. Есть у меня в запасе и другие. Передохнув, к ним и перейду. Когда в метафизику впадают враги метафизики, от нее устаешь. Как бы она и читателя моего не утомила. Но возвращаться к ней не будет у нас повода.

3. Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы

Если б я занялся разбором тех взглядов на поэзию (и на искусство вообще), что лежат в основе работ Р. О. Якобсона, а также родственных им, да и генетически с ними связанных, Ю. М. Лотмана, и тем более взглядов обоих этих и других того же толка ученых, на то, чем надлежит заниматься науке, избравшей своим предметом поэзию, мне пришлось бы написать трактат, польза от которого не оправдала бы его объема. Сомнительность столь созвучных духу времени методов и теорий скорей можно надеяться современникам, ими увлеченным, показать, выследив прискорбные последствия применения теорий этих на практике.

Если мне удалось сделать очевидным, что 129-й сонет Шекспира был, в некоторых важных пунктах, истолкован неверно, то рано или поздно это способно будет содействовать переоценке воззрений внушивших или допустивших столь ложное истолкование. И точно так же, еще гораздо более разработанная, чем у Якобсона, общая теория литературы Лотмана всего отчетливей обнаружит свои слабые стороны там, где он применяет ее к анализу отдельных произведений. Я не стану поэтому, в этой заметке, по кирпичам разбирать такие его постройки, как «Лекции по структуральной поэтике» (1968) или «Структура художественного текста» (1970)[b] и ограничусь почти только критикой последней по времени его книги «Анализ поэтического текста» (Л.: Просвещение, 1972), главным образом второй ее части, содержащей анализы двенадцати стихотворений русских поэтов, от Батюшкова до Заболоцкого, да и тут подольше остановлюсь лишь на первом из этих «текстов», стихотворении Батюшкова, написанном в 1819 году, но впервые напечатанном лишь в 1857-м.

Привожу это стихотворение, перенумеровав строчки, обозначив цезурные и приближающиеся к цезурным паузы (цезура как обязательный словораздел — явление метра; как реально соблюдаемая пауза — ритма), а также пометив ударения там, где они совпадают с мелодическим подъемом голоса. На рифмующих слогах я ударений не ставлю, во-первых, потому что мелодическая линия тут не повышается, а понижается, и во-вторых, потому что ударение, по неустранимости своей, принадлежит здесь метру, а не ритму, и роли в особенной музыке *этого* стихотворения не играет никакой. Не ставлю я их также на несомненно ударяемой третьей стопе четырехстопных строк 4 и 6, потому что нажим и подъем на них, хоть и возможный, кажется мне излишним. И не ставлю ни одного в последней строке, которая как раз и действенна одинаковостью и безподъемностью четырех своих ударений.

1. Ты пробужда́ешься, / о Ба́йя, из гробницы
2. При появле́нии / Авро́риных лучей,
3. Но не отда́ст тебе / багря́ная денница
4. Сия́ния / прошедших дней,
5. Не возврати́т / убе́жищей прохлады,
6. Где не́жились / рои красот,
7. И никогда́ твои / порфи́рны колоннады
8. Со дна не встанут синих вод.

Поэтический смысл этих стихов неотделим от их «звучания», если в понятие это включать, кроме тембра звучащих единиц, еще и мелодию сообща образуемую ими, как и ритм, в свою очередь неотделимый от нее (хотя ритм

[b] Обе эти книги имеются в перепечатках Brown University Press. Вторая (что я очень приветствую) вышла по-французски в Париже у Галимара: *Structure du texte artistique* (Gallimard. Bibliothèque des sciences humaines). Она воспроизводит целые главы первой, бдительно напечатанной на родине автора всего лишь в 500 экземплярах.

сам по себе и не есть нечто звуковое: вне звука доступен он и осязанию, и зрению). Звучание здесь придает, как словам, искусно подобранным по смыслу, по их заранее готовому поэтическому смыслу, так и всему образуемому ими предложению-стихотворению, новую значительность, индивидуальный и повышенный сравнительно с той «готовой» поэтичностью смысл. Лотман это чувствует, но не там ее ищет, где она становится (конечно всегда лишь до известной степени) доступной анализу. Его анализ либо идет вкось, либо застревает на полпути, либо, как нередко у Якобсона, обнажает «структуры», поэтическая действенность которых остается неясной и во всяком случае недоказанной.

«Взятая вне данной структуры текста, — пишет он, — мысль стихотворения могла бы показаться тривиальной». Что ж тут особенного? Разве нельзя было бы этого с еще большим правом сказать о «Для берегов отчизны дальной», о «Я помню чудное мгновенье», о бесчисленных лирических стихотворениях, русских и нерусских? Лотман, правда, имеет в виду не общечеловеческие «общие места» жизни и смерти, а моду известного времени, «поэзию руин». Но и в невоскрешаемости прошлого, однажды осознанной, заключен источник грусти вовсе, сам по себе, не тривиальный. Не говорю о темах глупых или гнусных, но на банальные и небанальные одинаково могут писаться как плохие, так и хорошие стихи. Хорошие, это в частности непременно значит хорошего, т. е. нужного в данном случае звучания, или адекватной смыслу структуры. Не вижу, чтобы Лотман с этим спорил; радуюсь; но начинает он свой разбор хорошей этой структуры так: «Доминантными, наиболее активно работающими уровнями здесь выступают низшие — фонологический и метрический», и тут я сразу же грущу.

Не то что было бы это неверно; это и верно и неверно, потому что высказано сбивчиво и неточно, — как раз из-за стремления к предельной «объективности» и «научности». Бывает, что в стихах доминирует звучание, и бывает, что доминирует в них другое, то, что Лотман называет «лексико-семантическим уровнем»; но в данном случае наблюдается полное равновесие этих «уровней» (или сторон, как было бы и проще и верней их называть, оттого что никакого постоянного «над» и «под», «выше» и «ниже» тут установить нельзя). Кроме того, фонологию поминать только запутывать дело, когда речь идет в первую очередь о конкретном звуке, о «фонике»; а говорить о метре вместо ритма и того хуже: можно этак и совсем — как тут и случилось — о ритме позабыть. Вообще говоря, столь же непродуманная, сколь громоздкая терминология да вся нарочито лабораторная арматура его мысли очень Лотману вредят: он гораздо умней, чем его метод, его наука и его язык. Видит он отлично, что его «уровни» взаимодействуют, то есть, что их различие вводится лишь нами и остается условным, но сказать этого не умеет иначе, как говоря, неизвестно зачем, об «интерпретации» одним уровнем другого уровня. У Батюшкова, видите ли, в этих стихах, то «семантические единицы и их соотношения... интерпретируют значения единиц низших уровней», то наоборот «фонологическая структура интерпретирует семанти-

ческую», что ведь как раз, но всего только и значит, что эти обе «структуры» взаимно обусловлены и тесно связаны между собой, — без всяких доминант. Вероятно, столь простое утверждение оставалось бы слишком «интуитивным», бездоказательным, ненаучным. Посмотрим, с помощью каких соображений Наука интерпретирует «интерпретацию семантической структуры фонологической структурой» в первой строчке стихотворения.

Этот первый стих, учит нас Наука, «создает семантический конфликт: первоначальное значение 'Байя пробуждается' означает [значение означает?], во-первых, переход, изменение состояния и, во-вторых, особый переход — от сна к бодрствованию. Оба эти состояния принадлежат жизни, и сам переход от одного к другому не представляет собой в обычной связи понятий чего-либо невозможного или затруднительного».

— Премного вам благодарны, Сударыня, но мы и без вас знали, что пробуждаться значит просыпаться...

Молчи, неуч, дальше читай!

«Присоединяя к ядру предложения обстоятельство места "из гробницы", Батюшков решительно смещает весь семантический план. "Пробуждение" оказывается синонимом воскресения. Вместо ординарной смены состояния *внутри жизни* — переход *от смерти к жизни*. Стихотворение начинается декларацией возможности такого перехода, хотя одновременно нам раскрыта незаурядность, необычность этой ситуации (пробуждение не ото сна, не в постели, а от смерти, из гробницы)».

— Простите, Сударыня, но раз вы сказали, что пробуждаться тут значит воскресать, то незаурядность такого пробуждения сама собой из этого следует, да и знали мы всегда, что воскресают (или не воскресают) мертвые, а не живые. Только Байя, это ведь город, а не живое существо; города, если и умирают, то не в буквальном смысле слова; да и неметафорической гробницы здесь тоже нет; так что и смысл глагола «пробуждаться», метафорически, поэтически расширенный поэтом, включает (немножко, разумеется, оксимороном тронутое) метафорическое пробуждение из метафорической гробницы. Вот и все. А затем, Сударыня Наука, разрешите заметить, нужны вам, конечно, термины, а по временам и пестрящий ими жаргон, только зачем же и о простом высказываться так длинно и сложно? Ведь прием остранения не вам к лицу.

Оставим это. «Я не люблю иронии» (своей). Однако истолкование Лотмана, даже если излишества его оснастки устранить, лишь в немногих пунктах представляется мне верным.

Первой строчке он силится придать афористическую остроту, Батюшкову чуждую, чем обусловлен у него и звуковой анализ всего стихотворения, висящий таким образом на плохо вбитом гвозде. Обратил бы он лучше внимание на предлог «из» и на глагол «пробуждаться». Едва ли у нас просыпались *из* постели и в батюшковские времена, но «пробуждаться» и «просыпаться», в поэзии, две вещи разные, и грамматическую натяжку («из») первый глагол, по своей меньшей определенности, легче переносит, чем второй.

Не вредно было бы Лотману также и подумать о «ситуации», не отвлеченно и произвольно им постулируемой, а подлинной. Батюшков видел Байю, да и без того вероятно знал, что на утренней заре, остатки затонувших ее зданий (ее почва опустилась) становятся видимы сквозь воду на морском дне. Это и есть гробница, где или откуда воскресает Байя каждое утро, чтобы исчезнуть вновь с наступлением тьмы; но «порфирны колоннады» и «убежища» веселопродажных дев, коими славилась она у древних, так никогда и не восстанут со дна этих «синих», — синих и впрямь, на редкость синих вод.

Вместо того, чтобы представить себе это зрелище — «волшебное», как все издавна и единодушно находили, но в котором, тем не менее, ничего парадоксального нет, Лотман каких-то «деклараций» и «конфликтов» ищет в первой строке, и полагая, что нашел их, пишет: «Наличие двух семантических центров в стихе и конфликт между ними отчетливо прослеживаются на фонологическом уровне, организованном в стихотворении интересно и специфически». Если, мол, «согласиться, что любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно, то перед нами откроется очень интересная картина». Что и говорить, очень мало вероятно, чтобы *значимое* сопоставление оказалось случайным. Вопрос лишь в том, значимо ли то, что Лотман объявляет значимым, исходя из неверных предпосылок относительно смысла первой строки стихотворения. А если он ищет (моим языком выражаясь) звукосмысла там, где его нет, то картина, рисуемая им, интереса быть может и не будет лишена, но верной, к сожалению не будет.

«Двум семантическим центрам первого стиха соответствует оппозиция двух ударных гласных» (*а—и*). Но в первом стихе есть три полновесных слова (никакой надобности нет называть их семантическими центрами), а не два. «Байя», для читателей Батюшкова (и прежде всего для него самого) было словом не менее веским, чем оба других, и *а* этого слова в содружестве с тем же звуком в слове «пробуждается», противостоит звуку *и* в слове «гробница». Термин фонологии «оппозиция» тут, однако, лишь запутывает мысль, побуждая ее мыслить различие, пусть и звуковое, но где только *различие* звуков и важно, а не они сами, что мы вправе утверждать лишь о системе языка, использующей например оппозицию а/и для размежевания значений таких слов, как «маг» и «миг». *Это* различие мы как непосредственно ощутимый контраст, акустический или артикуляционный (воображаемого произнесения), вовсе не воспринимаем, и никто от нас такого восприятия не требует. Поэтому различие фонем тут с величайшей легкостью заменяется различием соответственных графем (букв). Буквы эти, в обычном быстром чтении, мы даже и не превращаем в звуки, а например слова «маг» и «мак» только начертанием и дифференцируются, т. е. оппозицией графем (а в живой речи либо контекстом, либо искусственным поясняющим произношением). Но стихов одними глазами читать нельзя. Они должны (пусть и лишь воображаемо) *звучать*, как (в различной мере) и проза, поскольку мы причисляем ее к поэзии. Поэтическая речь невозможна вне языка, вне его «оппозиций» и всей его фонологической, грамматической и синтаксической

системы; она систему эту принимает, хоть и не без сопротивления порой; она «пользуется» ею, — но по-своему, не так, или не совсем так, как ею пользуется непоэтическая речь. В своем звучании она являет повторы, гармонические сочетания, контрасты, которые ничем незвуковым заменены быть не могут и с фонологическими оппозициями ничего не имеют общего; в отличие от них и никакой системы не образуют, — ни присущей поэтической речи вообще, ни такой, которая охватывала бы целиком отдельные ее произведения.

Разговор об «организации» ее звучания приводит к недоразумениям, оттого что организованность от систематизированности никто, уже издавна, не отличает; а разговор об «оппозициях» еще неизбежнее ведет к смешению поэзии с непоэзией, речи с языком, фоносемантики, призванной изучать прямое осмысление звуков, с фонологией, изучающей смыслоразличительную, на словесном уровне (*здесь* слово «уровень» вполне уместно) функцию, остающихся неосмысленными, сами по себе, фонем. Такое смешение мы нередко и наблюдаем, как у Лотмана, так и у лингвистов, анализирующих поэтическую речь, с Якобсоном во главе. В стихе «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» мы реально слышим не «оппозицию» а/и (оппозиций нам и слушать незачем), а контраст между *а+а*, оба раза стоящими не только под ударением, но и на вершине мелодического подъема, и третьим ударяемым гласным того же стиха *(и)*, который отличается от обоих *а* не только звучаньем и артикуляцией, присущими ему в любом положении, но и *падением* интонации (мелодии), а также тем, что ударение здесь как бы поглощается или нейтрализуется рифмой (оно метрически обязательно, и поэтому не выразительно, лишь структурно). Так что основания никакого нет видеть здесь, вместе с Лотманом, только (оппозицией им называемый) контраст между первой ударяемой гласной и последней, да еще утверждать (С. 138), что «в первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой *а*, а гробницы за *и*». Никакого закрепления, как показывает даже и его собственный дальнейший анализ тут нет (а то пришлось бы «порфирны колоннады» контрастом — «оппозицией» — объявить и с противоположением жизни и смерти связать, чего он не делает). И точно так же нет основания рисовать то, что в его школе называется «вокалической решеткой» (диаграмму ударных гласных стихотворения), и утверждать, что ею тотчас обнаруживается «простота опорной структуры гласных», образуемой всего четырьмя фонемами, «которые легко обобщаются в две группы: а/о и е/и. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непереднеязычность».

Прочитав это, перелистуул я книгу в обратном направлении и нашел на с. 129 стихотворение Козьмы Пруткова «К моему портрету»:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг

(вариант: на коем фрак), в первой строфе которого, точно так же не оказалось никаких других опорных гласных, кроме тех же четырех. Давайте

«обобщим» и тут две группы и противопоставим их по тому же фонологическому признаку. Боюсь только, что мы и вообще разучимся на таких путях Прутковых от Батюшковых отличать. Ведь как ловко оппонирует Козьма *о* и *а* своей второй строчки, сохраненные и в варианте, трем ударяемым *е* первого своего стиха! Что ж, мне скажут, это ведь А. К. Толстой; он умел писать стихи. Но добивался-то он, когда писал за Козьму не совсем того же, чего Батюшков искал в своем стихотворении. И я охотно признаю, что может играть роль в стихе сопоставление не только разных (или одинаковых) фонем, но и групп, образуемых фонемами, родственными одна другой по таким-то чертам произнесения или звука (со смыслоразличительной — на словесном уровне — функцией таких черт это все-таки ничего общего не имеет). Но дело-то в том, что стихотворение, о котором идет речь, действенно совсем не этим, и вокалическая решетка столь же мало пригодна для его анализа, как для анализа стихов о человеке, «на коем фрак»; хотя этим отнюдь и не сказано, что звучание его не заслуживает самого пристального внимания. Беда лишь в том, что Лотман звучание это плохо расслышал, а потому и свою науку, несмотря на отдельные верные замечания, нескладно к нему прицепил.

Предполагать, что *все* ударные гласные даже и короткого стихотворения незаменимы, и тем более, что они одинаково незаменимы, значит приписывать языку весьма странную неоформленность и уступчивость. Поэту ведь и с другой, фонологической незаменимостью приходится считаться; не мог бы он, — если б ему вздумалось это, в целях фоносемантики, или попросту ради благозвучия (или сквернозвучия), — сказать «маг» вместо «миг» или «Бийя» вместо «Байя». Если нужна ему «Байя», то не избавится он от ее *а*. «Ты пробуждаешься» чудесно он нашел, предварив и музыкально «оправдав» неизбежное это *а* другим, выразительность которого удваивается от повтора. И третью гласную, под ударением стоящую фонему этой строки сделал он фоносемантически незаменимой, хоть и могла она, рифму образуя, остаться и почти незначимой. Но, «пустив на *и*» эту строчку, он связал себя относительно третьей строки, где тем самым *и* обречено было стоять в рифме под ударением. Он однако и это *и* фоносемантически оправдал, но точно так же, как и первое, противопоставив его двум *а* строки «Но не отд*а*ст тебе багр*я*ная денница», и вдобавок третьему, самому выразительному в коротенькой четвертой строчке: «Сияния протекших дней». Но «семантика гробницы» тут, вопреки Лотману, не причем: ведь «денница», по смыслу этого слова, не на стороне гробницы (смерти или сна), бытует, а на стороне пробуждающих Авроpиных лучей. Едва ли, однако, «слово "лучи" составляет семантический центр второго стиха». Пробуждают, конечно, лучи; это — истина физики, но лирически главное слово в этом стихе «Аврора», или если угодно «Аврор» («-иных») можно взять за скобки, как и Лотман, говоря «лучи», берет за скобки «-ей». Сказать можно кстати тут, что мужская эта рифма, как и следующая (красот — вод) фоносемантически не значима (т. е. гласные их со стороны выразительности нейтральны), тогда как *а* второй пары женских рифм выразительны и связаны с тем же звуком в «никогда» предпоследнего

и в «со дна не встанут» последнего стиха. Что же до второго, то свет его «лучей» фоносемантически (что тут означает и поэтически) окончательно меркнет по сравнению с восхождением от *е* к *о* — «При появлении Авроpиных лучей», — которое всю силу восходящих этих лучей как бы собой и знаменует. Но все это становится явным лишь при учете интонаций или, импозантнее выражаясь, ритмико-мелодических структур стихотворения, а их-то Лотман и не учел.

Пение гласных играет тут немалую роль, но и петь-то их здесь именно интонации заставляют или ритмические ходы, эти интонации в себе несущие. И касается это одних ударяемых гласных, за исключением разве что *а* «Авроpиных лучей» да второго *и* в слове «синих» последней строчки. Соображения Лотмана насчет роли неударных гласных первой строки по отношению к ударными и неубедительны (что же, значит и все они незаменимы?), и неясны (прибыль от них получаемая не определена), и методологически порочны («оппозициями» оперируют, как если б они были чем-то реально ощутимым в стихе, да и в речи вообще). Со многим из того, что говорит он о повторах согласных или целых слогов тоже согласиться трудно. Например, когда он противопоставляет, в первой строке, звукосочетания *проб* («пробуждаешься») и *гроб* («гробницы») и утверждает затем, что «дифференциальный элемент *п* — *г* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой». Так что «багряная денница» — нечто гробовое, а «про — текшие дни» пробуждение сулят? Правда, Лотман, заметив неувязку, устраняет ее тем, что теперь, мол, «багряная денница сближается с гробницей». Теперь: через стих! Непрочна же символика его «дифференциальных признаков»! Да и термин этот, лишь в фонологии уместный, применяет он тут зря. Но главный его недосмотр сказывается уже в том, что ритмический строй этих восьми стихов он рассматривает лишь во вторую очередь а затем и судит о нем (кроме верного указания на четыре ударения последней строки) опрометчиво; едва ли его правильно и слышит.

«В первом трехстишии — пишет он (С. 141), — шестистопный ямб имеет устойчиво урегулированные пиррихии на нечетных стопах, фактически превращаясь в трехударник». Но ведь в трехударник с постоянным количеством слогов; так что «фактически» он остается шестистопным ямбом. И трехударность эта здесь не сама по себе важна, а тем что проистекает из трижды повторенной дактилической цезуры с отсутствующим ударением на первой стопе. О цезурах этих, как и о дальнейшей игре пауз, при чередовании ямбических строк неравной длины, Лотман и вообще не говорит ни слова; не отдает себе отчета в том, что вся музыка стихотворения, вся музыкальность его звукосмысла именно этими особенностями его ритма, *порождающими мелодию,* и обусловлена. «Ты пробужда́ешься», «При появле́нии», «Но не отда́ст тебе» — эти предцезурные полустишия, та-та-та-та-та-та, три подряд, как раз и зачинают интонацию, делающую лирически интенсивным размышление о невозвратимости «протекших дней». Мелодическая линия поднимается три раза к ударению и спадает к цезуре, а затем все три раза

быстрей поднимается к следующему икту («о Байя», «Авроринх», «багряная»), чтобы опуститься к безподъемному ударению рифмы и концу синтагмы. Зачин четвертого, короткого стиха своим ударением на первой стопе — «Сияния» — образует могущественный контраст, но вместе с тем и завершающую репризу в отношении к тем трем зачинам: после трех та-та-та-та-та-та-та-та-та-та-та-та; быстрый вместо медленного подъема и одинаковый до паузы спуск (как если бы отсечена была первая стопа та-та). Эта первая половина строки создает нечто вроде дактилической цезуры в *четырехстопном* ямбе. Вторая ее половина (та-та-та та) ритмически почти повторяет первую, после чего введен с величайшим искусством пятистопный ямб с мужской цезурой после второй стопы и без ударения на первой, что подготовляет седьмой стих с его репризой ритма и мелодии первых трех («И никогда твои», где последнее слово остается безударным или несет лишь полуударение). Шестой и восьмой четырехстопны, но шестой построен наподобие четвертого, тогда как восьмой, заключительный, контрастирует со всеми другими, как отмечено и Лотманом, четырехударностью своей, и еще больше тем, что делится благодаря этому — и вследствие короткости слов — на четыре отрезка с тремя краткими паузами между ними: «Со дна. Не встанут. Синих. Вод.»

Такова в этом стихотворении подсловесная основа его музыки, его поэзии. Все звуковые и артикуляционные качества его гласных и согласных либо ею обусловлены и ей подчинены, либо в отношении ее нейтральны, — не мешают ей и только. Эти последние фонемы не осмыслены поэтически (фоносемантически) и поэтому, в пределах безвредности, могли бы заменяться другими. В первом стихе «просыпаешься» вместо «пробуждаешься» было бы хуже по оттенку (словесного) смысла, но сошло бы по звуку, как и в четвертом «минувших» вместо «протекших». Лотману хочется каждый звук в этих восьми строчках объявить закономерным, счесть, на равных правах с другими, участником целостной структуры, из чего следует, что он понимает эту структуру как систему или как машину. В поэтических, как и в живых организмах всегда есть избыток, по сравнению со строго необходимым, и соотношение органов или частей всегда иерархично, за исключением таких «повторов», как почки, легкие или глаза. Похоже, что Лотман избрал предметом подражания даже и не биологию, а механику, — недаром способен был написать (С. 92): «каждая фонема в стихе ведет себя как слово» — что и побуждает его искать в поэтических текстах неживой (механической) закономерности, объявлять бездейственное действенным, несущественное существенным, а иерархически важнейшего сплошь и рядом не замечать. Что и говорить, существенность и действенность в области искусства средствами науки установить нельзя. Вокалическая решетка — нечто вполне объективное, как и тот факт что звук *а* в первой батюшковской строке «дан на фоне почти полного набора русских гласных» (как и в бесчисленных произведениях разнообразнейших поэтов) и что он поэтому «включается в оппозиции» — их перечислено целых семь. Факты налицо, и научно доказать, что эти факты (или эти «оппозиции», лишь для фонологии важные) никакой ро-

ли в поэтичности этого поэтического текста не играют, а другие неотмеченные Лотманом играют решающую роль, никакой возможности нет. Но быть может люди любящие стихи, разбирающиеся в них, умеющие их читать, а среди них — кто знает? — и сам Лотман тем не менее согласятся со мной, прочитав это стихотворение без противоречия с его ритмом и мелодией, если я им скажу о нем, то, что я уже сказал, и отмечу тот аккомпанемент к этой мелодии, которого странным образом Лотман вовсе не услышал. Я имею в виду звуковое соответствие между «уб*е*ж*и*щей», в пятом и «н*е*ж*и*лись» в шестом стихе; между «багр*я*ная» и «сия*н*ия» в третьем и четвертом; или, в последних двух стихах, игру *а* (вернее: *да, над, дна, а*) противопоставленного *и* (отнюдь не напоминающему о гробнице) в словах «порфирны» и «синих», где втянуто в игру и неударяемое *и*. Прочтите с нужной, с предписанной текстом интонацией

Не возвратит *убежищей* прохлады,
Где *нежились* рои красот...

и звукосмысл всего восьмистишия откроется вам во всем его подлинном богатстве.

Скажут, что Лотман в своем анализе связывает звуковой облик стихотворения с его содержанием или темой, тогда как я этого не делаю; но кроме как для противопоставления гласных в первом стихе, связь эта остается мнимой, а усложняющее истолкование простого смысла этих восьми строк, призванное эту связь обосновать, насильственным. Стихотворение это принадлежит к тому весьма обширному разряду поэтических текстов, где прямого изображения сказанного — ритмом, мелодией, звучанием — нет, а есть лишь выражение ими близких к этому сказанному душевных состояний, или просто совместимых с ним, не чересчур далеких от него. Отношение их музыки — конечно речевой, а не музыкальной, пусть и вокально-музыкальной — можно сравнить с отношением музыки к тексту в песне, романсе, арии. Стихотворение Батюшкова не песенно и не романсно, принадлежит однако к этому, музыкальному по преимуществу разряду лирики. Оно мелодией, ритмом, звучанием своим как бы вводит в музыку свой смысл, растворяет его в ней, не уничтожая его, а повышая, именно этим, его готовую поэтичность, превращая ее в поэзию. Спросят меня тут: значит и слова другого смысла можно было бы здесь подставить, как это с песнями бывает? Технически нельзя: слова-то ведь тут как тут, не отделишь от них музыку; но если бы можно было ее отделить, она была бы применима к другому, родственному, конечно, смыслу. И родство это, в области музыки, поэтической музыки, да и других искусств, не надо представлять себе слишком узко и рассудочно. Поколения слушателей проливали слезы над арией Орфея в опере Глюка «J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur», хотя уже современник его Буайе заметил, что на ту же музыку можно было бы положить слова «J'ai trouvé mon Euridice, / Rien n'égale mon bonheur», и Ганслик, сто лет назад, нашел отчасти справедливым этот упрек Глюку. Но в наше время

ныне покойный замечательный теоретик музыки, Виктор Цуккеркандль, прекрасно сказал, что высокую радость эта ария могла выразить, как и высокое горе, но что положить на ее музыку слова «я потерял» или «я нашел свой зонтик» было бы одинаково немыслимо[11]. Или немыслимо всерьез; мыслимо лишь как издевательство над музыкой — и над поэзией.

4. Неслучайные ошибки и коренное заблуждение

Пушкинский гекзаметр «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую» Ю. М. Лотман (С. 90 той же книги) поясняет так:

«Краткие прилагательные "грустен" и "весел" находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не дает возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на существование в сознании автора двух различных, не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия "грустен" и "весел" составляют взаимосоотнесенную сложную структуру».

Сперва о языке. Все-таки, когда ты пишешь о литературе, старайся писать гибким, точным и экономным литературным языком. Сказав «краткие прилагательные» (раз ты нашел это не излишним) на этом и успокойся: ты нас уже оповестил об одинаковости грамматических форм, — которыми однако «выразить» этих прилагательных никак нельзя, ни по-русски, ни на каком из других мне известных языков. И как же ты не слышишь, что «указа*ние* на существова*ние* в созна*нии*» немножко вязнет в ухе (и даже в сознании), как не понимаешь, что *всякая* аналогия взаимна и что «взаимосоотнесенная сложная структура» ничего не прибавляет, кроме накрахмаленных словес, к тому, что ты уже сказал? (С чего ж это я на «ты» перешел? Ей Богу не со зла: от семейственного огорченья. Печалюсь, что собратья мои по перу и языку языка нашего не берегут. Разве так много всего прочего у них от Толстого или Пушкина осталось?)

Теперь о мысли. Она проста. Все знают, что и самые противоположные чувства могут порой сливаться воедино. Если я скажу, безо всякого параллелизма, «весел он, но в самом его веселье есть и грусть» это будет полностью понятно. Но беда-то в том, что у Пушкина вовсе не о таком слиянии шла речь. «Весел» в этом стихе относится к одобрению работ скульптора (Орловского), а «грустен» к отсутствию Дельвига (которого уже пять лет как не было в живых). Естественно даже предположить, что поэт, посетитель мастерской, сперва порадовался тому, что там увидел, а потом, о покойном друге подумав, взгрустнул. Анализ Лотмана, во всяком случае, не пояснил этот стих, а затуманил. Весь анализ — вовсе и ненужный — основан на ошибке. Что ж, ошибка эта случайна? Не думаю. Мысли не допускаю, чтобы Ю. М. всего этого стихотворения попросту не прочел или памяти о нем не сохра-

нил. Ошибка его проистекает из затмения, вызванного привычкой за волосы притягивать примеры в подтверждение тяжеловооруженной, но небоеспособной теории. На следующей странице читаем: «поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма». Опять! *Все* элементы! Система, машина... Р. О. Якобсону кажется точно так же, что везде структура и что структура — все; что ею и обеспечивается «литературность» литературного произведения (т. е. то самое в нем, на основании чего мы его причисляем к поэзии или к литературе). Это не просто «структурализм», это тоталитарный структурализм. Я еще к этому вернусь; но замечу, что он и на Якобсона наводит порой затмения: утверждал же он, что в стихотворении Верлена восхваляются нечетные конструкции, о которых там и речи нет. Но Якобсон острей, хитрей, пишет сжато и точно, прямых ошибок лучше умеет избегать. Основные заблуждения те же и у него, но наглядно и просто опровергаемые последствия их у Лотмана обнаруживаются легче.

Быть может и впрямь случайна ошибка, позволившая ему сказать («Анализ». С. 115), что слово «гость» два раза встречается у Пушкина в первой части стихотворения «Когда за городом...», тогда как оно встречается и там и во всем стихотворении один раз. Спутал он видимо гостей с жильцами (могилы «Зеваючи жильцов себе на утро ждут», а не гостей; за семь стихов до того эти «стесненные рядком» мертвецы тоже ведь, как и подобает, не назывались гостями, а лишь сравнивались с ними, да и не со всякими: «Как гости жадные за нищенским столом»). Но с какой натяжкой мысли ошибка эта связана, ею нужно думать и накликана! «"Городу" свойственна временность: даже мертвец лишь гость могилы. Не случайно слово "гость" употребляется в первой половине два раза, то есть чаще всех других». Нет, не употребляется, — «временность» смерти не подарена; а если б два раза и встречалось — ах ты Господи: «чаще всех других»! — ничего бы особенного это не означало. (Два раза, но во всем, правда, стихотворении, не в половине, встречаются урны и могилы; что ж из этого следует?) И неверен, да и до чего ненужен весь разбор! Например: «Первая половина текста имеет свой отчетливый принцип внутренней организации. Пары слов соединяются в ней по принципу оксюморона». Замечу кстати, что пишу я это слово через *и*, а не, следуя щучьему веленью, через *ю*. Щука (Академия?) по-видимому забыла, что, распрощавшись с ижицей, миро у нас не стало мюром, и жены-мироносицы не превратились в мюроносиц. Да и не повелела же она всему мелкорыбью писать «сюмвол» и «сюмфония». Но Лотмана я конечно не за это корю, а за слишком уж расхлябанное, а то и совсем нелепое расширение соответственного понятия. «Нарядные гробницы» иронией звучит, но противоречия, для оксиморона потребного, тут нет; и если оно налицо в «амурном плаче» (по «старом рогаче»), то «усопший» чиновник или купец никаким оксимороном не награжден, в отличие от «скончавшегося» или «умершего», а между «мертвецами» и «столицей» даже и тени противоречия не могу я усмотреть. Ничуть не убеждают меня и доводы опирающиеся на «лакейскую песню»

«Что за славная столица / Развеселый Петербург!», где будто бы «Петербург» заменен «столицей», хотя никакой *замены* тут нет, и тем более такой, из которой следовало бы, что слово «столица», в пушкинское время, обозначало «город с подчеркнутым признаком административности, город как сгусток политической и гражданской структуры общества». Боже ты мой, о структуре наслышались мы и без того, а тут еще «сгусток структуры»! И что ж в этом сгустке людям помирать не полагается, что ли? «Все мертвецы столицы» — где тут оксиморон или какая бы то ни было риторическая «фигура?» И причем тут «улично-лакейский жаргон»? Или «военная столица» в «Медном Всаднике» на этом жаргоне и рифмует с «полнощною царицей»?

Хоть и говорит Лотман о различной степени несоединимости понятий в этих стихах, но понятия «усопшего» и «чиновника», «столицы» и «мертвецов» остаются соединимыми на все сто процентов. Да и плохая скульптура («дешевого резца») никакого противоречия в себе не заключает, как и «урна» вполне может оказаться «праздной», иначе говоря пустой. Конечно, сложная игра ироническими, полупротиворечивыми, горько-саркастическими словосочетаниями в стихах этих, как всем всегда было известно, тут как тут. Незачем этого и объяснять... А если есть зачем, то объяснение должно быть совсем другого письма, не столь жестяное, не предполагающее систему, там где ее нет, не навязывающее Пушкину «принципов», которыми он вовсе не руководился, — во имя Науки, которую он не только, не будучи идолопоклонником, не обожествлял бы, но и, будучи человеком трезвого ума, едва ли принял бы всерьез.

Постоянные натяжки в истолкованиях Лотмана, как и громоздкость их, раздавливающая их предмет, проистекают — не у него одного — именно из этого стремления к научности. Не филологической, ей оно вредит, а физико-математической, лишенной, в этой области, подходящих для нее предметов. Что ж тут и остается, как не обрабатывать неподходящие долотом и топором, в результате чего становятся однако измеримыми и весомыми не они, а обобщенные схемы их обрубков и осколков. Такая работа развивает особое хитроумие, в наивысшей степени присущее анализам Р. О. Якобсона, но приобретенное и Лотманом, порой себя оправдывающее у обоих, но которому сопутствует, особенно заметным образом у Лотмана, ущерб внимания к не укладывающимся в схему чертам, а то, как мы сейчас увидим, и элементарнейшей догадливости.

В его второй книге («Структура поэтического текста». С. 243 сл.) первый раздел седьмой главы начинается с краткого разбора четырех стихов, пленивших Пушкина «итальянским» звучанием своим в послании Батюшкова «К другу» :

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи, и ланиты,
Чело открытое одной из важных муз
И прелесть девственной хариты.

Приведя эти стихи, Лотман выделяет из них все гласные, ударяемые и безударные, ставит четыре строчки гласных этих одну под другой и пишет: «Легко заметить, что в конце каждого стиха резко меняется принцип фонологического построения. Если отсчитать три-четыре фонемы от конца, то мы получим разделение, в котором в левой половине будет явно выражаться тенденция к фонологической унификации, в правой — к разнообразию». Верно, разница есть, но как же не догадывается наш фонолог и структуролог, что она просто-напросто объясняется наличием рифм. «Ланиты» и «хариты» предопределили гласные в конце четных стихов, а в конце нечетных «вкус» и «муз» не только им навязали свои *у*, но и не могли обойтись без предопределивших другие две гласные эпитетов. Далее читаем: «Гласные фонемы, встречающиеся один раз, в левой половине единичны и появление их — явная случайность, неизбежная при построении стихов из материала осмысленной лексики». Вот именно: случайность неизбежна, и тоталитарный структурализм всякого оправдания лишен, хоть это и не относится к отдельным метким пусть даже и внушенным несостоятельными предпосылками наблюдениям и домыслам. Но озарение насчет *неизбежной случайности* промелькнуло у Лотмана и погасло, не помешало ему искать полной звуковой закономерности в стихах о Байе, и не сочеталось с другой, не менее верной мыслью: о том, что случайность — не зло, а благо, что она неотъемлемое свойство всего живого. Совсем ведь и в этих четырех стихах «вокализм» их не равномерно действен и существен. Самый удивительный тут второй стих, прежде всего, нужно думать, Пушкина и поразивший. Он скомпонован на зияниях (совсем не итальянских), на продлениях *и-и, и-и, и*, которым баритонально возражают в следующем стихе совсем другого характера звуки. Или верней другие, но не совсем, оттого что и тут уже есть *о*, есть скромное *а* «ланит», есть *у*, да не совсем *у*, из-за льющегося *эль* — «любви-и-о». Все это изумительно; а при сплошных *и* была бы эта строка ужасна. Ведь и в «шипеньи пенистых бокалов» есть «случайности» (в третьем слове), да и не получилось бы ни малейшего выигрыша, если б, вместо «голубого», прилагательное у нас было, которое соблазнило бы поэта написать

И пунша пламень полулой.

Другого поэта. Пушкин не написал бы. Не соблазнился бы, думаю, и Батюшков. Так зачем же искать у него того, чего «осмысленная лексика» не допускает? Зачем писать (тут же!), что «в районе окончания этих стихов сталкиваются фонологическая упорядоченность с нарочитым "беспорядком"»? Как будто беспорядка без кавычек, случайности не нарочитой не может у него и быть. Ведь случайность только что была признана неизбежной. Но покуда исследователь с тоталитарным структурализмом не покончил, он будет играть в прятки сам с собой. Уже само это слово «фонология» сбивает его с пути, или точней выражаясь, гонит на путь чересчур прямой, оттого что фонология лингвистов действительно случайности чужда, имея дело с дифференциальной механикой языка, с его системой, а не с использующей эту

систему речью, и того менее с речью поэтической. Нет, напрасно наш автор пишет («Анализ». С. 44): «То, что в системе языка мы имеем дело с двумя реальностями — языковой и речевой, представляется после Ф. де Соссюра скорее общим местом, чем нуждающейся в дискуссионном обсуждении новацией». Сама эта фраза показывает, что Соссюра он не понял, который всякую *речевую* реальность из *системы* языка исключил. Да и концепция речи, сводящая ее (Там же. С. 20) к «вариативным реализациям» языковой системы, хоть из Соссюра, к сожалению, и возможно ее вывести, показывает, что «новация» эта, пусть и давно уже не новая, в «дискуссионном обсуждении» все еще нуждается, едва ли даже не острей, чем прежде. Ведь вот о «реализациях» Лотман говорит, а себе отчета как будто и не дает в том, что конкретная реальность речи по-другому и более реальна, чем абстрактная реальность «языка». Пора наконец понять, что изучение поэтической речи не к языкознанию относится, а к еще несуществующей науке, которую речеведением назвать было бы всего верней.

Возвращаюсь к нашим гласным в батюшковских стихах, менее «упорядоченным» в конце строчек, чем в их начале. Оказывается (на следующей странице), что бывает и наоборот. В пушкинских стихах «Уныло юноша глядел / На опустелую равнину / И грусти тайную причину / Истолковать себе не смел» мы — поучают нас — «имеем дело с противоположным переходом в конце стиха к упорядоченности одинаковых фонем» (если одинаковых, бормочу себе под нос, то чего ж тут еще упорядочивать?). И невдомек автору, что и здесь все дело в рифме и в осмысленности лексики. По совсем того же рода причинам концы строк в одном случае больше разнообразия, а в другом больше однообразия являют, чем их середины и начала. Качества эти внеструктурны, «случайны». Многие дорифменные гласные у Батюшкова выбраны музыки ради, хоть конечно и не все. В трех первых строках Пушкина неслучайны (в этом смысле) ударяемые *у* и часть безударных; не те, что заканчивают женские рифмы (их звучание и не кажется мне выразительным). К мужской рифме примыкает у него по звуку «опуст*е*лую» во второй строке; есть искушение подумать это и о «*себе не*» в четвертой, но никакого выразительного звучанья в этих четырех с (вместе со «смел») я не слышу, да и недостаточно сказать, что рифма тут вызвала «смел»: она вызвала «себе не смел». Так и получился стих, который повторят нам, «с точки зрения фонологии гласных выглядит так: *и о о а е е е е*». Вот именно: выглядит — интересно выглядит, но никакой четкой характеристики его звучания отсюда не получается, вероятно потому, что два *е*, в этой их цепочке, неударяемы, одно ударяемо, а последнее ударяемо, но в рифме, что, как я уже говорил, обязательно и поэтому для смыслового слуха не столь значимо. А насчет двух *о* следует сказать, что второе, при отсутствии «оканья» не произносится как *о*, чем однако фонология, в отличие от фонетики, не интересуется: смылоразличительной роли (для слов) это не играет. Как не интересует ее и градация ударений или ощутимости звуков даже и в прозе, не говоря о стихе, и вообще многое, для речеведения, особенно в приложении к поэзии, важное, —

отчего «точка зрения фонологии» тут как раз и не применима. Она-то именно исследователю и мешает замечать и правильно оценивать то, чем фонология предоставляет заниматься фонетике, и чем поэтике (фоносемантике) заняться надлежит.

Поймет это, однако, лишь тот, кто найдет в себе силу от сциентизма, лингвистического и всякого другого, отречься: коренное заблуждение в нем, и все прочие порождаются им. Лотман же, вместо этого, измененный подбор гласных в конце строки пытается объяснить прибегая к другому предмету сциентистского идолопоклонства, к теории информации. Изменения эти, видите ли, нужны бывают, чтобы предотвратить возможность слишком легкого предугадыванья рифм и вообще дальнейших стиховых звучаний. Поэтический — или всякий вообще художественный — «текст» передает вам видите ли, информацию (осведомляет нас — какия же сведения почерпнули мы из «Цыган» или из «Чаконны» Баха?); если же передаваемое заранее вам известно, текст этот утрачивает свою ценность, становится неискусством или плохим искусством. «Плохие стихи — стихи не несущие информации или несущие ее в слишком малой мере. Но информация возникает лишь тогда, когда текст не угадывается вперед» («Анализ». С. 127). Так думает далеко не один Лотман; Якобсону точно так же весьма близок этот взгляд, в котором верно лишь то, что, при прочих равных условиях, новое нравится нам больше давно известного. Венгерский ученый Иван Фонодь, хорошо известный и на Западе, производил эксперименты о которых он пишет (приведено там же. С. 35)[12]: «Несмотря на метр и рифму в стихотворении Эндре Ади, 60% фонем надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей — лишь 33%. В стихотворении лишь 40 из ста, а в газетной передовице — 67 оказались избыточными, лишенными информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков, чтобы угадать остальные 71». Ай-ай-ай, как это нелюбезно в отношении юных девушек и марксистских передовиц; но 40 и 67 на сто не такая уж гигантская разница. Попробуйте, дорогой коллега, произвести эксперимент со следующими стихами из «горацианской оды» неизвестного, но несомненно гениального, судя по отсутствию избыточности, автора:

Chipeco thermos dioxygen, temco sonora tuxedo,
Resinol fiat bacardi, camera ansco wheatena;
Antiskid pebeco calox, olea tyco barometer
Postum nabisco!

С тех пор, как стихи эти были опубликованы (1919, но я почерпнул их из 4-го изд. книги Менкена «Американский язык». 1936. С. 173), искусственные наименованья, из которых они составлены, предугадать стало, за исчезновением из обихода продуктов, обозначавшихся ими, еще трудней (я, например, решительно не знаю, что такое «постум» или «набиско»)[13]. Ведь предугадываются, вопреки странной формулировке Фонодя и Лотмана, именно слова и лишь в результате этого образующие их звуки; (ударяемую гласную

рифм и совсем угадывать не приходится: она заранее известна). Слова же предугадываются по смыслу, теме, синтаксическому их расположению. Здесь ничего этого нет, или есть лишь ничтожные рудименты всего этого; так что и полвека назад стихи эти — наконец-то и в самом деле не порожденные словом, а сделанные из слов, по завету Малларме — были недосягаемо совершенные по своему поэтическому качеству, если качество это измерять «информационной» мерой. Лотман к этому готов. Он никак не критикует Фонодя, и (в примечании) пишет: «Проделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой "о вкусах не спорят"». Немножко я недоумеваю насчет «информанта» (одушевленного объекта экспериментации): если он успел оценить, а значит знал стихотворение до эксперимента, как же тогда угадыванье? Но бросим придирки: перед светлым будущим, открывшимся нам, они — ничто. Не какая-то там интуиция, а Наука, объективным критерием оперируя, установила, что «Чипеко термос» поэтический шедевр. Пусть-ка ее информант, прочитав эти первые два слова попытается предугадать дальнейшие. Или пусть она его спросит, где меньше избыточности, а значит и какое стихотворение лучше — «Шопот, робкое дыханье» Фета или пародия на него Минаева, сплошь состоящая из фамилий тогдашних литераторов и журналистов, большей частью канувших в забвение. Информацию ищи! Сомненья нет. Мы на славной стезе науки, ведущей нас к истине. Постум набиско!

На другой странице той же книги Ю. М. Лотман, хоть и мимоходом, но без всяких колебаний утверждает, что «научное мышление критично». В области поэтики, в области филологии вообще, оно становится, увы, все менее критичным, по мере того, как некритически продолжает гнаться за вытесняющей доступную ей научность, чужой, с чужого плеча научностью.

У Р. О. Якобсона критически-острый склад ума, но без малейшей критики воспроизводит он методы точных наук, за пределами той части языковедения, где они уместны, — там, где *этой* точности не может быть, где знаки охватывают смыслы и сами участвуют в смыслах, а не условно обозначают полностью им внеположные значения. Везде он видит структуры, а за ними не видит ничего, и все его структуры равноценны, как правильно заметил французский лингвист Жорж Мунэн (в своем обзоре лингвистики XX века, Париж, 1972. С. 151), который даже считает (на этом основании), что к поэтическому качеству стихов Р. О. совершенно глух. Столь далеко пойти я не решусь, но верно то, что качество тут ни к чему количественному свести нельзя, а потому и нельзя объективно установить. Не измеряется оно ни степенью структурированности, ни степенью «информативности», ни степенью разложимости (при анализе) на любого рода «полярности»; никакими

вообще степенями. Качества этого или, проще говоря, самой поэзии, ни от звука, ни от смысла оторвать нельзя, и даже, если и возможно для испытующей мысли звуки от смысла отсечь, то и тогда останется у них «музыкальный» смысл, — не тот, что у музыки, но аналогичный ему и непереводимый, как он, ни на какой другой язык, в том числе и музыкальный.

Ю. М. Лотман в начале второй своей книги («Структура». С. 19) предложил отлично сформулированное и кажущееся верным, на первый взгляд, определение искусства; или произведения искусства, или, как он выражается, «художественного текста»: «сложно построенный смысл»; с прибавкой: «все его элементы смысловые». Нет, не все. Есть и элементы несмысловые, как например метрический остов стиха, в отличие от особых ритмических вариаций данного стихотворения; или пропорциональность здания, в отличие от индивидуально выразительных его пропорций. Смысл не построен, а выражен; построено то, что выражает этот смысл. Оттого и возможно постройку в ее структуре описать, структуру эту тем пониманием, которым понимают структуры понять, а выраженного смысла не услышать, не увидеть. Понимается он непосредственно, «интуитивно» (хоть и далеко не всегда сразу), оттого я эти два глагола тут и применил; но пересказу этот смысл не поддается, хоть и думаем мы о нем и говорим. И по тому, как мы о нем говорим нередко бывает видно, поняли мы его или не поняли.

Не поддается этот смысл пересказу, оттого что нельзя его отделить от самого произведения, от его формы, как говорили прежде, от его структуры, как говорят теперь (более правильно, оттого что в структуру входит и почти все то, что прежде называли содержанием — повествования, например, или небеспредметной живописи). Неотделимость, однако, возможно понимать — и даже неверно понимать — по-разному. Думаю, что и Лотман, и Якобсон, и большинство современных исследователей искусства и литературы понимает ее неверно, — хоть и не одинаково, и не в одинаковой степени неверно. Задержусь на этом слегка: здесь источник всех заблуждений, в том числе и основного, характеризуемого мною как сциентизм, или как его самая распространенная разновидность, лингвистицизм. Правильное понимание неотделимости, о которой идет речь, сделало бы это заблуждение невозможным.

Во-первых, неотделимы лишь те смыслы, которые вообще без искусства, не поэтически, не «художественно» высказаны быть не могут; не могут быть переданы при помощи знаков или знаковых систем, пригодных лишь для обозначения предметных или отвлеченно построенных (понятийных) значений. Во-вторых, неотделимость эта, реализуясь в наличии этого рода смысла в таком-то произведении, никогда не становится поглотившим все различия тождеством структуры произведения и его смысла, или «самого» произведения и его смысла. Смысл не совпадает ни с осмысленным предметом, ни с его структурой: он ими выражен; выражен подобно тому, как выражается улыбкой, нечто неназываемое или не полностью называемое, но что все-таки никто не назовет самой улыбкой. Если выраженное — материнская любовь, один из тысячи оттенков материнской любви, то дитя в этой

улыбке именно и увидит любовь; в улыбке и все же сквозь улыбку. В-третьих, наконец, произведения словесного искусства, как и произведения изобразительной живописи или скульптуры, высказывают также, наряду и в союзе с несказанным (непередаваемым «своими словами»), нечто и вполне сказуемое, поддающееся пересказу, переводимое на другие языки, при неверном понимании чего и несказанное не будет должным образом уловлено. Сказуемое — часть структуры, выражающей несказанное. Если вы плохо поняли, что значит «весел и грустен» в гекзаметре Пушкина, это в нисколько не меньшее ввело вас заблуждение, чем если бы вы гекзаметр этот приняли (в ощущении его ритма) за пентаметр. Почти все ошибки, недодуманности, полуправды, которые, как мне кажется, я нашел в книге Ю. М. Лотмана (упомянул я далеко не все) проистекают, как и у других близких к его образу мыслей ученых, из неясных или неверных взглядов в отношении одного из этих пунктов или, чаще всего, всех трех. Такие взгляды именно и позволяют без критики принять тот структурализм, который структуру поэтических произведений интерпретирует, да и просто описывает дефективно. Уже потому что не воспитывает восприимчивости к их звуку и смыслу, а напротив ее воспитанию мешает. Ничем другим не могу себе я объяснить и промахи такого без сомнения выдающегося ученого как Лотман, уму и таланту которого я всегда готов воздать хвалу. С грустью приведу из той же книги еще несколько примеров.

Тютчев. «Последняя любовь» (С. 50). Лотман читает: О как на склоне... Так можно — и должно — читать предпоследнюю строчку: О ты... Но в первой у Тютчева после О стоит запятая, так что ударение не может не падать на это восклицание. «Окáк» уродливо и недолжным образом метризирует ритм. — Тютчев, «Два голоса» (С. 180 сл.). Ненужные (хоть и верные) пояснения того, что «мужайтесь» ничего военного не означает. Ведь тут и не о военном деле идет речь. Непонятым, видимо, осталось то, что второй голос, при всем стоическом пессимизме, все же утешительнее первого. (Тема и тон этого стихотворения не совсем тютчевские. Мне оно всегда казалось переводом чего-то шиллерообразного.) —Тютчев, «Вот бреду я...» (С. 186 сл.) см. первую из этих заметок. Оказывается также, что стих «Вот тот мир, где жили мы с тобою» конструирует «я», «которое "жило", т. е. *уже не живет*». Подчеркнуто автором; можно и еще раз подчеркнуть — Тютчев, «В просонках слышу я...» (С. 197). Сопоставляется с поздним «жаворонка гласом» и «безумья смехом» в стихотворении «Вечер мглистый...» как образец «близкого к поэтике XX века соединения того, что не может быть соединено ни в одной рациональной системе». Поэзия всех времен дает множество примеров такого иррационализма, но в четверостишии «ласточки весенней щебетанье» вполне рационально соединяется со «свистом полозьев на снегу», потому что ласточки и весны тут вовсе нет: это дочь поэта, Дарья Федоровна, беседует с его женой в соседней комнате. Тютчев, два восьмистишия, «С поляны коршун поднялся» и «О, этот Юг! о, эта Ницца!.. (С. 200); кстати: вот и тут ломающие метр восклицания, — эти два и во второй строке «О, как», а в

третьей уже не междометие: «Жизнь, как»; попробуйте выправить эту стопу, сделать ее ямбом: ушибетесь. Общим в этих столь непохожих одно на другое стихотворениях объявляется тот (сомнительный) факт, что в них «верх» и «даль» «выступают как синонимы». «Все выше, дале» вьется коршун в первом стихотворении; а во втором Юг и Пицца — «синонимы "праха"». У Тютчева, уверяют нас, все «более ценное помещается выше в лирическом пространстве», куда — вверх и вдаль — «поломанные крылья» мешают улететь его душе. Как будто улетая куда-то вверх возможно тем самым не улетать вдаль, как будто «выше» и «ниже» не у всех значили бы в оценках то же самое и как будто Тютчев за что-то осуждает любимый им Юг, Ниццу или их «блеск».

Есть такие же промахи — и ненужности, неуклюжести — в истолкованиях стихотворений Пушкина, Лермонтова, Блока, да и едва ли не во всех. Постоянно встречается в них смешение комментатором повествующей поэтической речи с тем, о чем она повествует (пусть и совсем кратко). Ни то, ни другое еще не смысл, а высказывание его, но в разных планах. Смешение этих планов в анализах стихотворения Блока, обращенного к Ахматовой (вот уж не выбрал бы я для анализа этих столь заметно вымученных необходимостью ответить стихов), лермонтовского «Расстались мы...», пушкинского «Зорю бьют...» особенно заметно; причем в последнем случае еще и вовсе не принято во внимание, что повествование тут оборвано, что здесь начало чего-то, оставшегося отрывком, а во второй половине и черновиком. При чтении, все это раздражает именно из-за уважения, питаемого к автору: что это он, неужели нельзя было этого избежать? Даже и при тех же теоретических «установках»? Не знаю. Знаю только, что от чрезмерных досад избавила меня книга, прочитанная мной уже после того, как я начал усердно читать и перечитывать книги Лотмана. Автор ее московский, молодой по-видимому, ученый Б. П. Гончаров, ученик (как можно предположить по тону некоторых его ссылок) Л. И. Тимофеева («ответственного редактора» его книги); заглавие «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» (М., 1973)[14]. Скажу, в заключение, о ней несколько слов.

Мне следовало бы, вероятно, радоваться ей... Вначале она меня и порадовала. Тема — совсем «моя». Основной к ней «подход» (внушенный взглядами Тимофеева), первенство интонации, тоже совсем не плох, если не чересчур упрощенно первенство это понимать (что делает Гончаров, но чего я сначала не заметил). Многие наблюдения правильны, многое из сказанного другими правильно отвергнуто. Не могу входить в подробности; вернусь к этой книге, когда к теме ее вернусь. Написана она человеком, еще не научившимся писать книги этого рода: запутанно скомпонована, снабжена превеликим множеством трудно разыскиваемых в конце ее (из-за распавшейся надвое нумерации) примечаний. Но начинающий этот (или нет?) ученый все же и рассудителен, и в русском «стиховедении» начитан, и старателен. А ведь к тому же и мой союзник. Отца или одного из отцов кибернетики, Нормана Винера[15], очень мне на пользу цитирует (С. 21) о том, что методы естественных наук не подлежат распространению на другие. Якобсона и

Лотмана критикует... Но тут-то как раз старательность его мне и не нравится. Разбирал бы их взгляды в открытую — а он лишь тявкает на них из подворотни в разных местах своей книги, да и с легким оттенком доноса за солидарность с блаженной памяти осужденными «формалистами» корит. Нет, такого мне союзника не нужно. Предпочитаю «врагов». Да и вчитавшись в книгу Гончарова вижу, что следовало бы ему прежде, чем продолжать свою ученую карьеру, еще раз в университет поступить, но в другой, не в тот, который он окончил и который очень нужным вещам его не научил. Он путает, например, Александра Попа с Эдгаром По (С. 106), этому последнему приписывает «заповедь» — то есть в пословицу вошедший стих — о том, что «звук должен казаться эхом смысла»[16]; о западных литературах, как и о западном изучении стиха никакого или почти никакого понятия не имеет; маракует видимо слегка по-английски, в некоторые американские работы заглядывал, вот и все. Но и русский литературный язык не совсем ему понятен. У Фета, например, он находит перемещенное (по его, Фета, произволу) ударение в стихе «Под шепот пре́зренной молитвы», разницы смысла и грамматической формы не замечая: молитва не была услышана, но презренной не была и быть не могла. «Русалку» не читал? В предпоследней сцене ее героиня себя называет (в прошлом) «отчаянной и презре́нной девчонкой». Или знание русского языка для стиховедения не обязательно? Может быть и «ответственный редактор» придерживается такого мнения? Глядел бы хоть в оба, да и объяснил хвалителю своему, что начертание «Чадаев» соответствует произношению этой фамилии, что «философ», это просто галлицизм, что «бру́ствер» — немецкое ударение, не уцелевшее по-русски, что «Мо́царт», это по-немецки, а «Моца́рт» (в том, что касается ударения) — по-французски, как «музы́ка», и как гондо́ла, в отличие от итальянской «го́ндолы» насчет которой недоумевает Гончаров, и на которой, он, я надеюсь, закончив образование, отчалит когда-нибудь с Пьяцетты. Прощаюсь с ним: счастливого пути. А «врагам» скажу, что был бы рад, если бы, после всех моих горьких слов, они бы мне разрешили пожать им руку.

Комментарии

1. «Explication des textes действительно хорошая вещь. Школьная традиция (из Сорбонны в лицеи шедшая), но отличная. Поэтому теперь умирает. Шпитцер ее ценил. Знаете кто был во многом хорош, когда говорил о XVII—XVIII веках? *Брюнетьер*. Я когда-то очень любил его, оставленный мною в России, *Manuel* истории франц. литературы. Он и оригинально составлен и хорошо, по-своему написан. Местами очень остер. Возьмите в библиотеке. Именно однотомный Manuel» (*В. В. Вейдле — Ю. П. Иваску*. 12 сентября 1973. Даймус — Amherst. Box 6). Вейдле имеет в виду выдержавший на рубеже столетий множество изданий учебник «Manuel de l'histoire de la litterature française».

2. American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 287—322.

Roman Jakobson and Lawrence G. Jones. Shakespear's Verbal Art in *Th' Expence of Spirit.* The Hague, Paris: Mouton, 1970 / De proprietatibus litterarum. Series Practica, 35.

3. В сентябре 1974 г. Ю. П. Иваск писал Вейдле: «Конечно, Вы правы и в осуждении Тарановского и Лотмана. Нет динамики в "Выхожу". Все же, лерм<онтовское> "Выхожу" многих загипнотизировало. Тютчев мог и не очень знать Лермонтова. Влияния нет, но "Вот бреду" поневоле ассоциируется с "Выхожу", но, конечно, не дальше первой строчки.

А. Блок: "Выхожу я в путь никем не званный..." Опять другой мотив, но тут уже нельзя сомневаться, что этот стих связан с лермонтовским. Об этом ни Вы, ни те два [К. Ф. Тарановский и Ю. М. Лотман. — *И. Д.*] не упоминали» (ВА. Box 2).

4. Вейдле познакомился с работами швейцарского искусствоведа Генриха Вёльфлина (Wolfflin; 1864—1945) накануне первой поездки в Италию в 1912 г. и неоднократно с благодарностью отмечал их воздействие. Ср.: «Давно уже меня Эрмитаж к музеям приохотил, а теперь я и насчет Италии осведомлялся; главную книгу, тогда купленную, до сих пор храню. Вёльфлин. "Классическое искусство". Протерся зеленый коленкор, иллюстрации бедненькими стали казаться, но не расстанусь с этой книгой: слишком многому научила меня она. <...> Того же Вёльфлина "Ренессанс и барокко" прямо-таки со страстью проштудировал» (*В. Вейдле.* Зимнее солнце: Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976. С. 189). Речь идет о книгах: Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения / Пред. проф. Ф. Ф. Зелинского. СПб., 1913 [Die Klassicsche Kunst, 1899]; Ренессанс и барокко: [Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии.] СПб., 1913 [Renaissance un Barock: Eine Untersuchung uber Wesen und Enstehlung des Barockstils in Italien, 1888)). «Классическое искусство» было в числе сотни книг, которые Вейдле смог увезти в эмиграцию в 1924 г.

5. С 1957 Р. О. Якобсон был профессором Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, MA).

6. «La poème composé de cinq quatrains, se conforme déjà au futur appel de Verlaine: "Préféré l'impair" (1882). Le trois strophes *impaires*, opposées aux deux strophes *paires*, comprennet le quatrain central (III) et les deux quatrains *extérieurs* du poème, e'est-à-dire l'initial (I) et le final (V), ceux-ci opposés aux trois strophes *intérieures* (II—IV)» (*Roman Jakobson.* Une microscopie du dernier «Spleen» danc *Les Fleures du mal // Roman Jakobson.* Questions de poétique. Édition du Seuil, Paris [1973]. P. 421. Книга опубликована в серии «Поэтика» под ред. Helène Cixous, Gérard Genette, Tzvetan Todorov. Первоначально: *Tel Quel.* 1967. No. 29. P. 12—24. Письмо Верлена к Леону Валаду (Leon Valade, Vendredi soir [18]81) см.: Correspondance de Paul Verlaine publiée sur les manuscrits originaux avec un préface et des notes par Ad. van Bever. T. 1. Paris: Albert Messein, 1922. P. 264.

7. *Edward Hubler.* The Sense of Shakespear's Sonnets. Princeton: Pritceton University Press, 1952. P. 35.

8. Вторая часть стихотворения Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны...» (1836) представляет собой переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина (IV в.) «Господи и владыко живота моего...».

9. Вероятно, имеется в виду сонет 72 из книги Филипа Сидни (Sidney) «Астрофил и Стелла» (1582 (?)) (см.: *Ф. Сидни.* Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М., 1982. С. 82).

10. «If the first centrifugal line of the sonnet introduces the hero, *the taker*, however, still not as an agent but as a victim, the final centrifugal line brings the exposure of the malevolent culprit, *the heaven that leads men to this hell*, and thus discloses by what perjurer the joy was proposed and the lure laid» (P. 18).

«Both personal nouns of the poem characterize human beings as passive goals of extrinsic, nonhuman and inhuman actions» (P. 20).

11. Паскаль Буайе (Boyer; 1743—?), вероятно, речь идет о сочинении «Soirée perdue à l'Opéra» (1776). Его слова об опере Глюка почерпнуты Вейдле у Ганслика. Ср.: *Эдуард Ганслик.* О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики / Пер. [Г. А.] Лароша. М., 1910. С. 64.

12. Ср.: *Ivan Fónagy.* Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung // Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, 1961. P. 592.

13. *Henry Louis Mencken.* The American Language: A Preliminary Inquiry into the Development of English in the United States. New York: A. A. Knopf, 1919; 4th ed., corr., enl., and rewritten, 1936.

14. *Б. П. Гончаров.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Отв. ред. член-корр. АН СССР Л. И. Тимофеев. М.: Наука, 1973.

15. Ошибка Вейдле: Норберт Винер (Wiener; 1894—1964) — американский ученый, специалист в области математический логики, теоретической физики. Профессор Массачузетского технологического института. Автор понятия «кибернетика».

16. Ср.: «Заповедь Эдгара По поэтам — «звук должен казаться эхом смысла» — имеет широкое применение» (*Б. П. Гончаров.* Указ. соч. С. 106).

Из книги

«О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ»

О СТИХОДЕЛАНЬИ*

1. Пустое занятие

В Полном Собрании Сочинений Толстого (серия первая, том 72-й) напечатано краткое письмо, адресованное в 1899-м году некоему С. П., в ответ на присланные им стихи. Толстой пишет: «Я не люблю стихов и считаю стихотворство пустым занятием. Если человеку есть что сказать, то он постарается сказать это как можно явственнее и проще, а если нечего сказать, то лучше молчать. И потому не присылайте мне стихов и, пожалуйста, не сетуйте на меня, если я прямо высказываю свое мнение».

Вероятно, стихи были плохие; незадачливые сочинители, в том числе и рифмачи, любят посылать свои творения прославленным собратьям. Собратья большей частью бросают рукопись в корзину и об ответе не помышляют. Толстой ответил — по чувству писательского долга и потому что вообще на все письма отвечал; но ответ его не простая отговорка, а весьма ясная формулировка вполне определенного взгляда на поэзию. Толстовского взгляда? Да, толстовского; но полностью и безусловно лишь если это прилагательное производить от существительного «толстовство», а не от имени собственного Толстой. Сам Лев Николаевич, в эти поздние годы жизни, если и мог сказать, положа руку на сердце: «я считаю стихотворство пустым занятием», то сказать с той же искренностью: «не люблю стихов» он и в эти годы (хоть и говаривал, хоть и в письмах это повторял не раз) все-таки не мог. Пушкинское «Воспоминание» он полюбил на всю жизнь, включил в «Круг чтения»,

---

* Впервые под названием: О поэтах и поэзии // Мосты. 1961. № 7. С. 133—147. Вторично: «О стиходеланьи»: *В. Вейдле*. О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-Press, [1973]. С. 129—146. В книге 1973 года был снят третий раздел журнальной статьи, посвященный сборнику И.Чиннова «Линии». Его текст частично использован в пятом разделе варианта 1973 года. Печатается по изданию: О поэтах и поэзии.

проливал над ним слезы еще и в старости. О «Последней любви» Тютчева он когда-то высказался пренебрежительно (песок, мол, сыпется, а тоже туда же — о любви...), но именно в эти поздние годы томик Тютчева постоянно лежал у его изголовья, — да еще и 1894 году он сказал одному из частых своих собеседников (Лазурскому): «жить без него нельзя». Осуждения поэзии (как и музыки, как и вообще искусства) требовало его учение, с которым не во всем — и меньше всего в этом — согласна была сокровенная его суть. Но интереснее самого отрицания его мотивировка; и тут Толстой высказал — действительно, с полной прямотой — то самое, что думают многие, но не решаются высказать открыто.

«Если человеку есть, что́ сказать, то он постарается сказать это как можно явственнее и проще, а если нечего сказать, то лучше молчать». Эти толстовские слова (в другом варианте: «ясней и проще»; «явственнее» могло бы еще оставить лазейку художнику) так и вертятся у многих на языке, но до произнесения их дело обычно не доходит. Вместо этого произносят фразы двух родов. Одни говорят: «я этих стихов не понимаю; писали бы хоть — ну там, как Пушкин, Лермонтов, а то словечка в простоте не скажут, все выверты какие-то». Другие предпочитают высказываться иначе. «Стихи, — говорят они, — ничуть не хуже прозы; только надо, чтобы они было бодрые, жизнерадостные, призывали к действию, а всякая там грусть-тоска, любовь да слезы, да черные думы, — на что ж это нам нужно при строительстве социализма?» И те, и другие, однако, душою несколько кривят. Первым и пушкинские стихи не в коня корм, а вторым и бодрые нисколько не нужнее грустных: ведь стихами о строительстве социализма (или чего бы то ни было: демократии, бюрократии, плутократии, охлократии) лучше, чем в прозе не напишешь. Будь они достаточно мужественны и правдивы, они сказали бы, как Толстой: пожалуйста не пишите стихов; мы считаем стихотворство пустым занятием.

И в самом деле, если есть у человека, что́ сказать, и если он может просто и ясно высказать это в прозе, зачем ему писать стихи? Ведь не для того же, чтобы говорить, когда сказать ему нечего? Толстой рассуждает совершенно правильно; он забыл только одно: то, что знал лучше всякого другого. Есть у человека неискоренимая потребность выразить еще и то, чего никакими всего только простыми и ясными, служащими для практических надобностей словами выразить невозможно. В жизни он это — или частицу этого — выражает взглядом, улыбкой, рукопожатием, иногда молча, а иногда в сопровождении тех же самых привычных, каждодневных слов, которые получают тогда смысл, далеко выходящий за пределы обычного их значения. В литературе он тоже ищет этому выражения не в учебнике, не в газетной статье, не в «печатном слове», как таковом, а в том, что умеют делать с этим словом писатели и поэты. Разве помнил бы Толстой то, что Пушкин писал в тот самый год, когда он, Толстой, родился; разве плакал бы в старости над его словами, если бы Пушкин всего только ясно и просто сказал, что по ночам ему плохо спится и что мысли у него бывают тогда пренеприятные:

вспоминается старое и нехорошее, что́ лучше было бы забыть, но чего он все-таки забывать не хочет. С такой простотой и ясностью Пушкин, однако, не писал. Он писал иначе:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Никакой прозой не скажешь того, что Пушкин сказал стихами. Этим-то и ограждены права поэзии. Можно обойтись без нее — хоть Толстой и не мог без нее обойтись — но заменить ее нечем: ее дела без нее не сделаешь. Тем же, кто без нее обходится, тем уж лучше Пушкина в укор другим поэтам не хвалить, да и о бодрой и небодрой поэзии не распространяться. Здорового оптимизма в этом стихотворении что-то не видать, а язык его вместе с тем не совсем тот, каким мы пользуемся в обычной жизни. Какая тут ясность и простота, когда Пушкин называет стогнами то, что сам в разговоре называл площадями. Да и площади эти у него — немые (в отличие от других, более разговорчивых, что ли?); змея грызет ему сердце; часы влачатся; мечты «кипят», угрызенья «горят»; воспоминание «развертывает свиток», — на котором он не желает смывать каких-то не существующих слов. Нет уж увольте: если человеку есть что сказать, он постарается сказать это как можно ясней и проще, а стихотворство — занятие пустое.

2. Рассудите сами

— «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». — «Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами, кто же на свете в рифму говорит?»

Так, размечтавшемуся Жуковскому, во всеоружии здравого смысла отвечает через полвека Смердяков. Нельзя отказать Смердякову в одном преимуществе: упоминая о рифме и стихе, он тем самым связывает поэзию с воплощением ее в слове, тогда как в прекрасном по замыслу определении Жуковского поэзия испаряется в мечту и грозит ограничиться поэтической

мечтательностью. Романтики, особенно того направления, к которому примыкал Жуковский, слишком легко подменяли поэзию порывом, к ней и предпочитали ей самой ее «туманный идеал». Такой взгляд приводит к ее смешению с ложной поэтичностью, но этим еще отнюдь не снимается противоположность между тем, как судит о стихах поэт и как судит о ней лакей, — точно так же («про неправду все написано») осуждающий и вымысел. Там где Жуковский видит Бога, Смердяков усматривает вздор.

Было бы вполне ошибочно объяснять изречение Смердякова его глупостью и серостью. Во-первых, Смердяков не глуп, а, во-вторых, он не выдумал отрицания поэзии, а позаимствовал его у людей более образованных, чем он. Отрицание это имеет свою историю; оно коренится в веке Просвещения. Недаром писал Баратынский:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны, —

недаром и в характере отца Смердякова, Федора Павловича Карамазова, есть, кроме русского свинства, и нечто галантно-вольтерьянское. Исходя именно из этой традиции Просвещения, друг Шелли и других английских романтиков Пикок, автор не совсем плохих романов и совсем неплохих стихов, писал:

«Поэт в наше время — полуварвар в цивилизованном обществе. Он живет в прошлом... Какую бы малую долю нашего времени мы ни уделяли поэзии, это всегда заставит нас пренебречь какой-нибудь отраслью полезных знаний, и прискорбно видеть, как умы, способные на лучшее, растрачивают свои силы в этой пустой и бесцельной забаве. Поэзия была трещоткой, пробуждавшей разум в младенческие времена общественного развития; но для зрелого ума принимать всерьез эти детские игрушки столь же бессмысленно, как тереть десна костяным кольцом или хныкать, если приходится засыпать без погремушки»[а].

Пикок вовсе не был одиноким чудаком (да и не был прямолинейным врагом поэзии). Писарев, например, объявивший в 1864 году, что «стиходеланье» находится «при последнем издыхании», без малейшего затруднения эту его тираду принял бы всерьез, а Салтыков, человек менее задорный, но столь же «позитивно мыслящий», высказался о стихах следующим образом (см. в томе 9-м его сочинений, издания 1890 года, материалы для его биографии, собранные К. Арсеньевым): «Помилуйте, разве это не сумасшествие по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки? Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая». Уже герой первой его повести («Противоречия», 1847) вопроша-

[а] О Пикоке (Резсоск), как и о Жуковском, о Смердякове, я уже говорил давным-давно, в моем «Умирании Искусства» (1937), но лучших примеров и сейчас не нахожу.

ет: «Неужели всю жизнь сочинять стихотворения, и не пора ли заговорить простою, здоровою прозою?»

Так как же? Значит Толстой, в этом вопросе, оказался союзником фанатиков пусть даже и разрушительного прогресса и не совсем разумных поклонников не возвышающегося над рассудком разума, союзником Писарева, Салтыкова и даже Смердякова? Увы, оказался. Но все же мотивы отказа от поэзии не у всех ее хулителей одни и те же. Поэт, если он ищет оправдания себе и своему делу, должен по-разному отвечать трем разновидностям своих противников.

Смердяков выражает взгляды первой разновидности — низшей, но и самой распространенной. Стихи потому для него «существенный вздор-с», что «никто на свете в рифму не говорит». Поэзия для него и ему подобных не имеет права на существование, потому что не имеет применения в обыденной жизни. Раз люди не говорят стихами, значит они не нуждаются в стихах. Этим своим недругам поэт ответит: да разве человек нуждается лишь в том, что легко назвать первыми попавшимися словами? Разве довольствуется он той обыдёнщиной, которая его окружает и с которой ему приходится мириться? Под кнутом мириться, когда ее обманчиво принаряжает власть. Если ты плаваешь в ней, как рыба в воде, я пишу не для тебя; но не мешай мне говорить о другом, и не мешай другим меня слушать.

Второй круг врагов поэзии состоит из людей более хитроумных. Они говорят, что в прошлом поэзия была, пожалуй, и не бесполезна, но что в наше время нужны не слова, а дела, или такие слова, которые служат делам. В наше время нужна наука и ее применение к жизни, нужно осуществляемое при помощи науки производство и строительство; а поэзия, если на что-нибудь годится, то разве на то, чтобы подстегивать строителей и потребителей, чтобы внушать им веру в прогресс и трудовой энтузиазм. Поэт на это ответит: вы переоцениваете различие времен. Двести и триста, и тысячу, и три тысячи лет назад люди рождались, любили, умирали; верили, мучились, радовались; ненавидели, прощали, — как они это делают и теперь. Никакая наука не только не в состоянии этого изменить, но и никакого отношения к этому иметь не может. Если же по-вашему она до такой степени способна переделать людей, что им станет непонятен и не нужен тот язык, который обо всем этом только и может говорить — по-человечески говорить, а не на жаргоне счетоводов и электронных машин — тогда и впрямь не будет больше поэзии; но не будет больше и человека.

Есть, однако, и мотивы более высокого порядка для отрицания поэзии. Первому встречному они чужды, но Толстому именно они больше, чем что-либо другое подсказали его несправедливые и мертвящие слова. То, что проза говорит проще и яснее, это всего лишь довод, позаимствованный им у Салтыковых или Смердяковых. Суть его мысли не в нем, а в безусловном первенстве непреложного нравственного долга. Если вы живете во зле, никакая поэзия не спасет вас от зла, и не только не спасет, но еще и отвлечет вас, помешает вам искать добра, идти к добру. Спорить с этим трудно; однако и тут есть поэту что сказать. Все религии — ответит он — все высокие этические учения обра-

щались к человеку, пользуясь если и не всегда стихами, то всегда языком поэзии. Вы сами, Лев Николаевич, делали это всю жизнь. Не канцелярским, не счетоводным языком, и не наугад, не кое-как написана ваша «Исповедь». Не в стихах она, но ближе к стихам, чем та проза, которую никому в голову не придет называть даже и прозой. Не нужно стихов и чтобы вымысел создавать, вместе с жизнью, живущей в нем, и правдой, ему присущей; но слова, создающие его, творят поэзию и в силу этого ей принадлежат. «Искусство» — вы сами это писали — «есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другому испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Не простая тут зараза (без участия разума и воли) и не одними чувствами она заражает, но особые эти знаки, ей нужные, пригодные для нее — к ним относятся и все средства стихотворца, как и вся пряжа вымысла, а также и весь язык вашей «Исповеди» и других ваших без вымысла обходившихся писаний. Поэт, которого вы не знали (вряд ли и одобрили бы его), Анненский, определил поэзию очень близко к вашему определению искусства. Суть ее он усмотрел в намерении «внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание». Да и независимо от вашего, от его, от любых мнений об искусстве слова, все самые человеческие, самые человечные слова получили свой смысл и его хранят в языке поэзии, без которого и религии невозможно обойтись. Языком этим, как в тех пушкинских стихах, которые были вам так дороги, говорит сама человеческая совесть. Нет у ней другого. Уже и само слово это «совесть» чуждо голому рассудку, непереводимо на его язык. А пока не заглохнет совесть, до тех пор не умолкнет и поэзия.

Таково самое верное оправдание поэта. Но вправе к нему прибегнуть будет он отнюдь не при любом понимании своего призвания.

3. Из чего делают стихи?

Знаменитый живописец Эдгар Дега не прочь был пописывать стихи[1], особенно сонеты, и мастерил их довольно умело. Однажды, в беседе с Малларме, он высказал недоуменье насчет затруднений, испытываемых им в этом деле, несмотря на то, что мыслей или, как он выразился, идей для стихов у него вполне достаточно. «Стихи, мой друг, — ответил Малларме, — делают не из идей, а из слов».

Изречение это стало классическим. На него не перестают ссылаться, с тех пор как, независимо друг от друга, но с одинаковым благоговением и с одинаково твердым убеждением, что оно полностью отвечает истине, его процитировали Андрэ Жид и Поль Валери. Самым распространенным нынче представлениям о поэзии, во Франции, да и на Западе вообще, оно и в самом деле отвечает как нельзя лучше. Но верно ли оно? От простого ответа на этот вопрос следует отказаться. Поспешное «нет», к которому нас приглашает очень могущественная русская традиция, при ближайшем рассмот-

рении оказывается ребячливым и подслеповатым; но необдуманным приходится назвать и безусловное согласие с этим изречением. Есть в нем незамысловатая правда, но есть и увертливая ложь.

Из одних идей или мыслей стихов, конечно, не изготовить, — как, впрочем, и прозы; но ведь этот трюизм и от Дега ускользнуть не мог. Он думал, что «идеи» — нужней, но он не думал обойтись без слов. Малларме ответил ему и не слишком вежливо, и не очень вразумительно. Не слишком вежливо, потому что не пожелал вникнуть в чужую беду, и не очень вразумительно, потому что предпочел ответить быстро и колко. Стихи делают из слов? Хорошо. Но ведь из наделенных смыслом; иначе вы могли бы их делать, вместо того чтоб из французских, из непонятных вам китайских слов. А этот смысл, разве он не есть нечто мыслимое, нечто имеющее отношение к «идеям»? Так мог возразить Дега (тем более, что «идея» по-французски чаще всего означает просто «мысль»). Но больше того: ведь не берут же поэты слов из словаря, даже из воображаемого словаря, и не приклеивают их затем одно к другому. Недаром в немецком языке Wort («слово») имеет две формы множественного числа. Составные части стихов, как и любой человеческой речи, это Worte, а не Wörter, т. е. осмысленные волею говорящего слова и сочетания слов, а не разобщенные вокабулы, чей смысл только намечается словарными определениями, окончательно же им даруется именно живою речью. Стихи делаются из слова, а не из слов.

Но Малларме, если стать на его сторону, разве он мог этого не знать? А если знал, почему же он так «отшил» Дега? Понять это не трудно. В живописи, Дега был мастер, в поэзии — любитель. Малларме, может быть и несправедливо, усмотрел в его словах то дилетантское недомыслие, согласно которому главное в поэзии — темы, настроения, мотивы, «идеи» особого рода, именуемые поэтичными. На это только и можно было ответить: нет, главное не это, главное — сама словесная ткань стихотворения, сотканная из слов и соотношений между словами. Если ткань эта подражательна, банальна или низкопробна, недостаточно плотна, то никакие идеи или темы вам не помогут, поэтичность же их (заранее учтенная) может вам только повредить. Малларме предпочел краткость ясности, но если ответ его понимать именно так (а это вполне возможно), то спорить с ним становится мудрено, и уж совсем нельзя ним спорить исходя из лозунга «идейности», провозглашавшегося у нас в течение ста лет, от шестидесятых годов до новых шестидесятых годов, с коротким, всего лишь двадцатилетним перерывом. Идеи общественно-политические не нужны стихам и не нуждаются в стихах, если же ими вдохновляются, как изредка случалось, подлинные поэты, то подлинность этих поэтов измеряется все же не качеством идей, а качеством стихов, качеством их словесной ткани. К тому же, если ткань эта мертва — или мертва ткань вымысла в драме или романе — то мертвеют и вплетенные в нее идеи, так что защитникам этих идей следовало бы тщательно устранять бездарных, только на такую медвежью услугу и способных авторов. Стихи сделаны из слова, рождены словом, но читая их, мы читаем слова, и вне слов породившего их слова не слышим.

Итак, Малларме прав. Он прав, если принять то истолкование его ответа, которое представляется самым естественным. Но те, кто пользуется этим ответом как формулой, не нуждающейся в поясненьях, все-таки не правы. И совсем заблуждаются они, когда думают, что она дает им ключ к пониманию существа поэзии. Даже будучи сами поэтами, они показывают, ссылаясь на нее, что поэзию рассматривают слишком исключительно с точки зрения того, кто читает стихи, а не того, кто их пишет. Как раз со времени Малларме, поэты все чаще не просто сообразуются в известной мере, когда пишут стихи, со своей будущей их оценкой, а сквозь нее и с оценкою других читателей, не просто учитывают ее, что они всегда делали, но исходят из нее, заботятся об эффекте слов, пренебрегая словом. Быть может, хотя мы наверное этого не знаем, и сам Малларме, в своем ответе Дега, именно поэтому говорил о словах и ничего не сказал о слове. Порядок возникновения стихов тут, конечно, не причем. Совершенно важно, что́ поэту первым придет в голову — отдельные словосочетания, или обрывки дословесных мыслей и представлений, или, наконец, сравнительно отчетливый замысел целого. Чаще всего первыми возникают вообще не слова и не мысли, а ритмы и мелодии, или отдельные, подобные музыкальным фразам, стихи. Но дело не в этом, дело лишь в том, что́ значат для поэта его стихи, чего требует он от своей поэзии. Прежде он высказывал стихами то, чего иначе не мог бы высказать. Теперь он сплошь и рядом не высказывает ровно ничего и предоставляет нам понимать его стихи, как нам угодно, а то и объявляет, что не понимает их сам или что они вообще не предназначены для того, что́ зовется пониманьем. Он хлопочет не о том, чтобы мы его поняли, а лишь о том, чтобы мы, вслед за ним самим, одобрили его стихи. Он, так сказать, не стихи садится писать, а хорошие стихи, что не мешает им, конечно, при случае оказываться плохими. Оттого-то он и повторяет, придавая ему самый буквальный смысл, изречение о том, что стихи состоят из слов, приготовляются из слов.

4. Слова, слова, слова

Поэты не всегда доверяли словам. Возможно (хоть и вовсе не очевидно), что именно об этом говорит Шекспир устами Гамлета. По Гёте, мы ошибаемся, как только начинаем говорить. По Тютчеву, «мысль изреченная есть ложь», с чем соглашался и Толстой. Фет восклицает:

О если б без слова
Сказаться душой было можно!

Шиллер это выразил острей: если душа говорит, то говорит не душа —

Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele
nicht mehr.

Если поэты сетуют на слова, оттого что в них нет правды или нет души, это значит, что в поэзии они стремятся высказаться, «излить душу»

(пользуясь выражением кажущимся нынче несколько смешным), «заразить» нас правдой, что их выгодно отличает от многих нынешних поэтов; но согласиться без всяких оговорок с их жалобами так же нельзя, как с изречением Малларме, утверждающим, если не обратное, то во всяком случае совершенно другое. Если Шиллера понимать буквально, поэзия бездушна, чего он, конечно, сказать не хотел. Фета следует спросить, мечтает ли он и впрямь избавиться не только от (суетных) слов, но и от слова; Тютчева, какую правду и какую «речь» имеет он в виду; а Гамлета то самое, о чем уже спросил его Полоний: «Что вы читаете, милорд?» Настоящего ответа Полоний на этот вопрос не получил. Но как раз поэтому полученный им ответ непрозрачен для нас и мы повторяем его всуе.

Если Гамлет читал астрономический трактат или историю датского королевства, раздраженный его ответ означал бы, что в книге была путаница или вранье. Нет никакого смысла разочарованно восклицать: «Слова, слова!», когда тебе излагают факты или доказывают истины. Но от Гомера, «Эдды» или Шекспира никто доказуемых истин и для протокола пригодных фактов не требует; если бы Гамлет читал книгу в этом роде, смысл его ответа был бы совсем иной. Его ответ значил бы тогда: «Слов тут много, но сло́ва за этими словами нет». Это было бы неприменимо к Гомеру, «Эдде», Шекспиру, но вполне применимо ко многом другим драмам, стихам, поэмам, хотя бы и к таким, которые казались когда-то новыми, интересными; трогали, восхищали; усердно читались и прославлялись. Позвольте, скажут нам, но ведь они были созданы словом, родились из слова, как же могло случиться, что оно выветрилось из них, что остались одни слова? В конечном счете, вопрос этот сводится к вопросу Баратынского:

Пусть молвит: песнопевца жар —
Смешной недуг иль высший дар?

Что тут сказать? Как когда, как у кого. Не предскажешь. Одно лишь ясно: необходимо но не достаточно, чтобы слова рождались из слова; надо еще, чтобы слово воплотилось полностью в слова.

В этом воплощении — вся тайна словесного искусства (как и тайна искусства вообще). Человек владеет словом и получает готовыми слова, как и правила их сочетания. В его живой речи, его слове, в каждом высказыванье его оживают слова и выполняют его волю. Но не всякое высказыванье требует, чтобы слово воплотилось в составляющих это высказыванье словах. Воплощению подлежит лишь то, что путем обозначения названо быть не может. Я обозначаю словами понятия и единичные предметы, «входящие» в эти понятия, но мой внутренний мир, мое восприятие предметов и всю конкретную качественность внешнего мира я могу высказать только путем воплощения того, что я «хочу сказать» в звукосмысловой материи моей речи. Обозначения условны, они, как цифры или нотные значки ничего не имеют общего с тем, что́ они обозначают, тогда как выражающие слова, звучания и ритмы слов стремятся к сближению, к сходству, к отожествлению с выражаемым, к воплощению его в том, что его выражает.

Воплощение это музыка осуществляет в звуках и соотношениях звуков, носителях не только необозначаемого, но и невыразимого (словами) смысла; живопись — в красках, линиях, объемах и соотношениях их между собой и со смысловыми элементами изображения. Поэзия осуществляет его в словах и словосочетаниях: в соотношениях между их смыслами, между их звучаниями и между звучанием и смыслом. Но, в отличие от обозначения, воплощающее выражение есть творческий акт, который может удасться и не удасться, или удасться только частично. В поэзии, это творческий акт слова, пользующегося словами. В случае полной удачи он приводит к тождеству слов с тем, что ими выражено, но конечно (вопреки эффектному, но нелепому утверждению) не к тождеству типа «А есть не что иное, как Б», а к тождеству, не уничтожающему разность, но лишь устраняющему ее из созерцающего сознания: «А есть Б, хотя я знаю (но не ощущаю, не чувствую, не познаю), что А не есть Б». Потому богословский термин «воплощение» здесь и уместен, что христианское учение, закрепленное Халкидонским собором, утверждает, как нераздельность, так и неслиянность двух природ в Богочеловеке. Наше человеческое слово не соприродно Слову, которое «было в начале» и не соизмеримо с Ним; оно лишь делающая нас людьми, дарованная нам и осуществляемая нами способность обозначать, а наряду с этим и выражать, воплощая выражаемое в словах, с которыми оно образует нераздельное, хоть и неслиянное единство. Если единства не получилось, если творческий акт не удался, слова либо становятся (как говорят) «пустым звуком», либо — что́ чаще всего и случается — остаются всего лишь обозначающими, «невыразительными» знаками, пригодными для практических надобностей и (при соблюдении особых, противоположных поэтическим условий) для науки, но не для поэзии. И тогда, но только тогда, мы приобретаем право жаловаться на них вместе с Тютчевым, Фетом, Шиллером, и вторить Гамлету (если он и впрямь думал о плохой поэзии, а не о плохой науке или не просто о том, — как всего вероятней, — что слова, это еще не дела); повторять вслед за ним, с горькой усмешкой, как это столько раз делалось: Слова, слова, слова!

5. Истина трудная для пониманья

«Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших...» Скользят как на коньках, пролетают мимо эти строчки, — зачем бы и задумываться над ними? Но если остановишься на секунду, сквозь радость грусть ощутишь, да пожалуй больше не станешь и читать. Не в первый раз и читаешь. Это — «Египетские ночи». Немного поздней так никто бы уже не написал: в высоком неведении всех наших искушений и сомнений это написано; в том самом «расположении духа», когда стихи (продолжая цитату) «легко ложатся под перо» и

«звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли». Само собой написалось... Но все-таки слово «воплощение» лишь этот единственный раз встречается у Пушкина (да еще назвал он однажды, в письме, Плетнева «воплощенной совестью»), и те воплощенье осуществляющие слова метче мудрено было бы охарактеризовать, чем назвав их, как назвал их он, неожиданными и живыми. Метафорическое применение глагола «воплощать» было уже и тогда (во французском языке, во всяком случае) отнюдь не ново, но выбрал он все же это слово (о первоначальном его смысле пусть и не думая) с находчивостью непогрешимой, и воплощаемым столь же уверенно счел нечто дословесное, только еще ищущее слов: «мечтания», «видения». А так; как о «благодатном» утре повел он речь и воплощение это предполагал удавшимся, то и найденные слова тем самым оказываются живыми. Поскольку же они сами пришли, поскольку (сознательно) не понадобилось их искать, постольку оказались они и неожиданными — для самого поэта. Неожиданность их для читателя тут не имеется в виду, но и она вполне возможна, уже на том основании, что плоть получают не мечтания вообще, а твои, мои, мечтанья особи, обретающей им особую плоть, не ту или не совсем ту, в которую облеклись бы иные, пусть и родственные, но не ее мечтанья. Характерно, однако, что это лишь подразумевается. Пушкин говорит не о чтении, не об оценке стихов, а о том, что и вообще (как по другим высказываньям его видно) ближе было его сердцу: о самом «стиходеланьи». То, что он тут двумя беглыми строчками о нем сказал, должно было ему казаться самоочевидным, да и в самом деле было по-пушкински четкой формулировкой того, что спокон веку об этом думали, в древние еще, а потом и в новые времена. Думали, немножко дремотно думали... И как раз в его время, или чуть раньше, проснулись и стали заново думать, стали думать менее дремотно.

Гёте, как и Пушкин, старых представлений о поэзии — или об искусстве вообще — не утратил, он их только до предела углубил, когда в старости назвал искусство высказываньем несказанного (die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen[2], я это не совсем дословно перевожу). Несказанное, это ведь именно те мысли и чувства, те «видения» и «мечтания», которых обычным, обозначающим языком высказать нельзя, которые только и поддаются выражающему, воплощающему высказыванию. Но, как правило, в эту эпоху, в эпоху романтизма, прежние очевидности утрачивают свою очевидность и подвергаются пересмотру, очень плодотворному для критической мысли и отнюдь не парализующему, быть может даже и стимулирующему на первых порах поэтическое творчество, превозносящему его, во всяком случае до небес (если иных послушать, то и выше), но ставящему его все же под вопрос, как бы альтернативу предлагая ему — бездушия или развоплощенья. Показательно для сдвига, для нового положения вещей, что краткие определения поэзии, завещанные нам этой эпохой либо сводят ее попросту к словам, либо, и еще гораздо чаще, вовсе о словах не упоминают. Жуковский говорит о мечтах, а не о словах. Баратынский называет поэзию «полным ощущением известной минуты». Вордсворту она — emotion recol-

lected in tranquillity, что можно в шутку перевести: волнение, вспоминаемое без волнения. Зато определение Кольриджа, знаменитейшее из всех, еще более знаменитое, чем ответ, полученный Дега от Малларме, грешит такой же, как этот ответ, обратной в отношении тех трех определений половинчатостью — или двусмысленностью. Кольридж написал о поэзии больше замечательного и проникновенного, чем все поэты его времени вместе взятые, за исключением Гёте и Вильгельма Шлегеля, который не был, однако, в первую очередь поэтом; но когда он говорит, что поэзия, это «лучшие слова в лучшем порядке»[3], он внушает нам все ту же мысль о стихах, сделанных из слов, хотя она ему несравненно более была чужда, чем мы можем это предполагать о Малларме; да еще и выражается так, как будто существуют какие-то в о о б щ е «лучшие» слова и какой-то их в о о б щ е «лучший» порядок. Мы вольны, разумеется, думать, что прилагательное, два раза примененное тут, означает на самом деле «наилучшим образом воплощающие в себе то, что надлежит выразить», но ведь Кольридж этого не говорит (хоть он-то и мог бы это сказать), как и Малларме оставляет нас в неизвестности относительно того, не отрезает ли он слова («слова, слова, слова») от живой речи, от порождающего их слова, не забывает ли о говорящем лице, которому либо есть что сказать, либо нечего сказать. Ему, в отличие от Кольриджа, тем легче усекновение это произвести, о речи и голосе забыть, что мечта всей его жизни — Книга, что видит он слова не меньше, чем их слышит (отсюда и забота его о «рифмах для глаз» — традиционных во Франции; над ними уже подсмеивался Пушкин). Недаром вернейший его ученик, именно и объявил, что не гарантирует смысла своих стихов, пусть мол определяет его на свой лад каждый очередной читатель. Но рядом с этой линией Малларме—Валери, наметилась во Франции столь же отчетливо другая, противоположная: линия безблагодатной глоссолалии — от самосожжения Рембо к самоупразднительной поэтике сюрреализма. В более сложных, или путанных формах, этот разлад, этот разрыв — словесно-бессловесный бред бок о бок с кружевом из слов в забвеньи слова — давным-давно стал чем-то почти уже незамечаемым, привычным во всем европейском мире. Мы его узнали позже многих, и формы он у нас принял либо не такие уж крайние, либо хоть и крайние, да не совсем взрослые, наивные. Простовата, что ни говори, домороченная наша заумь. Года за три до смерти, еще не вернувшись в Россию, Гумилев стал писать в Париже, или быть может в Лондоне, так и оставшуюся незаконченной статью «Вожди новой школы». «К. Бальмонт», сказано там, «первый догадался о простой как палец и старой как мир, но очень трудной для понимания истине, что поэзия состоит в конце концов из слов, так же как живопись из красок, музыка из чередования звуков. Он догадался также, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз, существуют и, наконец, произнесенные в третий раз, только пребывают».

Так что все «живые» слова Чарского, или Пушкина в «Египетских ночах», только новизной, старой своей новизной и живы? А гумилевский стих «дурно пахнут мертвые слова» может только к повтореньям относиться, но

не к мёртвым новшествам? Или не было их? Или так уж до конца Толстой не прав, требуя, прежде всего, чтобы «было что сказать»? Бывал слеп или глух, да и рубил с плеча, но разве никакой нет правды в его записанных Гольденвейзером словах о том, что искусство «идет к чертовой матери» когда («не имея таланта», но не в этом тут дело) «начинают стараться во что бы то ни стало сделать что-то новое, необыкновенное»?

Нет, не сама истина, о которой «первый догадался Бальмонт» трудна для понимания. Была быть может, да все ее усвоили давно. Понять не могут или боятся понять как раз ее относительность или поверхностность. Живопись из красок не состоит, даже и беспредметная, не говоря уж о предметной. Музыка осмысляет звуки (или верней соотношения тонов). О стихотворении читаемом нами — чужом, готовом — но и только о нем — позволительно сказать что оно состоит из слов (верней из словосочетаний и их звучаний). Где творчество, там и обновленье; конечно Пушкин обновил словесный состав русского стиха — еще в гораздо большей мере, чем позднее Бальмонт. Заслуг такого рода нельзя не учитывать в истории литературы. Но творческий акт поэта осуществляется все же в воплощающем высказываньи, а не в подборе слов по признакам их новизны, неожиданности (для читателя) и остроты. Из чего бы стихи ни состояли, их нельзя сделать из их составных частей. «Самовитое слово» заманчивым могло некогда казаться, потому что было загадочным и новым, но слово оторванное от человека не может не распасться на самовитые — обессмысленные — слова. Словам-то именно, а не слову, самовитось этот «лозунг» и дарует, а они бедней, чем рассыпавшиеся бусы, эти слова, которых никто не произнес. Не соберешь их в ожерелье, а приклеивать их друг к другу будет лишь тот, кому нечего сказать.

1960, 1970

Комментарии

1. Этот эпизод восходит к «Литературным воспоминаниям» П. Валери (1927). Ср.: *П. Валери.* Рождение Венеры. СПб., 2000. С. 328.

2. Ср.: «Искусство — прелагатель неизречимого...» (*И. Г. В. Гёте.* Максимы и рефлексии // *И. Г. В. Гёте.* Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 427).

3. Ср.: «Я сказал, что поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств, ее порождает чувство, к которому мы в спокойствии мысленно возвращаемся...» (*У. Вордсворт.* Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 274. Пер. А. Н. Горбунова.

О НЕПЕРЕВОДИМОМ*

Нет, быть может, ничего, что подводило бы нас ближе к созерцанию существа поэзии, чем работа над переводом стихов или пусть лишь вдумчивая оценка такой работы. Парадокс этой работы заключается в том, что переводчик стремится к невозможному и как раз на этом пути достигает хорошего, нужного, даже чудесного, хоть и не достигает никогда того, к чему, собственно, стремится. Ценность его труда для его читателей, для литературы его страны определяется степенью этой — всегда относительной — его удачи; но для понимания того, что такое стихотворение, что такое стихи, поэзия и, в конечном счете, искусство вообще, гораздо важней учесть именно то, что ему не удалось, что ему не могло удасться.

В известной мере это верно о переводе любых стихов, и даже прозы, если язык ее не совсем безразличен и нейтрален; но верность этого возрастает вместе с ростом лирической насыщенности речи и достигает нужной для плодотворного наблюдения полноты; когда переводу подлежит стихотворение, где звук и смысл от первой до последней строки неразрывно связаны воедино, вследствие чего возникает впечатление (проверить которое полностью невозможно), что в нем нельзя изменить не только ни одного слова, но и ни одной гласной или согласной. В эпической и драматической поэзии (не говоря уже о прозе), да и во многих стихотворениях, лирически задуманных и действенных, есть тематическая основа, допускающая передачу «своими словами» и потому без особого труда переходящая в любой сколько-нибудь грамотный перевод. Непереводимый остаток есть и тут, но для анализа его лучше обращаться к стихотворениям, сплошь или почти сплошь состоящим из такого «остатка» и которых, как «На хóлмах Грузии» или «Под небом голубым страны своей родной» никак «своими словами» не передашь.

Кроме этих различий переводимости, есть, однако, различия и в самом замысле перевода. Иногда он и не ищет ничего другого, как того, чтобы

---

* Впервые: Воздушные пути. 1960. [Кн. 1] С. 67—86. Вторично: *В. Вейдле.* О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-Press, [1973]. С. 147—164. Печатается по изданию: О поэтах и поэзии.

воспроизвести смысловой костяк стихотворения, разве что присовокупив к этому обобщенное указание на его метрическую и строфическую форму. Такие переводы подводят нас к подлиннику, дают нам сведения о нем и бывают особенно полезны тем, кто знаком, но лишь поверхностно знаком с его языком, отчего их нередко и печатают параллельно с подлинным текстом. В других случаях переводчик задается целью дать эквивалент переводимого стихотворения, т. е. создать на своем языке нечто вполне подобное ему и столь же как оно живое. Только этого рода переводчики и ставят вопрос во всем его объеме; только они и имеют дело с непереводимым; только их переводы и подводят нас к нему вплотную. Но применительно к таким переводам, раньше, чем спрашивать о их близости к подлиннику, следует знать, принадлежат ли они вообще поэзии, не остаются ли в преддверии ее или совсем за ее порогом.

* * *

В конце 1957-го года, А. А. Биск, выпустивший сборник переводов из Рильке еще в России (в 1919 году)[1], опубликовал в Париже новое, значительно дополненное издание этой книги, которое он посвятил своему сыну, французскому писателю и поэту Алэну Боске. Незадолго до того, в известной серии издательства Пьер Сегерс «Современные поэты» вышла книга самого Алэна Боске об Эмили Дикинсон[2], содержащая превосходный критико-биографический очерк, сопровождаемый переводом на французский язык ста ее стихотворений. С отзыва об этих двух книгах вполне уместно будет начать наши размышления, тем более, что в подходе их авторов к своей задаче сказалось то самое различие, о котором только что шла речь.

Перевод Алэна Боске лишь с натяжкой можно назвать стихотворным. Он отказывается от рифм, которые, при всей их скромности и бедности (или может быть как раз в силу этого своего робкого, односложного, но все же попадающего куда нужно удара) играют в подлиннике большую роль. Он режет свой текст на строчки, по образцу того, как это делает автор, но ритма этих строчек не только не воспроизводит (сделать этого по-французски невозможно), но и не пытается дать нечто ему подобное. Так как рядом с его переводом напечатан (за что его очень надо благодарить) английский текст, то сходство типографского рисунка дает иногда иллюзию ритмического сходства, а для знающих оба языка иллюзию эту может подкрепить предварительное, но несколько беглое чтение подлинника, после чего последовательность французских строчек кажется ритмически совпадающей с последовательностью английских. Стоит, однако, сосредоточиться на английском тексте и начать его медленно читать, хоть и про себя, но так, как стихи должны читаться вслух (вне такого чтения, стихов вообще нет), чтобы иллюзия рассеялась и мы поняли: передан ход мысли, но не ритм слова. Именно слова, не просто слов; им-то и обусловлено живое дыхание стиха, которое отсутствует в переводе.

Привожу в качестве примера коротенькое стихотворение, одно из лучших, среди этих ста (жаль, что нет среди них знаменитого и прекрасного «My life closed twice before its close»[3]):

To make a prairie it takes
a clover
And one bee, —
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few[4].

Pour faire une prairie
Il faut un trèfle et une abeille
Un trèfle et une abeille,
Et puis la rêverie.
Mais la rêverie peut
Suffire aussi si les abeilles
sont trop peu.

В стародевьем вдохновении амхерстской затворницы почти всегда есть что-то от зубной боли[5]. Часто она не столько слышит музу, сколько ее зовет, но и самый этот зов пронзает, — подобно рассказу об испеченных ею пирожных, которые из окна своей комнаты она спускала на веревочке гостям, иногда заменяя их только что написанными стихами. Но когда муза и в самом деле с нею, тогда все становится словом до конца, тогда уже ни звука нельзя изменить или переставить, тогда каждодневная ноющая боль становится (как в My life closed twice) космическою болью, или сквозь нее просвечивает вдруг, — вот, как на этом лугу, засеянном кашкою и снами — застенчивая, бесконечно грустная улыбка. Тут уж никак нельзя удовольствоваться переводом, в котором самое главное не переведено. Нельзя пожертвовать ни чередованием длинных и коротких строчек, ни равномерной зыбью гласных первой строки, замыкаемой иного тембра звуком *о*, ни узким и повторным уколом рифм на *и*, ни таким простым — нельзя проще — рисунком последних строк, который однако всю улыбку боли или боль улыбки в себе и заключает. Эти две строки получились у переводчика не только схематическими, но (в виде исключения) и тяжеловатыми, да и не вполне верными по буквальному своему смыслу (следовало бы: s'il y a peu d'abeilles; в этом тихая ирония, ведь достаточно было бы и одной). В общем же он передает буквальный смысл отлично, а поэтического не передает. Мы его в этом не упрекаем. В границах, им самим себе поставленных, он выполнил свою задачу превосходно. Напрасно только он считает, что стихи, так хорошо представленные им французским читателям, основаны чуть ли не исключительно на «игре понятий» и напрасно их (поэтому) называет «как нельзя более переводимыми». Лучшие из них так же трудно переводимы или так же непереводимы, как стихи любого другого лирического поэта. А понятий в поэзии нет; в ней есть только слово, т. е. непрерывность и осмысленность речи, и слова с их еще не уточненными, как в понятиях, смыслами.

Переводчик Рильке ставил себе другую цель, более высокую, но и гораздо менее достижимую. Он даже затрудняется назвать свою работу переводом. В предисловии он сожалеет, что нет русского слова, обозначающего, подобно немецкому Nachdichtung, «художественное воссоздание поэтического произведения». К такому воссозданию он и стремился, и даже (по приведенному им слову Жуковского) к соревнованию с автором. «Я переводил,

пишет он, только то, что меня прельщало». «Не могло быть речи о переводе подряд одного стихотворения за другим. Передача полного собрания стихотворных сочинений (или хотя бы одного тома стихов полностью) заранее обречена на неудачу». По его словам, «чтобы перевести стихотворение, надо в него прежде всего влюбиться, надо слиться с ним, проникнуть в его музыкальную сущность (что особенно важно у Рильке) и лишь тогда попробовать сказать то же самое и в том же тоне на своем языке».

Все это мы читаем с полным сочувствием... Вот один из «Сонетов к Орфею»:

Зеркала: и наукой еще не раскрыто,
неизвестно, в чем ваша суть.
Вы, как дыры несчетные сита,
сетью время должны затянуть.

В пустоте зияющей зала —
пусть сумрак, как лес залёг —
молча люстра в вас свет впивала,
как цепкий шестнадцатиног.

Вам и живопись часто мила;
в вас полотен мир полоненный,
а иных волна пронесла.

Но прекрасная с вами, пока
не встретит нарцис оброненный
не знавшая ласки щека.

Поэзии, к сожалению, здесь нет. Словосочетания либо банальны, либо неуклюжи; никакого звукосмысла, никакой поэтической плоти, ни в целом, ни в отдельных стихах они не образуют. «Неизвестно в чем суть» и особенно «наукой еще не раскрыто» — газетные выражения. Следующие две строчки крайне тяжеловесны, и образность их неубедительна. Второе четверостишие с ними сходно, но в третьей своей строке еще и грамматически неправильно: по-русски можно впивать в себя, но нельзя впивать в вас. Если же переводчик хотел сказать, что люстра, находясь в вас (т. е. в зеркалах) впивала свет, то сказал он все-таки другое, и, кроме того, люстра дает свет, а не впивает его. На шестнадцатинога (это что такое? удвоенный осьминог?) она притом не похожа: он мягкий, а она твердая. К терцетам можно пока не переходить, да и в немецкий текст можно было бы, собственно, не заглядывать: при таком замысле, как здесь, перевод должен быть прежде всего поэзией, а потом уже переводом. Но мы все-таки в немецкий текст заглянем, чтобы показать, как неудача такого перевода лишает нас даже и той смысловой схемы, которая остается от подлинника в переводах менее честолюбивых.

У Рильке нет никакой «науки», а есть только знание, постижение: noch nie hat man wissend beschrieben; это, в данном случае, большая разница. У него зеркалам не поставлена задача («должны») затянуть время сетью, как несчетными дырами сита; он только сравнивает их с пустыми промежутками

времени, как бы наполненными mit lauter Löchern von Sieben, т. е. как бы просеивающими эту пустоту. Люстра у него не сравнивается со спрутом; она входит, как огромные шестнадцатиконечные оленьи рога, в запретную гладь зеркала:

Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

В терцетах у него ни о каких полотнах речи нет. Зеркала «полны живописи», потому что они отражают видимый облик людей. Одни кажутся вошедшими в зеркало, другие, отстраненные им, скользят мимо, но прекраснейшая из всех останется в нем, пока не прильнет к ее недоступной, плененной зеркалом щеке ставший прозрачным, растворенный в той же зеркальной воде Нарцис:

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen —,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben —, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziss.

Даже наш беглый и плоский пересказ не обошелся без пропусков и отсебятин. Даже прозой перевести слово за словом такие стихи невозможно. От стихотворного их перевода и тем боле никакой «точности» требовать нельзя. Но они все же высказывают что-то, и это высказанное можно до известной степени передать другими образами, звуками, словами. Нарцис последней строчки, это не просто цветок, а тот, кто дал имя цветку, и тема этого терцета — встреча в зеркале двух образов, растворяющихся один в другом.

Многое переведено лучше, чем этот сложно построенный сонет. Кое-где, зная Рильке, можно узнать его, вспомнить о нем. Особенно это относится к ранним стихам, менее достойным перевода, но с большей легкостью усвоенным переводчиком. Однако поэзии, в полном смысле слова, так нигде и нет. Стихотворный язык всей книги эклектичен, невыверен и полон всевозможных срывов. Многочисленны попытки передать звуковые повторы или заменить их другими, но эта нарочитая «оркестровка» остается большей частью ненужною приправой (как «полотен... полоненный», в только что приведенном стихотворении). Старание чувствуется везде — слишком чувствуется — но исчезает именно там, где оно было бы всего нужней. «Архаический торс Аполлона», с его неожиданной (и знаменитой) заключительной строкой, кончается, в переводе, ничего не говорящей банальностью: «он видит нас и манит в мир иной». Начинается то же стихотворение весьма точно переведенной строчкой: «Мы головы неслыханной не знали» (Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt), но, к сожалению, «неслыханная голова» звучит

по-русски смешно, чего нельзя сказать о соответствующем немецком выражении (хотя unerhörter Kopf было бы приблизительно так же плохо). Середина стихотворения тоже испорчена, и прежде всего чем-то, что может на первый взгляд показаться совершенным пустяком: заменой единственного числа множественным. Но в данном случае «улыбка» осмыслена и поэтически понятна, тогда как «улыбки» обволакивают туманом только что возникшее видение.

Приведу, еще четверостишия из другого «Сонета к Орфею», но скорей в качестве перехода к настоящей нашей теме — не о плохих и хороших переводах, а о том, чего нельзя перевести.

Только кто в царство теней	Nur wer die Leier schon hob
брал свою лиру,	auch unter Schatten,
смеет вернуться к своей	darf das unendliche Lob
песне и к миру.	ahnend erstatten.
Только у мертвых поев,	Nur wer mit Toten vom Mohn
с ними их мака,	ass, von dem ihren,
вникнешь в тишайший напев	wird nicht den leisesten Ton
каждого знака.	wieder verlieren.

Не привожу терцетов, менее волшебных у самого Рильке и переведенных хуже, но об этих восьми стихах было бы несправедливо сказать, что они плохо переведены. В меру возможности они переведены хорошо; непереводимое осталось непереведенным, но чуда ни от кого требовать нельзя. Они даже поют, они звучат гимном, как и по-немецки, — поскольку поет самый их размер (а поет он потому, что переводчик не положил препятствий его пенью). В подлиннике, правда, пение, заложенное в размере, удвоено, удесятерено, доведено до предельных своих возможностей тем, что в него вливается и сливается с ним та, необычайной силы, мелодия, которая возникает из всех ударных гласных, поддержанных неударными, и льется среди согласных, как поток обсаженный деревьями, причем деревья эти как бы для того только и существуют, чтобы он мог литься вольно и глубоко. Но как же это без чуда передать? Откуда взять эти мужские рифмы на *о*, причем во второй паре это *о* становится более долгим? (Что же касается женских рифм, то в русском тексте пришлось бы две последние поставить на место двух первых, и наоборот, чтобы достигнуть той же музыкальной последовательности, что и в подлиннике.) Откуда раздобыть для четвертой строчки два ударных *а*, да еще так, чтобы первое было более долгим, чем второе, а для восьмой два исключительно долгих *и* на фоне сплошных *е* и едва слышного журчания *р*, *л* и *д*, причем смысл этой русской строки оставался бы таким же всеобъемлюще-простым и действенным как смысл немецкой? Звукосмысл этих восьми строк и вообще неразрывен, а потому и незаменим. Покуда читаешь и перечитываешь их (т. е. покуда говоришь их — вслух или про себя) кажется, что Mohn это не мак, у которого с мертвыми нет родства (или есть лишь смысловое, а не звукосмысловое), тогда как этот немецкий Mohn зву-

ком своим породнился с Toten, с Ton и, более отдаленно, с Lob, так что уже не так важно, что третий и четвертый стих, даже и в своем голом смысле, сильно отошли от подлинника: все-равно и «хвала» не заменила бы Lob, которому предшествует длинное (согласное со своим смыслом) слово, и который перекликается с поднятием лиры в первой строке, непосредственно ощутимым в ее мелодическом рисунке. Остается лишь порадоваться, что и в русских стихах на этот раз есть отзвук чужой поэзии и звук поэзии вообще, а потом, как завороженный, вернуться назад, во всю ее полноту, и подобно скрипачу, нажимающему на струну смычком выборматывать, выпевать в двадцатый раз:

Nur wer mit Tóten vom Móhn...

* * *

Переводить стихи нужно. Это высокий и счастливый труд, — не в меру удачи, а в меру решимости, любви к нему и понимания его трудностей. Мне жаль, что я не могу оценить переводов А. А. Биска иначе, чем я это сделал. Пастернак, судя по письму, опубликованному г. Виском, их оценил гораздо выше, чем я. Я этому радуюсь, за автора, хоть и не могу изменить своей оценки. Но его труд, его волю, его любовь к поэзии нельзя не ценить, и нельзя не сказать, что сборник его переводов из Рильке, такой, как он есть, все-таки больше весит на весах литературы, чем иные сборники стихов, расхваливаемые не по заслугам в печати, но не выходящие за пределы простого любительского рифмоплетства. Совершенных переводов (т. е. вполне заменяющих подлинник) не бывает, но бывают переводы, превосходящие подлинник своей собственной поэтической насыщенностью, своим собственным совершенством. А. А. Биск, в своем предисловии, относит к ним «Горные вершины...» Лермонтова, с чем я согласиться не могу (он говорит, что Лермонтов «дал нам почувствовать мысль Гёте и сделал это лучше, чем сам Гёте», — да разве в мысли здесь дело?); но «Успокоение» Тютчева и впрямь мало чем уступает своему оригиналу, «Blick in den Strom»[6], едва ли не лучшему стихотворению Ленау, и Рильке проникновеннейшим образом перевел «Выхожу один я на дорогу», причем, однако, переводное стихотворение, в обоих этих случаях, как бы принадлежит двум авторам, как бы написано сообща Ленау и Тютчевым, Лермонтовым и Рильке. Такой результат возможен лишь при соревновании двух больших поэтов, но есть и переводческие удачи другого рода. Бывают случаи, когда, вопреки мнению А. А. Биска, целые, и довольно обширные, сборники стихов получают на чужом языке полноценное поэтическое бытие, — например, все 154 сонета Шекспира, переведенные С. Я. Маршаком (книга вышла в Москве в 1955 году). Тут совсем и не скажешь, какие из этих стихотворений больше пришлись по душе переводчику, чем другие. Все они переведены прекрасно, и совершенно одно-

родным образом. Поэтику Шекспира переводчик упростил, но никакого насилия над ней не произвел; сохранил главное, пожертвовав сравнительно второстепенным. Русский же его поэтический язык, необыкновенно гибкий, остается всегда естественным и проявляет певучую плавность, которую никак не смешаешь с безличной гладкостью. Переведен им Шекспир, хоть и менее счастливо, чем им же переведенный Бернс, но позволительно все-таки сказать — как нельзя лучше. Большего требовать — по сю сторону чуда — именно нельзя. Да и проистекают такого рода чудеса не из дарования переводчика, а из дарования поэта, Рильке например, которое с дарованием другого поэта, Лермонтова, не совпадает и совпасть не может. Перевод Маршака не преодолевает непереводимость, а ее обходит: это единственно мудрый, а при убеждении, что чудес не бывает, и единственно возможный путь. Для того, чтобы успешно по нему следовать, нужно особое, вовсе не часто встречающееся дарование переводчика, и нужен не очень крупный, не очень своеобразный, но все же подлинный поэтический талант. В дальнейшем, однако, не о переводчиках будет речь, и не о переводах, как таковых, а о том, что остается непереведенным, но что как раз и влечет переводить, потому что в этом непереводимом остатке, не разъясняется, нет, но обнаруживается перед нами тайна самой поэзии.

* * *

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного
Отдохнешь и ты.

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О подожди!.. Мгновенье
Тишь и тебя ... возьмет.

Как не похожи одно на другое эти два переложения одного из чуднейших созданий мировой поэзии, при всей легкости, при всей кажущейся простоте столь неразрывно слаженного в своей лирической ткани! Нет сомнения, что Анненский тут гораздо ближе к Гёте, чем Лермонтов, ближе по смыслу, по ритму, по богатству затаенных, не сразу проступающих звучаний и видений, по насыщенности смыслом. Его строчки требуют вдвое или втрое более медленного чтения, чем лермонтовское стихотворение, главный недостаток которого чересчур поспешный и однотонный ритм, еще ускоряемый (даже до чего-то шарманочного, хочется непочтительно сказать) параллелизмами: горные вершины — тихие долины; не пылит дорога — не дрожат листы. С другой стороны, у Лермонтова в этом случае гораздо меньше лермонтовского, чем у Анненского — свойственного одному Анненскому; а это последнее не легко вступает в союз с тем, что идет от Гёте. Ритм у него

получился затрудненней, прерывистей. В предпоследней строке нужна совсем особая интонация, чтобы «мгновенье» и в самом деле стало значить то, что оно здесь значит. Многоточие последнего стиха и особый смысл, приданный слову «возьмет», отнимают стихотворение у Гёте, возвращают его в полную собственность Анненскому. Неуместны, кроме того, (если помнить о гётевском звучании) тяжелые и мрачные рифмы: горной, черной; а также остренький (несмотря на шипящую) и куцый звук слова «тишь», еще подкрепленный рифмой. По сравнению с Гёте, Лермонтов слишком гладок, Анненский слишком шершав. Но Лермонтова можно и не сравнивать с Гёте, он не переводит, а «подражает», результатом чего явились хорошие стихи «в антологическом роде» (хоть, конечно, и не равные лучшим его стихам). Переводит один Анненский — по внутреннему рисунку и ритму превосходно, и с полным пониманием Гёте, чего о Лермонтове сказать нельзя; но стихотворения, вполне подобного и равного стихотворению Гёте у него все же не получилось. У Лермонтова и подавно, но тут можно сказать: тем лучше. Если бы он понял Гёте до конца, он бы своего стихотворения не написал.

Так или иначе, но у того и у другого непереводимое и на этот раз осталось непереведенным. Думаю, что вполне адекватного перевода этих стихов не существует ни на одном языке. Вот если бы переводчики имели дело с первоначальным наброском, вместо окончательной редакции... Но его, пожалуй, никто бы и не вздумал переводить. Сопоставляем обе версии; налево первая, направо последняя:

Unter allen Gipfeln ist Run;
In allen Wäldern hörest du
Keinen Laut!
Die Vögelein schlafen im
Walde;
Warte nur! balde, balde
Schläfst auch du!

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im
Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch[7].

Поражает первое же слово. Как бедно, прозаично, всего лишь описательно это «п о д» вершинами, вместо открывающего совсем другие горизонты и смыслы «н а д» всеми ними! И точно так же, последние два слова этой строки лишь после отнесения в другую строку получили, не только свое настоящее место в ритмическом рисунке стихотворения, но и свой решающий вес и смысл. Wäldern относилось тоже к простому описанию (Гёте писал эти стихи в горной и лесистой местности), тогда как Wipfeln отвечает «вершинам» и по смыслу и по звуку. Laut было в данной связи безразлично (и слишком громко!); Hauch говорит, выражает именно то самое, что значит; стихотворение ждало этого слова и дождалось его от немецкого языка; но оно было бы все же не столь действенным, если бы kaum его не подготовило и не поддержало... Слово это вызвало замену констатирующего hörest более таинственным и тихим spürest, а также дало рифму последней строке, так

что и обыкновеннейшее auch превратилось в дуновение, дыхание. Коробящее повторение исчезло в предпоследней строчке, а последняя подверглась полному преображению: спанье изгнано (оттого и в третьей строчке от конца, безупречной и в первом наброске, schlafen заменено schweigen), ruhest отвечает Ruh, смыкает начало с концом, но перекликается также с du и с auch (ударная гласная с ударной гласной, легкое придыхание с сильным). Изменилась целиком вся звуковая ткань, но и весь смысл стихотворения. Оно означало сперва всего только, что все утихло, птицы заснули, подожди немного, отдохнешь и ты; нет, даже не отдохнешь: заснешь; человек идет ко сну несколько позже, чем птицы. В окончательной редакции оно стало значить совсем другое; и не что-нибудь одно, а многое сразу, из чего первоначальный смысл тоже незачем исключать. Ruh, ruhest, это отдых, безмолвие, неподвижность, покой; покой сумерек, ночи, сна; вечный покой. Когда Гёте, за полгода до смерти, вновь посетил Ильменау и зашел в деревянный домик, на стене которого он написал почти за пятьдесят лет до того эти стихи, он прослезился, глядя на них, и вполголоса сказал: да, верно:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Если рассказ этот точен, стихи на стене были начертаны в окончательном их виде. Но, конечно, и первая версия вызвала бы у Гёте ту же мысль, то же чувство; быть может и в замысле стихотворения был с самого начала этот смысл; но воплотился он в нем лишь после сложной над ним работы. И воплощение это, с другой стороны, ничего не имеет общего с простым высказываньем мысли, какова бы она ни была, какой бы жизненный смысл ни был ей присущ.

Когда впервые была опубликована (в 1841 году) черновая запись этих стихов, наборщик сделал ошибку в их, приложенной для сравнения, окончательной версии. Он переставил два слова в последней строке; получилось не Ruhest du auch, а Ruhest auch du. Этим была уничтожена рифма; но больше того: появилось ненужное соответствие с другим du (как в первой версии); ничтожное, но оказавшееся таким уместным по звуку словечко auch вернулось в свое ничтожество. Единство нарушилось. Музыка пресеклась. — Нет ничего более хрупкого, чем совершенство.

* * *

Чего добивался Гёте, когда переделывал свое стихотворение? Того, чтобы смысл стал звуком, а звук смыслом (в поэзии эта работа может начинаться как со смысла, так и со звука). Когда стихотворение, как в этом случае, сплошь из звукосмысла и состоит, оно достигает высшей степени непереводимости. С полной точностью перевести и вообще можно разве что расписание поездов или телефонную книгу. Языки не накладываются один на дру-

гой, как треугольники в геометрии; слова одного не совпадают со словами другого, ни по смысловому объему, ни по принадлежности к той или иной языковой среде, ни по законам своего сочетания. Стихотворение (как и литературная проза) трудно переводимо, даже когда звукосмысл не играет в нем большой роли или никакой роли не играет. Таких стихотворений, даже лирических, даже и коротких, очень много, больше чем тех, где смысл и звук нераздельны от начала до конца. Стихотворение может полностью принадлежать поэзии, будучи основано почти на одном лишь звучании или почти на одном смысле. Но слова «почти» из этой моей фразы все-таки выкинуть нельзя. Поэзия, даже независимо от воли поэта, стремится к звукосмыслу, потому что в нем — существо поэзии. Стихи переводимы — хоть и очень относительно — в той мере, в какой смысл не сливается в них (полностью) со звуком; поскольку это слияние осуществлено, их нельзя перевести.

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte[8].

Здесь поэтическая ткань стиха достигает той же предельной плотности, что и в стихотворении, о котором только что шла речь. Ни одной гласной из песни не выкинешь, и все согласные служат для этой мелодии лучшим из всех возможных аккомпанементом. Слова Brot, Tränen, ass по звуку своему точно для того только и созданы, чтобы вместе войти в контрабасную жалобу первой строчки. Если бы kummervollen было на один слог короче, не осуществилась бы потрясающая противоположность первой и второй строки. Последние три слова звучат могучим заключительным аккордом, точно рыдание прорвалось где-то в валторнах и альтах. — Тютчев перевел это так:

Кто с хлебом слез своих не ел,
Кто в жизни целыми ночами
На ложе, плача, не сидел,
Тот не знаком с небесными властями.

Перевод как нельзя более точен; но не говоря уже о совершенно расхолаживающем знакомстве с властями, где же тут Brot, Tränen, и это долгое *а* в односложном последнем словце — тоника, к которой все предшествующее как раз и устремлялось? Стихотворение превратилось в сообщение незыблемой, но общеизвестной истины. Зато во втором четверостишии его Гёте и сам дает перевес смыслу над звуком (уже потому, наверное, что смысл этот более индивидуален, сложен, самостоятелен); звук в этой второй половине стихотворения только аккомпанирует смыслу — примерно так, как согласные гласным в его первых четырех строках:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,

Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Тютчев перевел это второе четверостишие гораздо приемлемее для тех, кто знает подлинник, чем первое (хоть и с менее буквальной точностью):

Они нас в бытие манят —
Заводят слабость в преступленья,
И после муками казнят:
Нет на земли проступка без отмщенья!

Это хороший перевод, такой же хороший, как упомянутые мной переводы Маршака, — и к тому же приподнятый прикосновением тютчевского гения («в бытие манят», «нет на земли»). Это прекрасный перевод прекрасных, но переводимых еще стихов.

* * *

Совершенное слияние звука и смысла — не правило, не «требованье» и вообще не что-то, чего можно достигнуть сознательно его ища. И оно совсем не принадлежит, с другой стороны, одной только «высокой» лирике, образцы которой мы до сих пор приводили. Есть четверостишие Гёте в «Западно-восточном Диване», где оно обнаруживается в одном только слове, и то не в мелодии или гармонии этого слова (т. е. не в звуках, из которых оно состоит), а лишь в силе того ударения, которое в результате места, занимаемого им в стихе, падает на его первый слог:

Ist's möglich, dass ich, Liebchen, dich kose,
Vernehme der göttlichen Stimme Schall?
Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall[9].

Начало вовсе не так замечательно. Вторая строка по звуку годилась бы скорей, если бы речь шла о голосе самого Аллаха, а не о голосе возлюбленной. Третья безупречна, но волнения не вызывает. Искра, от которой загорается стихотворение — длинное слово unbegreiflich, которое целиком, после огромной силы ударения на un, падает, летит в провал глубокого, радостного вздоха.

Но и самая беглая шутка становится именно на этом — и даже ни на каком другом пути — поэзией. Из шести записей Пушкина в альбоме Анны Петровны Керн, первые пять — пробы пера, забавы стихотворца, и только.

Amour, exil —
Какая гиль!

Или:

Не смею вам стихи Баркова
Благопристойно перевесть,
И даже имени такого
Не смею громко произнесть!

Шестая звучит так:

Мне изюм
Нейдет на ум,
Цуккерброд
Не лезет в рот,
Пастила нехороша
Без тебя, моя душа.

Здесь, после разгона, данного первыми четырьмя строками, высказались, выпелись, родились две последние, которых «своими словами» не расскажешь. Началось шуткой, кончилось поэзией. Казалось бы, поэту не все ли равно сказать, что без возлюбленной, и пастилы ему не нужно или сказать, что без нее его не прельщает пряник и изюм. Но казаться это может лишь тем, для кого поэты именно и не пишут. Прочтите медленно эти два стиха, ощущая каждый звук и самое выговариванье вами этого звука. Вы увидите, что недаром в них девять *а* (не графически, а фонетически) и что недаром все ударения падают на эту гласную. Вы убедитесь также, что «пастила нехороша», это не хорошая (или нехорошая) пастила, а «без тебя, моя душа», это не «без вас, моя дорогая». И быть может вы даже, как я, придете к заключению, что чувство, которое внушала Пушкину Анна Петровна Керн, не только в знаменитом стихотворении, посвященном ей, но и в не менее знаменитом письме о ней, выражено далеко не с такой ничего не оставляющей желать точностью.

* * *

В звукосмысле не исчезает смысл. Если вы не знаете, что такое пастила, вы не поймете прелести и меткости пушкинских стихов, т. е. их соответствия не описуемому полностью никакой прозой смыслу. Но точной осведомленности обо всех качествах пастилы тут не нужно; достаточно знать, что она пышная, чуть вязкая, а то и просто, что сладкая, вкусная, и знание это удивительным образом будет дополнено звуком этого слова. Без знания немецкого языка гётевских стихов, о которых я говорил, оценить нельзя, сколько в них ни вслушиваться; но тот, кто на такое вслушивание неспособен, не оценит их, даже будучи немцем: поэтический их смысл будет для него прикрыт прозаическим. Нужно чтобы часть этого прозаического смысла отпала, была заменена звукам. Смысл слова, в поэзии, это и смысл звука, а не только

смысл слова, независимый от его звучания. Иначе говоря, само слово, во всей конкретности его произнесения и звука, уже не относит нас, как в прозе, к своему значению, а сливается с ним и непосредственно его собою выражает. В этом и заключается непереводимость, — а также сущность поэзии и всякого искусства вообще, в котором видимое или слышимое не обозначает смысловое, а выражает его, отождествляясь с ним: потому и выражает, что уже не может быть от него отделено.

1960

Комментарии

1. *А. Биск.* Избранное из Райнера Марии Рильке. 2-е изд., значит. доп. Paris, [1957]. О многолетней работе Александра Акимовича Биска (1883—1973) над переводами поэзии Рильке см.: *К. Азадовский.* Rilkeana // Studies in Honor of Wojciech Zalewski / Ed. by Lazar Fleishman. Stanford, 1999. P. 192—199.

2. Анатолий Александрович Биск (Alain Bosquet; 1919—1988) — поэт, эссеист, критик, историк литературы. Составитель французской антологии американской поэзии. Речь идет о кн.: *E. Dickinson.* Présentation par Alain Bosquet: Choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés. [Paris:] P. Seghers, [1957].

3. Стихотворение Э. Дикинсон «Моя жизнь завершалась дважды — прежде, чем завершилась...» (Опубликовано 1896).

4. Стихотворение Э. Дикинсон: «Чтобы сделать прерию, нужен клевер / И одна пчела, — / Один клевер и одна пчела, / И мечта. / Будет достаточно только мечты, / Если пчел мало». (Опубликовано в 1896).

5. Американская поэтесса Эмилия Дикинсон (Dickinson; 1830—1886) всю жизнь провела в родном городке Амхерст (Массачузетс). Долгое время круг ее общения ограничивался членами семьи, последние десятилетия жизни она провела в добровольном затворничестве, страдая навязчивой зубной болью. Стихотворения Дикинсон, за малым исключением, были опубликованы посмертно.

6. Вторая редакция стихотворения Ф. И. Тютчева «Успокоение» («Когда, что звали мы своим...», 1858) написана по мотивам стихотворения Николая Ленау (Lenau; 1802—1850) «Взгляд в поток» (1844).

7. Стихотворение И. В. Гёте «Ночная песнь странника» (1780).

8. Стихотворение из романа И. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера».

9. «Я вместе с любимой — и это не ложно? / Я слышу, со мной беседует бог. / Но роза всегда и везде невозможна, / Никто соловья постигнуть не мог» (*И. В. Гёте.* Западно-восточный диван. М., 1988. С. 70. Пер. В. В. Левика).

О СМЫСЛЕ СТИХОВ*

1

«Я вас любил. Быть может в моей душе любовь еще не совсем угасла, но пусть она больше не тревожит вас; я не хочу ничем вас печалить. Я любил вас безмолвно, безнадежно, то робостью томим, то ревностью. Я так искренно, так нежно вас любил, как дай вам Бог быть любимой другим».

Какая старина! Нынче таких лирических прощально-любовных посланий не пишут, да и «томим», это не по-нынешнему, как и «угасла» или «безмолвно». Но смысл всех слов и всего в целом совершенно ясен, никаких вопросов не вызывает, кроме таких как, что же дальше? Или: кто это пишет и кому? Текст этот надолго нашего внимания не задержит. Раз мы речь завели о смысле стихов, перейдем к стихам. Это и нетрудно будет сделать: я ведь только переставил некоторые слова, изменил слегка пунктуацию (хоть мог бы ее и не менять) и напечатал иначе то, что в «Северных Цветах» на 1830 год было напечатано так:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Все слова те же и связь их та же. Весь тот смысл, какой есть в сфабрикованной мною прозе, полностью налицо в стихах. Но к этому простому, впол-

---

* Впервые: Новый журнал. 1964. Кн. 77. С. 116—137. Вторично: *В. Вейдле.* О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-Press, [1973]. С. 165—187. Печатается по изданию: О поэтах и поэзии.

не отчетливому смыслу прибавился теперь и слился с ним, как бы вошел в него какой-то другой, от которого тот, первый уже нельзя отделить, не разрушая стихотворения — тем же способом, примерно, каким я его разрушил. Первый смысл при этом не просто пополнился или оказался сильней подчеркнутым, как многие склонны будут думать; он изменился. Это видно уже из того, что вопрос о продолжении отпал: в отличие от парафразы, стихотворение замкнуто в себе, завершено; продолжать его некуда и незачем. Точно так же отпал (кроме как для биографов Пушкина) вопрос «кому», и по той же причине. Стихотворение самостоятельно, самодержавно, никаких дополнений не требует. Оно целостно. Эта целостность проистекает не из размера и рифм, самих по себе, а из того членения речи, которое я разрушил вместе с ними. Четверостишия такой рифмовки могли бы послужить для постройки более длинного стихотворения, но здесь всего два соединены и вставлены в оправу, состоящую в том, что первые три слова повторены в начале пятой и седьмой строки, причем сперва это «я вас любил» отделено от дальнейшего, потом слито с двумя подкрепляющими его наречиями, а в третий раз еще сильней устремлено вперед наречиями с частичкой «так». Получилось наростание, разрешаемое, и тем самым завершаемое последней строчкой. Однако построение это, возможное и в прозе, настоящую свою действенность приобретает лишь благодаря стиху, внутри которого оно совсем по-новому становится ощутимым со стороны интонации и ритма. Здесь, кроме того, в снабженном цезурой пятистопном ямбе (с которым так весело прощается поэт шестой октавой «Домика в Коломне») слова «я вас любил» каждый раз заполняют первую часть стиха, вследствие чего на них падает главное предцезурное ударение, то самое, что дает такую силу начальным словам последней строки и так выделяет гласную слова «Бог», не встречающуюся больше под ударением, ни в этой строке, ни в предыдущей.

В стихотворных строчках и вообще, гораздо острей чем в членениях прозаической речи, чувствуется звучание ударяемых гласных и близких к ним согласных, а затем, в меньшей мере, акустические и артикуляционные свойства всех ее слышимых составных частей. Эти звучания, в союзе с ритмом, собственно и образуют, как отдельные стихи, так и сочетания стихов, в то время, как в прозе, за исключением (и то не всех) афоризмов и пословиц, они такого назначения не имеют. При этом, основную организующую, т. е. объединяющую и расчленяющую функцию выполняют чаще всего повторы (к которым принадлежит и рифма), но ощущаются, вопреки обычному мнению вовсе не они одни, но также и отдельные звучания — вроде звучания «о» в слове «Бог» — по контрасту с другими или просто в своем особом качестве. Рифмы и сходные с ними повторы организуют самый стих и тесней бывают связаны с ритмом; другие звуки и созвучия — со смыслом. Образуя мелодию (иначе говоря: подчиняясь интонации) они сочетаются со смысловым фоном всего стихотворения в целом, как у Жуковского или Фета; или же, как почти всегда у Пушкина, непосредственно вступают в связь со смыслом самого звучащего слова или словесного аккорда. Небезразлично, например, в

только что приведенном стихотворении, не только сходство слов «безмолвно», «безнадежно» и родственное (хоть и не совсем такое же) сходство слов «робостью», «ревностью», чего достаточно для прозы, но еще и возможное только в стихах сопоставление этих сходств в двух соседних строчках, подчеркнутое только в стихах ощутимым параллельным чередованием ударяемых гласных о, е; о, е. Второе четверостишие интенсивнее первого, сильнее насыщено тем, что я называю звукосмыслом, но чтобы этот звукосмысл выступил наружу, чтобы эти буквы на бумаге стали впрямь поэзией, мы должны каждую строчку осознать как стих, прочесть как стих. Если бы я любой из них — на выбор — оставил нетронутым в моей парафразе и вы прочли бы его как прозу, звукосмысла никакого бы не получилось, или в лучшем случае осталась бы от него всего лишь зыбкая, бездейственная, а то и досадная, тень.

Слова звучат в стихах по-иному, чем в прозе, и от этого нового звучания меняется, перемещается в другое измерение самый из смысл. Чтобы убедиться в этом, можно проделать второй эксперимент, в обратном направлении.

Тургенев написал «Утро туманное, утро седое», а также был мастером прозы, но не стихотворений в прозе. Хорошие стихотворения в прозе есть у французов; у нас их нет. «Как хороши, как свежи были розы» пригодно для той декламации, для которой непригодна хорошая проза и которая портит хорошие стихи. Однако самый этот припев, что в декламации звучит таким несносным сентиментом, вовсе не проза, а стих: такой же пятистопный ямб с цезурой после второй стопы, как те, с которыми мы только что имели дело. Попробуем прочесть его как стих, включить его в стихотворную речь, и он сразу зазвучит иначе. Уже первые его слова, став на место пушкинских «я вас любил» или «как дай вам Бог», приобретут выразительность, делающую ненужной декламаторскую слезу, а дальнейшие два главных слова получат нужные им стиховые ударения, благодаря чему «свежи» тотчас посвежеет, а «розы», утратив красивость и плаксивость, станут взаправду хороши. Сочинять стихов для проверки этого утверждения ненужно. Тургенев сам говорит, что запомнил первую строчку давно прочитанного и забытого им стихотворения. Мы это стихотворение знаем; вот его начало:

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! как взор прельщали мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!

Первая строчка лучше других: это всего только «Ишки Мятлева стихи»; но эта первая строчка и в мятлевских стихах звучит все-таки совсем иначе, чем в тургеневской прозе.

Перечитывая написанное, замечаю, что угораздило меня дважды впасть в пятистопный ямб, после цезурного в бесцезурный, упоминая о том ямбе, с которым

Так весело прощается поэт
Шестой октавой «Домика в Коломне».

И что же: стоит напечатать эти стихи стихами, стоит прочесть их как стихи, и сразу же «весело» начинает звучать веселей, следующее за ним слово подмигивать своим «а» «октаве», а сосед «октавы», невинное числительное «шестой», перекликаться с двумя ударяемыми «о» в пушкинском заглавии. Это не значит, конечно, что поэзия возникает сама собой, по недосмотру, из оплошности, из случайного набора слов; но это значит, что стих, сам по себе, и какой бы он ни был, ритмизирует и мелодизирует слова, из которых состоит, создавая этим благоприятные условия для возникновения звукосмысла. Рождается же он все-таки из слова, а не из слов; хотя случайно сказанные, услышанные, прочитанные, всплывшие в памяти слова могут разбудить слово, а затем — порой без всяких изменений — могут и стать словом.

«Ты говорила: в день свиданья под вечно-голубым небом, в тени олив, мы лобзанья любви вновь, мой друг, соединим». Напечатано в строку, трижды переставлены слова; этого совершенно достаточно, чтобы убить очарованье. Оно убито, потому что уничтожен звукосмысл. Остался обыкновенный словесный смысл, — что о нем скажешь? Не то ли, что сказал мне многолетний негласный законодатель французских литературных вкусов, любитель и знаток поэзии, Жан Полан? «Ваш Пушкин, да это Эжен Манюэль!»[1] (Был такой поэт: его когда-то читали, но уже четверть века назад, когда это было сказано, продолжали читать разве что в пансионатах для благородных девиц.) И в самом деле, даже в пушкинские времена, все эти лобзания любви, дни свиданья, голубые небеса, как и берега отчизны, томления разлуки и гробовые урны были готовыми поэтизмами, и только. В переводе, от всего стихотворения, как и от большинства пушкинских стихотворений, ничего и не может остаться, кроме банальнейших общих мест. Стоит, однако, хотя бы одной строке вернуть стиховое ее достоинство, т. е. напечатать и прочесть ее как стих, чтобы стали ощутимы и действенны ее «ни», «ив», «ви», «ли», «лю», «ло», и зазвучало бы волшебно.

В тени олив, любви лобзанья

Так что все дело в звуках, в «музыке»? Иные это и скажут. Недаром Пушкин хвалил «италианские» звуки Батюшкова и многократно проявлял даже и теоретический интерес к звукам (например, когда говорил Нащокину о том, что «на всех языках в словах, означающих с в е т, б л е с к, слышится буква “л”»). Недаром, задумав упомянуть о своих заслугах в «Памятнике», он сперва написал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел...

Затем он этот стих изменил, решив должно быть, что вряд ли народ именно «звуки», или «музыку» (как читалось в предыдущем черновике) так-таки у

него сразу и полюбит; но первая его мысль была все-таки о них. Быть может, однако, вычеркнул он этот стих еще и потому, что с полной точностью выразить в нем свою мысль не мог, — ту самую, нужно думать, мысль, что уже была высказана им раньше: ведь не в одном «Онегине», но всегда и всюду, не просто звуков искал он, хотя бы и волшебных, а с о ю з а

Волшебных звуков, чувств и дум.

Ю. П. Иваск, процитировав этот стих в своей превосходной статье «Волшебные звуки» (Новый Журнал, № 75), не до конца из него выжал его смысл, а потому и не совсем попал в точку говоря, что Пушкин «не был одержим звуками, как многие современные поэты». «Одержим» он ими был, но не ими в отдельности, а их союзом с думами и чувствами, их участием в речевом выражении, в стихотворном высказываньи этих дум и чувства. Это участие, этот союз осуществляются у него повсюду, но, конечно, особым образом: соответственно взглядам на поэзию, разделявшимися его друзьями, да еще и по-пушкински; при других взглядах у других поэтов союз и участие могут осуществляться совсем иначе. Но во всяком случае, нет поэзии без звукосмысла, как и нет поэзии обходящейся одними звуками.

Об этом, когда-то, в той же редакции «Нувель Ревю Франсэз», где я беседовал о Пушкине с Поланом, был у меня разговор с другим отменным ценителем поэзии, покойным Бернардом Гротейзеном, для которого немецкий и французский языки были в равной мере родными языками[2]. Мы говорили о Гёте; я процитировал начало знаменитых стихов из «Вильгельма Мейстера» и сказал, что в первой же их строчке (см. выше, главу «О непереводимом») ничем нельзя заменить немецких слов, значащих «хлеб», «слезы» и «ел», и что при всякой их замене поэзия из этой строчки — как при сходных операциях и из дальнейших строк — улетучивается бесследно. Гротейзен со мной согласился, — и даже слишком горячо. Он стал говорить, что одним звуком эти стихи и живут, что их смысл безразличен, банален, что вовсе незачем его и знать. Тут я его остановил. Нет, сказал я, извините, без смысла нам тут не обойтись, без самого простого, ходячего смысла этих слов и того, что ими сказано. Если б мы не знали по-немецки, мы и звука этих стихов не могли бы оценить, да и просто услышать его, как мы его слышим теперь, когда он преображает смысл, уничтожает его банальность, делает его верным и глубоким. Он не спорил со мной, но разговора не продолжал. Должно быть моя защита банальности не пришлась ему по вкусу. Я же вспомнил о беседе с нашим общим другом и пожалел, что не догадался тогда привести в защиту Пушкина тот же довод. Надо было сказать: не судите о смысле стихов, покуда вы не знаете их звукосмысла, который любые поэтизмы, как и прозаизмы, способен превратить в поэзию; а разве есть для поэзии общие места, разве не всегда новы для нее, как будто никто на свете их имен не называл, нужда и горе, любовь и разлука, радость, отчаянье и смерть?

2

Интонация, ритм, звучание слов не отменяют их смысла, но, сливаясь с ним, они его изменяют или дополняют. Это уже явление обиходной речи, которая знает интонации вопроса, переспрашиванья, скобок, кавычек и много (трудней называемых) других, а также разграничивающую смыслы игру артикуляций, ударений, пауз, ускорений, замедлений. Это также явление того, что мы неопределенно именуем прозой, особенно той, которая могла бы называться и поэзией, для чего ей нет нужды приближаться к стихотворству. Во многих афоризмах, без звукосмысла было бы мало смысла, например в знаменитом паскалевском, насчет «мыслящего тростника». Он непереводим, как стихи; его сила исчезает, если в слове «мыслящий», последнем его слове, ударение не падает на последний слог; звукосмысл его требует придаточного предложения, которое для другого, рассудочного его смысла совершенно излишне. Привилегированной областью звукосмысла остаются, однако, стихи, где уже сама размеренность речи переосмысляет ее, заставляет произносить слова, или верней их ряды, определяемые метром, в особом, на обычный говор непохожем тоне, уже тем самым и перемещая их в новое измеренье, которое мы зовем поэзией. Нам предстоит выяснить теперь, в чем это перемещение состоит и к чему оно приводит.

Первое, что происходит со словом в стихе, это и есть смысловое оправдание его звука, слияние его звука с его смыслом. Не успел зазвенеть

Глагол времен! металла звон!

как мы уже перестали различать, слышим ли мы его в этом стихе или нас о нем Державин извещает. И дело тут не в звукоподражаньи, а в изображающем и отожествляющем выраженьи, которое с неменьшей силой осуществляется, когда мы читаем (т. е. мысленно произносим)

Смерть, трепет естества и страх!

хоть никаким звукам этот стих и не «подражает», а только собственным звучаньем — этим «тр» после «рть», которому отвечает на расстоянии другое «тр», этими «см», «ст», «ст», этими четырьмя «е», вслед за тем «е», что́ звучит посреди согласных «смерти» — помогает смыслу этого слова «смерть» отожествиться с его звуком, воплотиться в этот звук, восполняет плоть, требуемую для такого воплощенья. Подражания, приводящего к воспроизведенью, нет, впрочем, и в том первом стихе: мы в нем слышим колокол (но и «глагол времен»); с колокольным звоном мы его не спутаем. Но в обоих случаях есть то, чему нет имени в наших языках, с тех пор как имя это исчезло, две с половиной тысячи лет тому назад, когда греческое слово «мимезис» утратило свой первоначальный смысл и стало значить более или менее то же, что наше «подражанье» или (копирующее) «изображенье». Первоначально же укоренено было оно в дионисической культовой пляске и мимическом действе,

исполнитель которого являл в себе бога, перевоплощался в него, вследствие чего слово это и значило изображение неотделимое от выраженья (актер или танцовщик не может ничего изобразить, чего он одновременно не выражает) и стремящееся к отожествлению с тем, что выражено и изображено[a]. За пределами культа — и театра — это отожествление переставало быть персональным; греки о мимезисе говорили применительно к танцу, пению, музыке, поэзии, но лишь после снижения этого слова стали применять его к другим, музам, по их мнению, не подведомственным искусствам (к живописи и скульптуре); я же думаю, что он лежит в основе всех искусств, и, больше того, в основе языка, а значит, тем самым уже, и в основе словесного искусства.

Язык наш, как раз в том, что отличает его от сигнализации, доступной и животным, не из чего другого не мог возникнуть, как именно из артикуляционного или звукового (поддержанного еще и мимикой лица и рук) уподобления тому, что требовалось высказать. — Из ономатопеи, подскажут мне, и прибавят, что теории такого рода давно опровергнуты и высмеяны. — Они и заслуживали высмеиванья, отвечу я, поскольку сводили ономатопею к воспроизведению всяческих «ку-ку» и «вау-вау»; как того же заслуживают теории поэзии, низводящие стихи вроде только что приведенных державинских на уровень того, что называли в XVIII веке «подражательной гармонией». К счастью, теперь, многие понимают ономатопею значительно шире, да и начинают по-новому видеть связь, угаданную романтиками и уже Вико, между первобытным состоянием языка и тем возвратом к этому его незастывшему, расплавленному виду, который осуществляется в поэзии. Переплавкой его как раз и занимаются поэты. Не все слова в языке одинаково «выразительны», т. е. пригодны для миметической (подсобной мимезису) ономатопеи, но выразительность любого может быть воссоздана или усилена соседними, и она всегда — это важно помнить — совпадает с изобразительностью. В языке, в отличие от непроизвольных «выражений лица», не может быть одного без другого. Он знает только обходящееся без обоих обозначение и, рядом с ним, изображающее выражение (хотя мы нередко называем обозначение выраженьем, например, когда говорим «я выразил ему свое сочувствие», в то время, как мы это сочувствие всего лишь обозначили невыразительными словами). Кроме того, выразительность или, что то же, миметизм речи может не сосредотачиваться на отдельном слове, как во втором нашем примере, а охватывать целую группу слов и порой два стиха или больше, в результате чего

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой

значат не только то, что они значат в прозе, оттого что тут и пламень пенится, и шипенье пламенеет, голубеют и бокалы, и пламень, и пунш; подобно

[a] Подробнее об этом я говорю в работе, напечатанной в 31-м томе ежегодника «Эранос» (Цюрих, 1962)[3].

тому, как «печальный пасынок природы» (три «п» и восхождение «а, а, о» превращают эти слова в единый эпитет) не просто

Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод,

а еще и соткал из этих гласных и согласных сплошную ткань, сплел в одно ветхий невод и неведомые воды. Но, конечно, такую густоту и насыщенность звукосмысла нельзя считать для поэзии необходимой, или даже во всех случаях желательной. С исчерпывающей, с гениальной убедительностью это показывает именно «Медный Всадник». Он ведь как раз и построен на противопоставлении такого звукосмысла, относящегося к Петербургу и Петру, совсем другому, характеризующему (лучше было бы сказать изобразительно выражающему) Евгения, его Парашу и

Домишко ветхий. Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен.

Только два последних «у» образуют миметический повтор; осмыслены здесь, как и во всем мимезисе этой темы, не тембры, а ритмические ходы: постоянные остановки в середине строки и обусловленные этим «перескоки» (превосходный термин Тредиаковского). Есть также в поэме некоторые роздыхи и переходы, где к четырехстопному ямбу ничего, так сказать, не прибавлено. Их звукосмысл можно назвать минимальным. При повествовании допустимо им довольствоваться. Для лирики его было бы маловато.

Сам стих, поскольку в нем оживает и осмысляется метрическая схема, уже явление звукосмысла, как, вне метра, и проза, о которой Малларме хорошо сказал, что в ней, как только возникает ритм, появляется стиль (т. е. искусство и, если угодно, поэзия). Но, конечно, есть много разновидностей прозы, со звукосмыслом не совместимых и для него непригодных. Они довольствуются благозвучием, иначе говоря отсутствием чересчур оскорбительных для уха звукосочетаний, как и слишком нудных повторений тех же или сходных по звуку слов. Для словесного искусства, в стихах ли или в прозе, этого совершенно недостаточно; вот почему «евфония», для разговора о нем, плохое слово (друзья, не пишите его хоть через «э», а то начнете скоро писать «Эвгений» и «Эвропа»). Но почему же звукосмысл несовместим с далекими от искусства видами прозы? Потому что не всякий смысл так тесно соединяется со звуком, чтобы из соединения их мог образоваться звукосмысл. И тут мы снова подходим к родству стихотворного (и поэтического вообще) слова с первобытным словом, о котором составить себе — очень приблизительное, конечно — представление не так уж невозможно, как обычно думают.

Первоначальное именование относилось не к вещам, а к воспринятым или пережитым качествам вещей. В конце прошлого века Узенер, в своей книге об именах богов, очень проницательно заметил, что ранние человеческие слова должны были иметь характер скорей прилагательных, чем существительных или глаголов. В наше время другой филолог, Снелль, пришел к столь же правильному выводу о том, что среди функций языка, та, которую по преимуществу выполняют прилагательные, наиболее соответствует языку искусства[4]. С мыслью Узенера он эту свою мысль не связал; связь, очень ясная и способная многое уяснить, получается тут лишь через мимезис, в том первоначальном значении, которое мы этому слову вернули. Изображающее и отожествляющее выражение только и могло, только и может относиться к замеченным и качественно опознанным нами я в л е н и я м, ставшим тем самым и частицами нашего внутреннего мира, а не к вещам или фактам, мыслимым нами как нечто отдельное от нас и отделимое от своих качества. Вещи и факты — не сами по себе, но в осознанности их — продукт отвлекающей их от их пережитой качественности мысли. Выражения они не требуют и выразить их нельзя. Отожествиться с ними тоже нельзя, ни непосредственно, ни посредством слова, все равно пользующегося ли словами или прибегающего к средствам других языков (живописи, например, или музыки). Их можно только обозначать нейтральными, условными, никакого сближения с ними не ищущими знаками, а также изображать, но при помощи таких же знаков, т. е. без выраженья, — что имеет место, например, при протокольном описании или такой же зарисовке. Качества при таких операциях возвращаются предмету, но как бы наклеиваются на него, в сознании их отдельности. Такого сознания у раннего человечества как раз и не могло быть, как его нет и у художника или поэта, по крайней мере, в те часы или минуты, когда он мыслит как художник и поэт. Оттого-то и доступен ему мимезис, что он мыслит, как мыслил человек, когда создавал язык. Это мышление дорассудочно и донаучно. Никакой рассудок, никакая наука не могут его заменить. Думать, что укорененность в далеком прошлом признак отсталости — нелепый (хоть и распространенный) предрассудок не достойный ни разума, ни науки. Но тем, кто его принимает к руководству, следует на искусство и поэзию поставить крест, а не стараться их обманом протащить в цивилизацию, которой нечего выражать и где им поэтому нет места.

Независимо от мимезиса, хоть и в тесной связи с самой возможностью его, поэт ищет в слове его смысла, а не его значения. «Смысл» и «значение», в нашем языке, как и родственные слова в других языках, не разграничены достаточно ясно; однако можно под смыслом понимать то, что непосредственно открывается в слове, включенном в живую речь, помимо его отнесенности к вещам и фактам (мыслимым отдельно от восприятия или переживания их), а под значением — как раз эту отнесенность. Вещи и факты мы обозначаем сквозь понятия. Существуют слова, только и пригодные для такого обозначенья, это имена понятий, термины; в поэзии они неприменимы без иронического или эмфатического осмысления их. Но большинство слов

пригодны как для обозначения понятий, так и для выражения своего смысла, который может очень далеко отстоять от соответственного понятия, и может приближаться к нему, никогда с ним однако не совпадая. Лесоводство знает понятие «лес», выцеженное из смысла слова «лес», посредством изъятия из него всего, что позволяло бы обозначенное им облечь в «багряный убор», да еще сказать, что оно этот убор «роняет». «В багрец и золото одетые леса», это те же, да не те, что поставляют сырье лесопильным заводам; для топора те же, для языка не те: я именую их тем же словом, но одни через его смысл, а другие через его значение. Уже самый стих заботится о том, чтобы понятия не встречались в стихах: значение слов он подменяет их смыслом. Когда Ломоносов рифмует химию с Россией, он так же далеко отводит ее от химии, как Россию от географии. Однако, в пушкинской строке помогают этому и метафоры. Понятие «лес» знать ничего не знает о лесах одетых, и еще того меньше о лесах одетых в золото. Метафоры, как и все тропы, тому прежде всего и служат, чтобы сказанное воспринималось со стороны своего смысла, а не значения. Но из этого отнюдь не следует, чтобы тропы или «образные выражения» по самой своей природе отличались бы от других слов, применяемых в стихах. Между метафорами и не-метафорами нельзя даже провести вполне строгую границу, как показывает слово «багрец» в той же строке, царственность, пурпурность и трагичность которого (через Евангелие) поэтом, конечно, учтены, но которое — с натяжкой — можно принять и за простое обозначение определенного цвета. Слово «леса» и без натяжки можно было бы непоэтически понять, тогда как счесть, в этой связи, одежду одеждой или принять золото за чистую монету, было бы и вовсе невозможно. В этом вся — скользящая — разница и есть. Ею дифференцируются, внутри поэзии, поэтические стили. В разговорном языке метафоры потушены, значения и смыслы перемешаны (оттого-то он так неясно и разграничивает слова «значение» и «смысл»). Пушкин не любит применять резких средств для отсеиванья смысла, не зачеркивает значений, чем и создает иллюзию простоты. Он не проще, а хитрей многих других поэтов.

Смысловые, поэтические слова тем отличаются от понятий, что сливают общее и частное, и не прикрепляются к отдельным предметам. Они всегда невещественны и всегда конкретны; это значит, что наши обычные взгляды на абстрактное и конкретное к ним не применимы. Как для первобытной мысли, создающей язык, для поэтической существуют сходства, приводящие к тождеству, а не условная одинаковость предметов, «входящих» в понятия. В логике научного мышления, которую мы считаем логикой вообще, чем понятие уже, тем оно богаче признаками, а для поэзии «антрацит» куда беднее, чем «уголь», если не признаками (их поэзия не знает), то смыслом, — из чего сразу и видно, что она имеет дело не с понятиями, а со смыслами. Объем понятия роли при этом не играет. «Гранит» не богаче, но и не беднее смыслом, чем «камень»; зато на много бедней обоих и «кварц», и «минерал». Это касается даже и таких слов, у которых и вне поэзии есть только смысл, а не значение; не-поэтическая мысль превращает их смысл в понятие; поэзия

этого не делает. Поэтому любовь для нее не разновидность симпатии (как для Шелера) и не сублимация похоти (как для Фрейда), да и не видит она в ярости степень гнева, не сводит качества к количеству. Там же, где у слова есть и значение, и где поэт не вытравил его из слова, пригодность слова для поэзии и действенность его определяются все же смыслом. В прелестном, хоть и немного эклектическом стихотворении А. К. Толстого

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты.
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты ...

«тайна» означает маску; это объяснила юной Зинаиде Гиппиус вдова поэта. Однако, для поэзии, это столь же безразлично, как то, что «ты» означает С. А. Миллер; а поэзия этих стихов именно на «тайне» и держится; замените ее «маской» и вы поэзию убьете. Недаром Лермонтову («Из-под таинственной холодной полумаски...») пришлось двумя эпитетами обеззначить и осмыслить это слово, которое рифмой «глазки» сумело-таки ему отомстить. И пусть Державин, в пояснениях к своим стихам, велит нам «звезды» одной своей оды прицеплять к мундирам; мы просим прощенья, но назвал он их звездами: этого довольно, чтобы вернуть их небу, а может быть и небесам.

Предлагаем ли мы, приводя этот пример, понимать стихи наперекор намеренью поэта? Нисколько; но следует различать то, что он говорит ими как поэт, от того, что ему хотелось бы ими высказать в порядке обычной речи, смешивающей смыслы и значения. Такое различение часто, хоть и не всегда, совпадает с отмежеванием того, что ему удалось поэтически высказать от того, что ему, как поэту высказать не удалось. Мотивы высказыванья, как житейские, так и литературные (вослед традиции или вопреки ей) тут значения не имеют; дерзость так же может привести к неудаче, как покорность, и наоборот. Но то, что высказано в слиянии звука и смысла, то высказано навсегда, — оттого-то и остаются иногда от поэтов отдельные строчки. Неувядаемо мил у Джона Шеффилда, герцога Бэкингемского или, как его долгое время именовали, Бэкингемширского, первый стих его мадригала

Like children in a starry night[5],

а дальше мы узнаем, что упомянул он о детях в звездную ночь лишь для сравненья: как они не понимают могущества звезд, так он когда-то не понимал могущества глаз своей возлюбленной. И если, относительно двух последних и самых певучих стихов поэмы Виньи «Дом пастуха», комментатор поучает нас, что первый из этих стихов проистекает из неверно переведенной фразы Шекспира («As you like it» IV, 1), а второй имеет в виду замужнюю женщину (г-жу Ольмез), чья любовь вследствие этого и была «угрожаема и молчалива», разве мы не скажем ему: «внимай их пенью и молчи», когда прочтем:

Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé[6].

3

Незаметно мы перешли от смысла слов к смыслу словосочетаний и целых стихов или цепи стихов. Все это взаимообусловлено, и одно от другого неотделимо. Выражаясь немного педантично, можно сказать, что стихотворный синтаксис так же подчинен мимезису и звукосмыслу, как и стихотворная (или поэтическая вообще) лексика. Грамматика, если не включать в нее синтаксис, остается неприкосновенной, поэту не прощается незнание собственного языка, и значение слов даже меньше пострадает, чем их смысл, от ошибки в спряжениях или склонениях. Но, конечно, все смысловые оттенки времен, наклонений, падежей столь же внимательно используются им, как смысловые оттенки слов, которые он своему стиху препоручает. Все это заживет в стихе жизнью стиха, но с этой жизнью стиха синтаксис связан еще теснее, и как раз потому с ним вольней обращается поэт. Он его и не видит иначе, как сквозь интонацию и ритм, да и мы сами, когда говорим о затрудненном синтаксисе некоторых стихотворений Баратынского, ни о чем другом не высказываем суждение, как о их интонации и ритме. Оттого-то инверсии и другие нарушения обычного порядка слов допускаются в стихах даже теми языками, в которых порядок этот регламентирован строже, чем в нашем языке. Но было бы наивно думать, что такие «поблажки» определяются трудностью «втиснуть в строчку» враждебный метрике словесный материал. Стихотворный синтаксис, как и всякий другой, подчиняется смыслу, но именно смыслу, больше чем значению слов и предложений, и звукосмыслу, а не смыслу, для которого не важен звук. Поэтому соседство слов существенней бывает для него — не только из-за звука, как многие думают, но и по смыслу или звукосмыслу — чем их синтаксическая связь (в качестве подлежащих, сказуемых, прямых дополнений, определений), еще и обозначаемая нередко союзами или предлогами, которым придать выразительность бывает трудно, а то и невозможно. Малларме, в поздних стихах, постоянно их выбрасывая и почти отказавшись от знаков препинанья, заметно приближался к устранению разницы между частями предложения, если не между частями речи; это был рискованный вывод из посылок вполне правильных. Смысл поэтической речи — особый; оттого и проявляться, члениться он должен особым образом.

Весь вопрос тут лишь в том, возможно ли совсем освободить слова от их значений, сохранив их смыслы и связав их друг с другом одними этими — зазвучавшими, слившимися со звуком — смыслами. О том, чтобы обойтись одними звуками не может быть и речи; об этом мечтали и мечтают только люди очень уж простодушные. Но и на серьезный вопрос, поставленный редкостно одаренным и умевшим отчетливо мыслить поэтом, ответ, после

многих лет и бесчисленных экспериментов, получается все же отрицательный. Синтаксис, как бы он ни стушевывался или ни размягчался, совсем исчезнуть из поэзии не может, потому что она — не слова, а слово, не «набор слов», пусть даже и выражающих с предельной полнотой свои или присущие небольшим словесным гнездам смыслы, а живая, связная, осмысленная речь, чья осмысленность предрешает те отдельные смыслы, создает или воссоздает их, а не получается из их сложения. И как раз поскольку такая речь с самого начала исходит из смыслов, поэт постоянно мыслит ими, так что из них возникает уже и замысел его стихов, ему нет надобности устранять внешнюю близость их к значениям, будь то в отдельных словах, будь то в способе сочетания этих слов. Только в такие времена как наши, когда язык, вне поэзии, тяготеет к изгнанию смыслов и замене их сигнализацией и словесными ярлыками, наклеенными на понятия или псевдопонятия, чувствует поэт — и все сильнее — потребность защитить поэзию, оградить ее ото всего, что вокруг него, а главное в нем самом, ей препятствует и ее отрицает. Лучше, чем когда-либо, он знает ее приметы, и он ищет к ней пути, исходя из них; оттого, сквозь слова, иногда и не слышно у него сло́ва. Но не потому, чтобы он ошибался в приметах. Смысл стихов, а не только слов в стихе, был во все времена особым смыслом.

Стихи могут повествовать. Но говорить об этом, значило бы говорить о вымысле, изложенном стихами, и тем самым о вымысле больше, чем о стихах. Если придерживаться основной нашей темы, достаточно будет напомнить о той «дьявольской разнице», которую Пушкин так проницательно усмотрел между вымыслом, изложенным стихами и вымыслом, изложенным прозою. Он говорил о романе (и впрямь, чем стал бы «Евгений Онегин», если бы...); но верно это и о поэме и о драме; и, конечно, это так, из-за свойств стихотворного языка. Несомненно, однако, и то, что всякое присутствие повествования или вымысла, даже в коротких стихотворениях, оказывает влияние на характер поэтического языка, приближая его к языку прозы. Исключения из этого правила наблюдаются главным образом в тех случаях, где стихами переданный вымысел в высокой степени сказочен и фантастичен. Однако и тут смысловая подкладка словесной ткани не может не содержать известного количества значений, относящих нас не к действительности, как в обычном языке, а к вымыслу, который тем сходен с действительностью, что не совпадает со звукосмысловой тканью, не застревает в ней, а стелется, метафорически выражаясь, где-то за ней, позади нее. Верно это, впрочем, и о самых коротких, чисто лирических стихотворениях, где всегда бывает намечена исходная ситуация, называемая также темой, но здесь вымысел только то и делает, что открывает дорогу звукосмыслу, а в дальнейшем, если и сопутствует ему, то очень издали. Вероятно, поэтому и не говорит Аристотель ни слова о лирической поэзии в своей «Поэтике», или по крайней мере в той, только и сохранившейся ее части, что посвящена истолкованию вымысла и отношения его к действительности. И, конечно, нет другой области, во всем искусстве слова, где бы звукосмысл играл большую,

а вымысел меньшую роль, чем здесь. Они как бы соперничают друг с другом, могут почти совсем обойтись один без другого, могут поочередно господствовать (в драме, например, или в поэме); поэзия может осуществляться каждым из них в отдельности или обоими вместе; но мы вправе отличать поэзию смысла от поэзии вымысла, и, разумеется, не тут, не в вымысле, который можно передать и «своими словами», и совсем без слов зрительными образами, следует искать особенности поэтического слова.

О них мы все время и размышляли, и нам остается спросить себя теперь, что же, собственно, поэтическим словом, если оно ни о чем не повествует, бывает сказано. Такой вопрос, чаще всего, либо отказываются ставить (важно, мол, «как», а «что» — для одних равно нулю, а для других чему угодно), либо дают на него ответы, стирающие различие между поэтическим и непоэтическим языком. На самом же деле, различие это, хоть и устанавливается читателем или слушателем на основании качеств самой речи, все же ведет затем к тому, что речь поэта и понимается иначе, оттого что он говорит «не то». Тут возможны, конечно, ошибки. Лжепоэзию принимают за поэзию. Люди, к поэзии глухие, предъявляют подлинной поэзии неоправданные требования, ища значений в ее смыслах (или действительности в ее вымыслах), и сердятся, когда она этих требований не выполняет. Один незадачливый критик, Юбер Фабюро, в своей книге о Валери (Париж, 1937), поставил ему в вину перемену, которую он произвел в окончательном тексте своего знаменитого стихотворения «Пальма»[7], сравнительно с первой (напечатанной в свое время) его версией. Критик нам не объясняет, на каком основании он лишает Валери права менять как угодно свой хотя бы и напечатанный раньше текст; негодование его ослепило; вызвано же оно было тем, что замена одного слова во второй строфе придала ей, якобы, совершенно обратный смысл. Говорилось о том, что пальма «разграничивает таинственно (avec mystère) вес небосклона и притяжение земли», а теперь оказывается, что делает она это без всякой тайны (sans mystère). Что же поэт смеется, что ли, над своим читателем? На самом же деле читатель этот читал не стихи, а какой-то подсунутый им на их место космологический трактат. Поэзия этих стихов ничего общего не имеет с реальным притяжением земли или весом небосклона (да и что это такое?) или каким-то настоящим, а не таинственным — и потому допускающим, чтобы назвали его и не таинственным — разграничением их. Что же касается самой строки Départage sans mystère, то она лучше своей предшественницы и по звуку, и по смыслу, да и связана крепче со звукосмыслом всей строфы. Значение прежней строчки противоположно значению новой, но смысловое различие их очень невелико; два веских слова перевешивают соединяющий их предлог, и тайна остается тайной: отрицание ее не равняется устранению из стиха самого этого слова.

Мнимое или приближающееся к мнимому отрицание может принимать в звукосмысловом языке очень различные формы, — не только ту, что так распространена в нашей народной поэзии и оттуда перешла в одно из лучших стихотворений Блока —

То не ели, не тонкие ели
На закате подъемлют кресты...

где эти ели, хоть и сказано, что их нет, подымают тем не менее свои кресты, как если бы сказано этого не было. Можно, конечно, назвать такое отрицание замаскированным сравненьем, но это еще не объяснит логическую его бездейственность. Тем более, что проявляется она и помимо сравнений, а подчас и против воли автора. Я недавно прочел стихи высоко ценимого мною поэта:

И птица пронеслась — не с червяком,
С масличной ветвью, вечность обещая[8]

и немного пожалел, что червяка он не вовсе из них изъял, понадеявшись должно быть на силу отрицательной частички. Быть может я неправ, но мне все кажется, что пронестись-то птица пронеслась, а червяка на страницу все-таки обронила. Отрицание не помогло. Его слабость, как и слабость всех других строго логических категорий в поэзии, соприродна ослабленности синтаксических членений и связанной с этим приглушенности функций, выполняемых в обычной речи союзами, предлогами, флексиями. Важны слова, наполненные смыслом, еще лучше звукосмыслом; остальное менее важно. Но это не дает нам еще права видеть в этих словах мозаические кубики, прикрепленные par des moyens de fortune один к другому и сверкающие разноцветными огнями, так сказать, под музыку стиха. Во-первых, они сами поют, а во-вторых, слова поэзии, это все-таки слова поэта. Они — его слово; он вложил смысл в свои стихи — не один и тот же, а каждый раз другой. Это, только это и есть их смысл. Его, если мы их поняли, мы и понимаем.

Мы их понимаем; но спорить с ними мы не можем; это всего глубже, пожалуй, являет их отличие от всего, что нам говорят другие, и что сам поэт говорит, когда он говорит не как поэт. Мы можем критиковать его, отвергать его поэзию, но в ту минуту, когда мы ее приняли и его признали, мы утратили возможность спорить с ним или с ней. В тридцатых годах, в Англии, долгое время обсуждался вопрос о том, требует ли поэзия веры (belief), правильней было бы сказать: согласия с поэтом. Да, требует, правы были те, кто именно это и утвержал. Прав был уже Кольридж, когда писал, что неверие можно в этом случае отсрочить, временно упразднить. Не-христианин поймет «Божественную Комедию», но при условии, что он сумеет вообразить себя христианином. Да и не религиозный это вопрос, а вопрос понимания поэзии как поэзии. Когда я читаю последний стих «Цыган» — И от судеб защиты нет, — я соглашаюсь с ним, хоть это и не значит ни что я стал фаталистом, ни что я объявляю фаталистом Пушкина. Другое дело, если я этот стих привожу затем как изречение, чтобы высказать мое согласие или несогласие с ним: тут я волен решать, как хочу, но смысловое целое «Цыган» требует, чтобы я мысль, выраженную этим стихом, принял на веру. Мысль эта — не мысль, подлежащая спору. Все поэтические сентенции (как и во-

обще суждения) таковы. Например, знаменитая, внушенная Китсу воспетой им греческой вазой, о тождестве истины и красоты. О ней также много спорили, и в спорах мелькал термин, для этого случая, если не ошибаюсь, придуманный Ричардсом, «лжеутверждение» (pseudo-statement). Как будто все недоказуемые утверждения неспособны быть ни истинными, ни ложными, а потому и утверждениями не могут называться! Никто при этом не вспомнил, что мысль, высказанная Китсом, в платонизме своем очень близка к шиллеровской:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn[9].

Неизвестно, почему такие мысли — не мысли, и почему мы не можем им верить: верят вообще лишь в то, чего нельзя доказать. Но д о л ж н ы мы верить, что красота будет истиной, что красота и есть истина, только пока мы читаем Шиллера и Китса. Стихи нам это велят; если бы в них не было смысла, они ждали бы от нас одних лишь комплиментов; но хоть смысл в них и есть, возражений они от нас не ждут. Поэзия принуждает нас с ними согласиться. В этом одном нетяжелый ее гнет.

Конечно, из одних суждений, и уж тем более из сентенций, стиховые смыслы не состоят, но характер всего, из чего они состоят, сказывается в сентенциях тем ясней, что они, взятые отдельно, наименее похожи на поэзию. Даже «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» на минуту представится мне правдой, поскольку я сочту поэзией диалог, откуда взяты эти два стиха и прочту их как стихи. Правдой будет для меня и вымысел, верными все смыслы, относящие меня не к вымыслу (к нему относят значения), а к смыслу мира, который сквозь них (как и сквозь вымысел) угадывает, нащупывает поэт. Смыслы эти — и вымыслы — мы понимаем: даже глагол этот «понимать» подходит к ним лучше, чем к чему-либо другому; но не так понимаем, как просьбу, приказ, и не как теорию относительности (или таблицу умножения). Там сплошь значенья; там все переводимо на факты, все приложимо. Смыслы, и уж во всяком случае эти смыслы, не приложимы ни к чему кроме смыслов, ни к каким фактам и вещам. И удвояется эта неприложимость — да и все сказанное осложняется — еще и тем, что ведь поэт не просто говорит стихами, а обращается к нам через стихотворения, «говорит» путем создания из словесной, звукосмысловой ткани органических единств, именно и сочлененных наподобие живого организма. Очень показательно, что на русском, как и на других известных мне языках, о «смысле» этих единств не говорят; не смысл обитает в них, а нечто вроде души, по-немецки Gehalt (не «содержание»», оно зовется Inhalt), — то несказанное, в высказываньи которого, по Гёте, состоит искусство. Оно, это высказанное, осмысленно, мы питаемся в стихах им, а не бессмыслицей, но куда же его применить, к какой действительности его приспособить, когда и уловить его нельзя иначе, как теми самыми стихами, которыми высказал его

поэт. Поэзия тут, она с нами, она в нас, и ее нет. Она в словах, но как будто и не в словах. Она «витает в воздухе». Она «между небом и землей», и должно быть ближе к небу. Вот почему писания о стихах и кончаются чаще всего стихами. Последуем традиции и мы. Пусть это будут те прелестные четыре строчки, что нашептала добрая Муза поэту, Игорю Чиннову, сразу после того, как он, не послушав ее, оказал слишком много доверия частице «не»:

А что стихи? Обман? Благая весть?
— Дыханье, дуновенье, вдохновенье.
— Как легкий ладан, голубая смесь
Благоуханья и — благоговенья[10].

Верю. Каждому слову верю, без вопросов. Только, не говоря уже о прозе, никакими стихами п о л н о с т ь ю нельзя сказать, что́ такое поэзия.

1964

Комментарии

1. Эжен Манюэль (Manuel; 1823—1901) — поэт, профессор риторики, занимал административные должности в министерстве просвещения. Офицер ордена Почетного легиона (1883), трижды лауреат Французской академии.

2. Бернар Гретюизен (Grœthusen; 1880—1948) — французский философ немецкого происхождения, ученик Дильтея, руководивший изданием его сочинений. Профессор социологии и истории искусства Берлинского университета. В 1932 г. эмигрировал во Францию, руководил отделом немецкой литературы и философии в «Nouvelle revue française». Друг А. Жида, Ж. Полана, А. Мальро.

3. *W. Weidlé*. Vom Sinn der Mimesis // Eranos. Jahrbuch. Bd. XXXI, 1962. S. 249—273. См. наст. изд. с. 331—350.

4. *Hermann Usener*. Götternamen: Versuch einer Lehre der religiosen Begriefdsbildung. Bonn: F. Cohen, 1896 (2. Aufl. 1929, 3. Aufl. 1948). Речь, вероятно, идет о специалисте по античной культуре Бруно Снелле (Snell; 1896—1986).

5. Джон Шеффилд, герцог Бэкингем (1648—1721) — английский государственный деятель и писатель, покровитель искусств.

6. «As you like it» — «Как вам это понравится», комедия Шекспира (1599).

Le Maison du Berger. (1844) «Хижина Пастуха» из цикла «Судьба».

Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
A rêver, appuyée aux barnches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.

Alfred de Vigny. Poèmes. [Paris, 1966]. P. 227.

7. См.: *Hubert Fabureau.* Paul Valéry. Paris, 1937. P. 177.

8. Третья строфа стихотворения И. Чиннова «Уже сливалась с ветром дальних Альп...» (1963) из сборника «Метафоры» (Нью-Йорк, 1968. С. 45). Игорь Владимирович Чиннов (1909—1996) — поэт. Жил в Латвии, в 1944—1962 гг. в Германии и Франции, с 1962 г. — в США, преподавал русскую литературу в университете штата Канзас и университете Вандербилта (Нэшвил, Теннесси). Вейдле посвятил его творчеству ряд публикаций: 1) Жрецы единых муз. 5. Два поэта. 1970 // Новое русское слово. 1973. 16 сентября; 2) Жрецы единых муз. 6. Те же двое // Там же. 21 октября; 3) <Рец.:> Игорь Чиннов. Пасторали. Изд-во «Рифма». Париж, 1976 // Новый журнал. 1976. Кн. 123. С. 252—255 (в основу статей в «Новом русском слове» положены радиопередачи «Свободы» 1971 г.). Вейдле и Чиннова связывала длительная переписка. Ср.: Из писем Владимира Вейдле к Игорю Чиннову / Публ. и вступит. заметка Л. Миллер // Новый журнал. Нью-Йорк, 1991. Кн. 183. С. 366—370.

9. Буквально: «То, что мы сейчас воспринимаем как красоту, / Однажды обернется нам правдой». Строки из стихотворения «Художники» (Die Kunstler, 1789). «Что красотою нам предстало / Как истина нам некогда сверкнет» (*И. Х. Ф. Шиллер.* Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 80).

10. Последняя строфа стихотворения И. Чиннова «Уже сливалась с ветром дальних Альп...» [ср. прим. 8].

О ЛЮБВИ К СТИХАМ*

Когда говорят о поэзии, неизменно имеют в виду «настоящую», «хорошую» поэзию, т. е. ту, которую мы считаем таковой, сообразуясь чаще всего с заветами отцов или с мнением наших современников. Вся остальная представляется нам несостоявшейся: поэзией разве что по намерению, а так как до намерений, самих по себе, нам дела нет, то и попросту не поэзией. Иначе и не может быть, поскольку мы исходим из восприятия ее, да еще из восприятия, стремящегося к оценке или руководимого чужой оценкой. Отождествление не одной поэзии, но и всякого искусства вообще с одобренным нами искусством, не есть нечто, от чего мы могли бы отказаться. Оно во многих отношениях оправдано... Во многих, но не во всех.

Однобокость и опасность его в том, что оно делает невидимой укорененность искусства не в чем-то исключительном, доступном лишь отдельным людям, а в человеке, в самой его человечности. Следуя ему и не умея отвлечься от него, мы превращаем поэта в хитроумного изготовителя лакомств, которого лакомки превозносят до небес, но с собою равнять не то брезгуют, не то боятся, косясь на диковинное устройство заоблачной его кондитерской. Мы восхваляем его за угожденье нашим вкусам, и перестаем сознавать, что он с нами говорит, что он говорит за нас и о нас. Мы забываем, что плохой пейзаж все-таки — живопись, а не фотография и не географическая карта, и что отличие плохих стихов от объявления в газете «по человечеству» важней, чем их отличие от хороших стихов. Превыше всех оценок — само существование искусства: не будь его, не будь потребности в нем, нечего было бы и оценивать. Вот почему мне и захотелось поразмышлять на этот раз, не о поэзии: о любви к поэзии. Или — проще и точней — о любви к стихам.

«Поэзия» — слово высокое, неотделимое от оценки, и вместе с тем чересчур широкое. Можно говорить о плохой музыке, плохой архитектуре; «пло-

---

* Впервые: Воздушные пути. 1965. Кн. 4. С. 179—191. Вторично: *В. Вейдле.* О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-Press, [1973]. С. 188—203. Печатается по изданию: О поэтах и поэзии.

хая поэзия» звучит противоречиво; лучше уже звать ее мнимой или лжепоэзией. С другой же стороны, поэзия есть и в вымысле (всё равно, изложенном прозой или стихами), и в прозе, обходящейся без вымысла; во всех искусствах, как и за пределами искусств. Поэзия, по Клоделю, повсюду и везде; ее нет, прибавляет он, только у плохих поэтов[1]. Зато стихи, ответим мы ему, есть и у хороших, и у плохих; бывают сами и хороши, и плохи. Любят их, как все те, кто худо ли или хорошо их пишет, так и некоторые из тех, кто их не пишет, хоть по опыту многих и не так-то легко любить их без того, чтобы пытаться их писать. Любовь к ним рождается большей частью задолго до приобретенья медленно развивающейся способности их распознавать, вследствие чего даже и очень большие поэты начинают обычно с писанья плохих или посредственных стихов, в которых мы, если бы позднейшей их поэзии не знали, не уловили бы и ее предвестия. Что же касается людей, вовсе к стихам равнодушных, то они равнодушны к хорошим ровно в той же мере, как и к плохим. Так что, до всякой табели о рангах, и даже до всякого различенья стихов приемлемых от стихов «ниже всякой критики», уже проведена черта между стихами и всем, что не стихи. Мы эту черту осознаем, когда встречаемся с людьми, которые никаких стихов не любят. По ту сторону всех наших, пусть и вполне справедливых «да» и «нет», есть райский сад, куда тем, нелюбящим, нет доступа. Кроме древа жизни, растет там, правда, и древо познания добра и зла, но ведь ничто не мешает нам вообразить, что плодов его мы еще не вкусили.

* * *

Любя стихи, что же мы, собственно, любим? То, что сближает слово с музыкой. Стихотворство возвращает нас к их первоначальному союзу. Во многих разновидностях зова, как и звукового изображенья, т. е. на первых, а зачастую и на дальнейших ступенях языка, слово сливалось с пением. Еще греки называли «музыкой» нечто, чего мы этим заимствованным у них именем не называем: слово включающее в себя музыку, и музыку, нераздельную со словом. Сама греческая речь, покуда не исчезло существенное для нее различие долгих и кратких гласных, оставалась влитой в то, что мы назвали бы пением, и мы не представляем себе в точности, как она звучала, даже в сравнительно поздние времена. Недаром древние (вслед за греками и римляне) никогда и прозу не читали про себя, а всегда вслух, хотя бы и наедине с собою. Стихи же не просто произносились нараспев, а пелись, даже после того, как появилась музыка, отделенная от слова. Пели и позже (под аккомпанемент) свои стихи всевозможные сказители, трубадуры, труверы, миннезингеры, но столь непосредственной связи между пением и речью, как у греков, новые наши языки уже и тогда не знали. Однако, и в них ритмическое членение речи, вместе с мелодией интонаций, дает основу, как для осмотрительного использованья его прозой — где, по словам Малларме, если

есть ритм, то есть и стиль — так и для более определенной, регулируемой метром, ритмики стиха. Любовь к нему как раз и обусловлена восприимчивостью к этой его музыке. Но для нас, в отличие от греков, это — *другая* музыка, лишенная чистых тонов и четких интервалов. Соответственно чему, есть среди нас люди, музыку стиха чувствующие, а инструментальную или даже и вокальную не чувствующие, как и наоборот, люди музыкальные, но глухие к музыке стиха.

Стихи нас, конечно, и учат этой их музыке «внимать»: учат ее слышать, слушать (не пропускать мимо ушей) и воспроизводить. Воспроизводим мы ее — и тем самым реализуем, осуществляем — при всяком чтении, даже одиноком и по внешности безмолвном. Всякий читатель стихов, помнящий, что читает он стихи, становится исполнителем их, совершенно как, в отношении музыки, певец или пианист, с той лишь (практически немалой, но принципиально ничтожной) разницей, что публичное чтение стихов несравненно чаще их губит, чем музыка бывает до неузнаваемости искажена концертным исполнением ее. Чем лучше мы читаем стихи, неслышно или вслух — но всегда вслух для внутреннего слуха — тем больше мы сливаемся всем нашим существом со всею полнотой их движения и звука, их ритма, мелодии и гармонии (состоящей из звуковых повторов и согласования неповторяющихся звуковых единиц). От способности к такому слиянью зависит и успешность исполненья, т. е. качество нашего чтения. Способность эта ограничена. Вряд ли существует читатель — или чтец: тут нет разницы по существу — одинаково хорошо читающий любые стихи. Поэты высокого дара читают хорошо (или хоть в главных чертах верно) почти всегда лишь свои стихи, или очень к ним по интонации и по ритму близкие. Так, Скрябин, на эстраде, играл — незабываемо и несравненно — только Скрябина. Рахманинов играл Скрябина менее хорошо, Рахманинова — прекрасно, но не лучше, чем многих других. Думаю, справедливо будет сказать, что дарования этих композиторов были обратно пропорциональны исполнительскому их диапазону.

Но речь у нас идет не о степени дарований и даже не об отличии произведений от воспроизведений: яблоко с запретного древа нами еще не сорвано. Говорим мы пока лишь о не каждому отпущенном, но все же распространенном, а потому и скромном даре стихового слуха, столь же необходимого для понимания и чтения, как и для писания стихов. Восприимчивость этого рода пробуждается зачастую очень рано. Пушкин, как известно, еще до лицея писал стихи по-французски и по-русски; четыре его стихотворения в 1814 году были напечатаны в «Вестнике Европы». Блок в «Автобиографии» говорит, что стихи стал писать «чуть ли не с пяти лет». Он с усмешкой называет это «сочинять», зная, конечно, что начинал он, как и все, с подражания чужому сочинительству. Ни музыкантов, ни стихотворцев, ни просто «говорящих лиц» не было бы на свете, если бы не существовало до их рожденья музыки, стихов и языка. Как не приходится каждому создавать заново человеческую речь, так нет ему надобности и выдумывать стихотворства.

Тут начинается все с переимчивости, хоть и не всегда все кончается ею. Переимчивость эта может быть направлена на очень разные стороны стихотворной музыки. Пушкин бойко разыгрывает гаммы. Блок одним пальцем подыскивает «на слух» мелодию. Пушкин занимается, как и многие его товарищи по лицею, добровольными практическими работами по версификации, вкладыванием в установленные до него стиховые схемы отсеянного тоже не им самим языкового матерьяла, с заботой о возможно меньшем насилии над ним, о «естественности» стихотворной речи, гораздо больше, чем о ее певучести. Блок, напротив, если отвлечься от совсем детских стихов (столь ранних пушкинских не сохранилось), только певучестью и живет, ищет ее одну, берет ее напрокат у Владимира Соловьева, у Фета, но и где попало, ничего не требуя от слов, кроме звуковой податливости пению и общей смысловой окраски, располагающей к нему же; банальность их его не пугает, грамматикой и логикой он не озабочен. Пушкин обретает музыку по мере созреванья: растет осмысленность и рождает ее из себя. Блок долгое время учится из чужой музыки добывать свою, и лишь гораздо позже уравновешивает ее смыслом.

Совсем без музыки, однако, стихов не бывает, и мы слышим ее не в метрических парадигмах, а в реальном ритме стихотворений, который под эти парадигмы можно «подвести», но который из них не родится и с ними не совпадает. У нас с детства в ушах не просто четырехстопный ямб — им никто никогда не писал — а различные его ритмические варианты, едва ли не с исчерпывающей полнотой использованные русскими поэтами. Это относится и ко всем другим размерам, хотя трехсложные, в пределах того же количества стоп, менее разнообразны по ритмам, чем двусложные. Все эти ритмы сами по себе или в сочетании с интонациями и звуко-смысловой окраской, т. е. с тем, как они использованы были в тех или иных стихах, именно и составляют то, что нам передается, как передается и самый наш язык, и что нас учит, в меру наших сил и нашей воли, понимать, читать, любить, а то и писать стихи. Все, кто это наследие приемлет, образуют обширную группу людей, отличную от другой, еще более обширной, где о стихах быть может и знают, но их не замечают, и читают их, как если бы они стихами не были. Чуть присмотришься, однако, поближе, обнаружатся и в первой группе существенные различия, отнюдь не сводящиеся к тому, что среди отнесенных к ней одни пишут стихи, а другие их не пишут.

Можно даже сказать, что внутри этой группы писание или неписание стихов дифференцирующего значения вообще не имеет. Больше того: бывает стихописанье столь беспомощное, поэтически-малограмотное, или столь механическое, пустое и безличное, что людей, предающихся ему, испытываешь желание причислить к тем, для кого стихов не существует. Из всего наследия усвоили они лишь несколько рецептов, иногда один единственный, которые и применяются ими для изготовления все новых и новых стихотворных строчек. Они понятия не имеют о том, что достигалось и чего можно достигнуть стихом, а потому и не дают себе отчета в убожестве достигну-

того ими. И все-таки о совсем плоской графомании здесь далеко не всегда позволено бывает говорить. Стихослагательство отвечает сплошь и рядом потребности вполне реальной: потребности высказаться, и не как-нибудь, а так, чтобы при этом высказываемое оказалось облагороженным, приподнятым, что и обеспечивается использованием готового поэтического словаря и столь же готового, подслушанного (и подчас плохо расслышанного) ритма. Огромное большинство стихотворений, что пишутся на земном шаре, не для печати или не в первую очередь для печати, относятся к разряду чистой лирики. Слагатели слагают их о себе и о самом для себя важном и дорогом; они, можно сказать, только и делают, что пишут «Я помню чудное мгновенье» или «Выхожу один я на дорогу», и делают они при этом (в смысле английского глагола to do, а не to make) то же самое, что делали авторы этих двух строк, задумывая и занося в свою тетрадь стихотворения, начинающиеся ими. Но когда это важное и дорогое, это высказанное и даже спетое попадает, минуя редакторские корзины, в печать, мы, т. е. другие, любители стихов, быть может, их и пишущие (и чего доброго пишущие не лучше), пожимаем плечами не без досады, а если читается это автором, да еще с эстрады, испытываем неловкость, то в жалость переходящую, то в стыд. Принимать исповедь мы не призваны, отпускать грехи не в нашей власти, и вместе с тем, когда перед нами живой человек, нам трудно его одиночество или его «чудные мгновенья» счесть за ничто, и его на голос положенные слова отбросить, как пустую шелуху.

Вот мы и подошли, скажут нам, к тому древу распознаванья, протянули уже и руку к его плодам, заговорив даже не просто о хороших и плохих стихах, а о самых плохих и самых хороших. Да, но мы все еще говорим не о том, что их различает, а о том, что у них есть общего. Между теми и другими расстилается область бесчисленных градаций и переходов, огромная область литературы и литературной образованности, а значит и любви к стихам, не совсем слепой, просвещенной, более или менее зрячей. Мы теперь сюда и заглянем, ради этой любви, а не в поисках иерархий, и отнюдь не забывая, что если существуют стихи, отвергаемые литературой, то (со времени романтизма) есть и поэты, не включающие в нее свои стихи, потому что на литературу они смотрят сверху вниз, с высоты своей — порой и в самом деле высокой — поэзии. Думаю, что они имеют на это право, лишь в том случае, если не отказываются от родства с теми обездоленными, которых, по литературным правилам, сравнивать с ними ни на каком расстоянии не разрешено.

* * *

Гёте записал, за восемь лет до смерти, одну из проницательнейших своих мыслей: «В ритме есть что-то колдовское; он даже вселяет в нас веру, что возвышенное принадлежит нам»[2].

Без ритма нет музыки, не обходятся без него и другие искусства, но Гёте имел в виду искусство слова, и, конечно, о стихах думал прежде всего. Слова, несомые ритмом, звучат по-новому, и не совсем то значат, что они значили раньше. Если это — мои слова, они мне кажутся иными, я их узнаю и не узнаю, вижу в них себя, и тем не менее в них не остаюсь так-таки запросто собою. Верно это уже о прозе, сколько-нибудь ритмизированной, произнесенной тайно вслух (без чего искусства прозы не бывает), но еще гораздо вернее о стихах, и, как ни грустно, всего верней о стихах подражательных, неполноценных, плывущих, как бы в пробковом поясе, на чужой ритмической волне. Речь идет, конечно, о подражании неосознанном, т. е. самом распространенном, и не непременно о подражании определенному поэту, но и целой поэтической школе, или, на низшем уровне, вполне обезличенному шаблону. Я тем более могу быть удивлен и, пусть на время, очарован собственными стихами, чем они, в сущности, менее мои. А так как я в чужие слова, в чужое движение и звучанье вложил нечто обо мне, о моих чувствах или мыслях, то я эти мои-не-мои стихи не без некоторого основания считаю все-таки моими. В их ритме есть — или в нем было — волшебство; я его перенял, я вобрал его в себя, и он в меня вселился вместе с верой, что я — поэт, что возвышенное, которое мечтал я высказать, мною сказано и что тем самым оно мне принадлежит.

Не сомневаюсь: Гёте о покушениях с негодными средствами не думал; но тем его слова и глубоки, что, годясь для гения, они его не разлучают с простым смертным, любящим стихи и пытающимся их писать. Возвышенное и гению не принадлежит, в собственность и даже в аренду никому не отдается; есть только приближения к нему, а в приближениях ступени; их много и начинаются они совсем внизу. Баратынский прав:

Глупцы не чужды вдохновенья;
Как светлым детям Аонид,
И им оно благоволит:
Слетая с неба, все растенья
Равно весна животворит.

Здесь только первое слово слишком резко: неудачливые стихотворцы вовсе не вербуются из одних глупцов. Вдохновенье же их и в самом деле посещает, если называть этим словом состояние души, независимо от его последствий и плодов. Пусть иные «растенья» и раздует капустой, как сказано дальше, а «лавром расцветут» лишь немногие, но в ботанике вдохновенья нет пропасти между ними, произрастают они вперемешку на той же почве и первые их побеги не так уж разнствуют между собой: «С раннего детства я помню набегавшие на меня лирические волны», пишет в «Автобиографии» Блок, но ведь ни в детстве, ни в отрочестве, ни даже в юности, ничего особенно замечательного в результате таких набегов у него не получалось. В лицейских стихах Пушкина есть неподражаемая его стремительность, свежесть, четкость, но поэта, которым он станет, в них еще нет. У Лермонтова и

Блока, ранние их стихи — у Лермонтова до семнадцати лет, у Блока вплоть до первой книги — содержат предвестия их будущей поэзии, но предвестия, не больше. «Светлые дети» с вдохновением знакомятся рано, но не раньше, чем иные пасынки Аонид, и не так, чтобы творения их сразу же резко отличались от творений этих пасынков. Блок, так горячо веровавший — не в Бога, а в «божество и вдохновенье» и тем самым в свое призвание, еще в конце жизни издававший сборники своих юношеских, слабых, но с вдохновеньем писавшихся (он об этом помнил) стихов, все-таки, под самый ее конец, закончил свою пушкинскую речь «веселой истиной здравого смысла»: «Для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать». Он даже поклялся в этой истине «веселым именем Пушкина».

Мы, однако, не об уменьи и не об искусстве рассуждаем, и не о хороших стихах, а о стихах; о ритме, живущем в них и заставляющем нас верить, что Поэзия нам принадлежит. Чужие ритмы ту же вселяют в нас веру, что и свои; чужая взволнованность и нас волнует; а свое от чужого отличать это уже не «лирические волны», это — искусство и уменье, это — выбор, и это — зрелость, иногда наступающая рано, иногда долго заставляющая себя ждать. Уже чтение стихов вдохновляет, особенно если их читать, как они того требуют: вдохновляет на писание стихов. Блок в юности «с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина»: их голоса (последних трех и Соловьева) мы в стихах его тех лет и слышим; собственный его голос зазвучит поздней. Другие, не догадываясь о том, так до конца и поют чужими голосами. Но, конечно, и на них те волны набегают не из книг, а из собственного волненья, нашедшего ритм в чужом и слившегося с ним. «Слетая с неба, все растенья равно весна животворит». И, разумеется, весной — весною нашей жизни, а порой и под старость, весною смерти — лирическая взволнованность эта тревожит нас сильней, чем в другие времена. Первые всходы умиранья взрастили Иетсу и Готфриду Бенну лучшую их поэтическую жатву, и венцом поэта увенчали искусного стихотворца Георгия Иванова, как порою они и неискусным сплетали из можжевельника, из волчьих ягод нежданный и незаслуженный венок. Но весенние вихри еще неразборчивей и щедрее: ими лира вручается и тому, кто побренчит на ней часок, а потом на всю жизнь о ней забудет.

«Всякий кого коснется Эрот, становится поэтом». Это сказано у Платона, в «Пире», и Блок недаром взял эти слова эпиграфом, когда за несколько месяцев до смерти подготовлял к печати свои «Отроческие стихи». Поэтом он стал, — хоть и не когда их писал, а позже, если слову «поэт» придавать его сильнейший смысл. Но в слабом, в разбавленном смысле слова все мы становимся поэтами, когда юношески влюбляемся и стихи начинаем писать, если их любим или хотя бы о них знаем. Наиболее подходящий для этого вид влюбленности называется по-английски calf love, телячьей любовью. Годится и романтическая страсть, но приводит к немоте, если не отвечает ей хоть крупица подлинного дара. Меньше всего бывает прибыли стихам от того, в чем можно обойтись и без Эрота, и что не-греческий наш век зовет поэтому

эротикой. Но это не значит, что наша плотская, чувственная глубь и тьма стихам чужда и к их возникновению непричастна. Из нее, в конечном счете, те лирические, те ритмические волны и родятся, — весною, как и зимой, в неразлучности тела и души. Но родятся они из неосознанной глуби, из непрозрачной для рассудка тьмы; из того же родятся, из чего родится похоть, но не из обмозгования похоти. Да и кроме того не о любовных стихах идет речь, не одним любовным стихам нужны эти волны, а стихам вообще; не тому или иному, что ими бывает сказано, а им самим: самому их бытию. И как раз поэтому все стихи, но более всех стихи с могущественным ритмом, бывают насыщены чувственной энергией, излучаемой ими, когда мы их читаем, и передающейся тем, кому мы их читаем вслух. Оттого-то и правдиво неприятнейшее из неприятных четверостиший Ходасевича, составляющих прекрасное стихотворение «Окна во двор»:

Что верно, то верно!
Нельзя же силком
Девчонку тащить на кровать!
Ей нужно сначала стихи почитать,
Потом угостить вином...

И, вероятно, по той же причине так и отталкивает нас звучное и ритмически подчеркнутое чтение стихов, которых мы не можем признать хорошими стихами.

Стихи не гнездятся в интеллекте. Конечно, не остаются они и во мгле, откуда вырастают: они побеждают ее сиянием слова, — пусть, сплошь и рядом, только отраженным, едва теплящимся в уже сказанных много раз словах. И все-таки их суть и их власть постигается нами не умом, а — по началу, во всяком случае — какой-то заумной дрожью. «Поэзия кажется мне чем-то скорей физическим, чем умственным (intellectual)», писал Хоусмэн, ссылаясь на особое ощущение, где-то «на дне желудка», in the pit of the stomach, которое вызывалось у него, во время утреннего бритья, воспоминанием о некоторых стихах[3]. Эмили Дикинсон заявляла: «Если я читаю книгу, и все тело мое становится холодным, так что никакой огонь не может его согреть, я знаю, что это — поэзия. Если физически я ощущаю нечто такое, как если бы мне сняли верхушку головы, я знаю, что это — поэзия. Только так я это и знаю. Есть ли способ узнать это иначе?» Рационального, допускающего проверку нет. Но мы все же удостоверяемся в наличии поэзии — быть может мнимой, но для нас в эту минуту подлинной и несомненной — сквозь такого рода ощущения («холодок», «мороз по коже», «дыханье захватило»), а не в них самих, не отожествляя ее с ними; чего, впрочем, Эмили Дикинсон (не поручусь за Хоусмэна) и не имела в виду. Ощущения эти — симптомы цельности переживания, охватывающего все наше существо. Такое переживание, вопреки физиологичности этих его симптомов, уже с опьянением несравнимо и со сценкой «Окон во двор» ничего не имеет общего. Вызывается оно не стихийною волной, поднимающейся из глубин, а ритмом и звуком, слившим-

мися со смыслом: звукосмыслом всего стихотворения в целом, или какой-нибудь его части, особенно поразившей нас. Слияние может оказаться иллюзорным, но кажется очевидным, и захватывает нас именно оно. Пусть зарождаются стихи во тьме; создаются и переживаются они в свете разума, в полноте слова, в его духовной, но включающей душу и тело, полноте. «Местожительство» их, в человечности нашей, правильней всего называть совестью.

* * *

Это огромная тема. Когда-то, в те давние времена, когда я еще писал стихи и едва начинались размышления мои о стихотворном и обо всяком вообще искусстве, я мечтал написать книгу, которая так и называлась бы: «Совесть. Размышления о поэзии». До сих пор хранится у меня пачка заметок, восходящих к самому началу двадцатых годов, в конверте с такой именно надписью. Но я давно уже понял, что этой книги не напишу. Ее должен был бы, да только и мог бы написать поэт, насчет чужой поэзии осведомленный, но, главное, не ослепленный своею, и способный выследить, откуда она возникает и чем она в его внутренней жизни питается. Быть может этого нельзя ждать как раз от сильнейших дарований, твердо верующих (как, впрочем, и многие лишенные всякого дара чудаки) в беспричинность и вместе с тем необходимость того, что они делают; а с другой стороны, при даровании послабей, результаты были бы менее показательны. Мне, во всяком случае, и тогда казалось, и сейчас кажется, что не-поэту браться за такую книгу не стоит. Недаром я и задумал ее, когда мнил себя поэтом, — не то, чтобы сплошь, 24 часа в сутки и 365 дней в году, но все же после того, как мне удавалось написать стихи, которые сгоряча представлялись мне хорошими стихами. Когда же я в призвании этом разуверился и стихи писать перестал, я в тот незаклеенный конверт стал заглядывать реже и мысли мои о поэзии приняли другое направление.

Но тема осталась. Многое с тех пор возвращало меня к ней. Думалось мне не раз, что прощаясь тогда — последним восьмистишием — со стихами, я напрасно и с ней распрощался им же, той разочарованностью и горечью, которые я в него вложил:

Когда опомнится повеса и глупец,
Когда исправится шутник неисправимый
И тот, кто видел сон, проснется наконец,
Нелюбящий и нелюбимый,
От нас останется оставшимся тогда
Вот этих тесных букв рассчитанная повесть,
Обряд без трепета, уменье без стыда
И слов сговорчивая совесть.

Перечитывая теперь эти стихи, мне хочется сказать себе: parler pour vous, mon cher![4] Если вы совершали обряд без трепета, если у ваших слов

сговорчивой оказалась совесть, — тем хуже для вас. Да и уверены ли вы, что вам в самом деле было дано такое уж уменье, такое бесстыдное уменье? Разве уменье не в том, чтобы слушаться совести, говорящей словами? В словах, которые в словаре, никакой совести нет. И в самом деле, тридцатилетний тот стихотворец, поставивший точку на своих стихах, напрасно сделал это с таким видом, как будто он ставит точку на стихах вообще. Поверить, как верят правде частичной и мимолетной, его восьми строчкам можно; такое чувство, вероятно, испытывал не он один; и «мы» вместо «я» сказал он, может быть, не совсем всуе. Но будь он поэтом вполне, он бы не думал, что можно сговариваться со словами, а верил бы, что найденное — после долгих поисков быть может — слово высказывает незаменимо то самое, что надлежало высказать.

Как бы то ни было, совесть говорит стихами, и совестью живут стихи, если хоть в малой доле причастны они поэзии. Даже простая любовь к стихам — еще совесть любит в стихах. Марина Цветаева прекрасно писала об «Искусстве при свете совести», жаль, что осталось это у нее отрывком; но я не это имел в виду и не об этом говорю сейчас. Скорей о том, о чем говорят два стиха Георгия Иванова: «Добра и зла, добра и зла / Смысл раскаленный до бела» и о чем Пастернак сказал немного вычурно, но верно: «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести». Не в суде поэта и не в суде над поэтом тут дело, и не в «угрызениях», не в чувстве греха, хоть оно и может в возникновении стихов играть решающую роль, даже когда тема их к нему отношения не имеет. Совесть, это тайное веденье о себе самом, беседа о себе с кем-то, кто и ты, и не ты, кто знает тебя лучше, чем ты сам — вне совести — себя знаешь. Она не то же, что сознание. В совести ты о себе знаешь то, чего сознанием не сознаешь. И высказать ты этого не можешь иначе, как бормотаньями, которых твой рассудок не признает, или звукосмыслом, пением и словом твоих стихов, которых он тоже не понимает. Не в действии, не у действующего — это опять-таки с несравненной прозорливостью увидел Гёте — только у созерцающего есть совесть. Поэзия — созерцание. В поэзии совесть и созерцание — одно.

И наша любовь к стихам, она — отблеск поэзии, и она — дочь совести. Неотделима она, если не от писания стихов, то во всяком случае от желания их писать. За сорок лет, с тех пор как я расстался с ними, сколько раз я тянулся к ним, тосковал по ним! Не раз и начинал писать, да не кончал. И вот лишь теперь, зимнею моей весной, в Италии, написал три «пиесы», как некогда выражались. Целых три, да еще с каким упорством над ними работал! И в печать их отдал. Покойный Р. Н. Гринберг их напечатал в «Воздушных Путях», IV (упомяну кстати, что я же и посоветовал ему в свое время пастернаковское это заглавие дать его сборникам). Первое, «Берег Искии», я и здесь воспроизвожу. Другие для этой книги не подходят, а оно, в конечном счете, о словах все же, о стихах:

Ни о ком, ни о чем. Синева, синева, синева.
Ветерок умиленный и синее, синее море.

Выплывают слова, в синеву уплывают слова,
Ускользают слова, исчезая в лазурном узоре.

В эту синюю мглу уплывать, улетать, улететь,
В этом синем сияньи серебряной струйкой растаять,
Бормотать, умолкать, улетать, улететь, умереть,
В те слова, в те крыла всей душою бескрылой врастая...

Возвращается ветер на круги свои, а она
В синеокую даль неподвижной стрелою несется,
В глубину, в вышину, до бездонного синего дна...
Ни к кому, никуда, ни к тебе, ни в себя не вернется[5].

Кажется эти двенадцать строк наиболее мне удались из всего в стихах написанного...

— Что ж это вы, сударь, возомнили себя вновь поэтом?

— Нет, увы. Если я отчасти им и был, то уж скорей, порою, в прозе. Просто, на склоне дней, совесть что ли, или нечто к ней близкое проснулось, да любовь — все та же, о которой все время шла речь — попутала. Написал я «пиес» этих очень не много. Замолк опять. Пора мне снова распрощаться со стихами; нужно думать, навсегда. Сделаю это, переписав (из «Нового Журнала») еще два стихотворения. Первое как будто и не о стихах, — но ведь о том оно, что высказывается в них, о несказанном:

Зачем, рассудок беспокоя,
Гадать, что́ ближе, свет иль тьма,
Когда от запаха левкоя
Мне так легко сойти с ума?

Для несказанного ответа
Предвечной мудростью рожден,
Темнее тьмы, светлее света
И тишины беззвучней он.

Скорее сладостен, чем сладок,
Свежее свежести самой,
Он, по ту сторону загадок,
Во мне сливается со мной.

Блаженное благоуханье
Единый раз сполна вдохну
И задохнусь в моем вдыханье,
В его дыханье утону,

Как будто машут, веют, тают —
Там, где душа моя была —
Как будто в небо прорастают
Ее незримые крыла[6].

Второе — «Стихи о стихах» — скептическим оказалось — вроде того давнего восьмистишия. Так, должно быть, со стихами прощаться мне и подобает:

Ненанизываемое нечто
Слиянье правды и мечты,
Того, что — тлен, того, что вечно,
Того что — ты и что — не ты.

Почудилось — и вот уж начат
Двуличных слов набор, отбор,
Тех, что, гляди, да и заплачут
Твоим слезам наперекор.

Извилисто, молниеносно,
В разбивку, исподволь, навзрыд,
И не спроста, и «ах, как просто»:
Шажок — стежок — открыт — прикрыт...

Подшито, выверено, спето.
Ну что ж, зови. Подай им весть.
Пусть верят на слово, что это
Как раз то самое и есть[7].

1965 (1970)

Комментарии

1. Ср.: *П. Клодель*. Поэзия — искусство... [1952] // Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 111.

2. Ср.: *И. В. Гёте*. Максимы и рефлексии // *И. В. Гёте*. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 424.

3. Альфред Эдуард Хаусмен (Housman; 1859—1936) — английский поэт и филолог-классик, специалист по латинской литературе. Около тридцати лет посвятил изданию текстов Манилия. С 1911 г. — профессор Кембриджа. Даже автор статьи в Британской энциклопедии счел нужным отметить саркастическое остроумие Хаусмена, которое проявлялось и в его научных публикациях... В 1933 г. Хаусмен прочел в своем университете лекцию «Имя и природа поэзии» (The Name and Nature of Poetry), на которую ссылается Вейдле. Ср.: *A. E. Housman*. Selected Prose / Ed. by John Carter. Cambridge: University Press, 1962. P. 193.

После первой публикации статьи «О любви к стихам» в четвертом томе «Воздушных путей» В. Набоков написал Р. Гринбергу 30 января 1965 года: «Horosho bi, esli bi kto-nibud' skazal Vladimiru Veidle, chto «pit of the stomach» (str. 188) eto ne «dno zheludka», a prosto «podlozhechkoy»; stihi zhe ego uzhasni, eto skverniy Ivanov, I dazhe ne Vyacheslav» (Друзья, бабочки и монстры: Из переписки Владимира и Веры Набоко-

вых с Романом Гринбергом (1943—1967) / Вступит. ст., публ. и коммент. Р. Янгирова // Диаспора: Новые материалы. I. Париж; СПб., 2001. С. 540).

4. говори за себя, мой дорогой! (*фр.*)

5. В альманахе «Воздушные пути» (1965, № 4), издаваемом Романом Николаевичем Гринбергом (1893—1969), опубликованы три стихотворения Вейдле: «Берег Искии», «Открытка с Аппиевой дороги», «Баллада о Венеции».

6. Впервые: Новый журнал. 1966. Кн. 82. С. 53.

7. Впервые: Новый журнал. 1967. Кн. 86. С. 32.

Работы по поэтике и теории искусства

Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства*

1

Размышления об искусстве приводят к сомнениям относительно искусства. С этих сомнений и начинается настоящее размышление о нем.

Не то чтобы «Медный Всадник» или «Троица» Рублева в чем-нибудь обманули нас, но чем больше мы вслушиваемся, всматриваемся в них, тем сильней убеждают они нас в том, что нас обманывали слова, которые, говоря о них, мы произносили, и понятия, в рамки которых мы их упрямо пытались заключить. И не только в том дело, что слова и понятия эти приблизительны, нечетки или чересчур уж схематичны, но еще и в том, что они в неверном свете представляют и то, к чему мы их в отдельности относили, и то общее, что все эти частные предметы объединяет в себе и роднит между собой. Естественно, поэтому, что сомнения вскоре переходят тут за пределы одной только критики понятий, превращаясь в их отрицание, и в отрицание искусства вообще, т. е. того мыслимого целого, которое обозначается этим словом: не Седьмой симфонии и не Шартрского собора, а познавательного аппарата, средствами которого мы их мыслили. Искусства отрицать нельзя; можно его не любить или не знать; но, по мере того как узнаешь его, перестаешь мириться с обычными толками о нем и становится всё трудней не отрицать того, что мы к нему почти неизбежно примышляем.

Было бы ошибкой думать, что изменяют нам тут одни лишь слова или словосочетания, которыми мы пользуемся. Однако и самая эта измена языка ни в какой другой области так настойчиво, так со всех сторон нас не подстерегает. А этого уже достаточно, чтобы насторожить наше внимание и с первых же шагов навести нас на путь отрицаний и сомнений.

---

* Впервые: Опыты, 1953. № 2. С. 41—62.

Les beaux-arts, the fine arts, изящные искусства — какие непочтенно-состарившиеся, вялые, скучные слова! Огорчают уже самые прилагательные «изящный», «красивый» («красивый жест», «красивая жизнь») и даже «прекрасный» (от «прекрасной погоды» до «прекрасной закуски»). Вероятно, поэтому «прекрасное должно быть величаво», хоть и Пушкиным сказано, а звучит как-то выветренно и пусто. Тут не просто снижение от стертости, благодаря которому «добрый человек» съежился, сплющился в пренебрежительное французское «bonhomme»; тут еще и оттенок какой-то фальши, какого-то притворства, оттенок, не улавливаемый в таких отнюдь не новых и совсем не скупо применяемых словах, как «добро», «справедливость», «истина», «свобода». Что-то от красивости, красовитости прилипло к самой красоте. Где уж ей спасать мир, если она и сама не уберегласъ от этих своих назойливых соседей! Пусть искусство и красота — две вещи разные (об этом еще будет речь), но и со словами, более непосредственно относящимися к искусству, дело обстоит не лучше. «Артист» и все производные от него слегка парикмахерствуют и по-русски, и даже по-французски. Малограмотное «эстетично» (вместо «красиво») немногим, в сущности, хуже, чем «ах, как это художественно»! Ведь вполне достойно и просто звучит на нашем языке лишь «художник» в смысле «живописец»; «художник слова» — это уже павлинье перо на шляпе, а «художественный театр», если б не привычка, надлежало бы признать речением, отчасти тавтологическим, отчасти же рекламным: ведь хвалить ювелирность работы как раз среди ювелиров и не принято. В словосочетании «художественное творчество» то же самое прилагательное становится сносным (потому что оно тут определение, а не украшающий эпитет), зато оттенок хвастливости ложится здесь на само «творчество», слово, которое и во многих других случаях представляется напыщенным и лживым. А ведь если с ним неблагополучно, то какими же еще словами можно об искусстве говорить?

Только поймаешь на лету французское «creation», и сразу склоняется мысль ко французской же «haute couture». Творениям кройки и шитья, как известно и счета нет, но встречается это выспреннее слово и в разных других областях промышленности, вплоть до мыловаренной и лимонадной. Ничто не свидетельствует верней о резком снижении языковой культуры в нынешней России, чем безоглядное применение слов «творчество» и «творческий» к чему угодно — к производству литературного брака или жалких роскошеств в стиле московского метро. Но и на Западе сорными травами заросла газетно-повседневная речь, и нет среди них плевела более заурядного, чем «творчество». Виной тому, правда, во всех европейских языках не просто невоздержность, не одна словесная инфляция, но и некоторое искушение, проистекающее из самой истории этого слова. Первоначально «творить» значило не больше, чем «делать», и этот смысл еще весьма ясно сквозит в русском языковом обиходе, где «творят чудеса», но где можно и «бед натворить». По-гречески этот глагол вполне отвечал английскому «to make» (в отличие от «to do»), а производное от него существительное «поэт»

поначалу тоже значило всего лишь «делатель»; так что в детские их годы, в Греции, «поэзия» и «творчество» значили то же самое, и значили не так уж много, подобно тому как тогда же «искусство» равнялось «уменью» или «технике» (смысл, отчасти и теперь оставшийся за ним), а высоким именем «демиург» звался ремесленник, и только. Но времена менялись, слова изменяли смысл — не целиком, а сохраняя кое-что от старого своего смысла, — и привело это к тому, что мысль о сотворении мира Творцом невозможно стало отмыслить до конца от самых скромных созданий человека. А если так, то все толки о «творчестве» и не могут не колебаться между снижением искусства на уровень простого деланья, уменья и превознесением его (а вслед за ним и любого производства или ремесла) до размеров чего-то превышающего естественную человеческую меру. Самая эта затуманенность границ приводит к тем ошибкам вкуса, к тому нарушению пропорций, к тем неоправданным претензиям, с которыми сталкиваешься, как только подходишь к заколдованной черте, за которой начинается искусство. Глядь, и «творчество» уже расхаживает не иначе как на ходулях, а «поэзия» обзаводится длинными волосами и широкополой шляпой или облекается в кисейное платье провинциальной барышни, соскальзывая всё больше к тому, что Флобер называл «la pouaisie»[1]. Слова не выдержали. Слова расклеились, облупились. Это что-нибудь да значит. Но тут-то и приходится вспомнить, что дело не в одних словах.

Слова изменяют повсюду и каждое слово — на свой лад; отчего же тут, у заколдованной черты, все они еще и подернулись одинаковым налетом какого-то пустозвонства, какого-то неуместного и суетного щегольства? Не в самой ли черте тут дело? Не в самом ли представлении об искусстве как о чем-то обособленном, отдельном, как о замкнутом в себе мире, которому отмерены раз и навсегда особые слова, особые чувства и мысли, которому присущи особые, нигде более не встречающиеся ценности? Этот, по всеобщему признанию, пленительный, волшебный, наделенный всеми красотами и слегка невсамделишный «мир искусства», — он, как загородный парк, куда по воскресеньям горожане отправляются погулять, и как те особые кварталы, откуда вместе с музыкой доносятся по вечерам хмельные возгласы гарнизонных солдат или сошедших на берег матросов. Представление такого рода вполне соответствует установившемуся за последние двести лет фактическому положению вещей, но подлинную природу искусства оно всё же коренным образом искажает, как раз и придавая всем толкам о нем, всем словам, относящимся к нему, тот несносный привкус, о котором только что шла речь. Отчего так испошлились, такую оскомину набили выражения вроде «влюбленность в красоту», «эстетические наслаждения», «поэтические грезы», если не оттого, что за всеми ними и неисчислимыми родственными им, какой высокой любовью к искусству тут не прикрывайся, просвечивает бессмертное хлестаковское «удалимся под сень струй»? И хотя тот, весьма распространенный еще недавно эстетизм, который в том же отношении находится к искусству, как ханжество к религии, немало содействовал оконча-

тельной постылости самой этой «сени» и самих «струй», все же не он один и не одно увядание слов повинны в той ложной перспективе, в какую попало искусство, с тех пор как мы должны «удаляться» к нему, когда желаем иметь с ним дело; с тех пор как мы его держим за чертой.

В известной мере такая выделенность неизбежна, — поскольку мы говорим, а не творим, рассуждаем об искусстве, а не делаем его. Но в том-то и беда, что условие нашей мысли мы приписываем предмету этой мысли в качестве неотъемлемого его признака. Грекам такая ошибка была чужда, но греческому мышлению, как и греческому языку, чуждо было и самое понятие искусства. Платон там, где он касается этих тем, говорит не об искусстве, а лишь о некоторых видах искусства и о красоте размышляет не в связи с искусством, а в связи со своей философией любви. Аристотель трактует об искусстве, не отделяя его от техники или ремесла, и мыслит его именно технологически, т. е. предполагая в нем сознательно преследуемую практическую цель, для достижения которой возможно указать в точности отвечающие ей средства. Частичное сочетание доктрин, проистекающих из этих двух столь несходных между собой источников, намечается впервые у Платона; но лишь гораздо позже, в мышлении итальянского Возрождения (правда, не без влияния неоплатонизма), учение Платона о красоте склеивается, худо ли, хорошо ли, с учением Аристотеля о технике поэтического и риторического мастерства. Отсюда и возникает понятие «изящных искусств», противопоставляемых другим, неизящным или менее изящным, иными словами, менее способным воплощать «идею», или «красоту», или платоновскую идею красоты. Тем самым и художник противополагается ремесленнику, трудящемуся лишь для пользы, и быстро оказывается возведенным — сперва поэт (по установленному уже в древности образцу), за ним архитектор, скульптор, живописец, музыкант — на пьедестал героя или полубога. При всем том, однако, еще в XVI и XVII веке рассуждения об искусстве пребывают в плоскости практических предписаний и остаются рассуждениями о том, каким оно должно быть, лишь очень издали касаясь того, каким оно фактически бывает и какова выводимая из совокупности всех разностей и изменений подлинная его суть. Именно в силу нормативности своей рассуждения эти неизменно сохраняют связь с конкретным обликом искусства в данную эпоху. Только Винкельман, только Баумгартен и Кант начинают, с одной стороны, рассматривать конкретные формы, принимаемые искусством, как нечто по самой природе своей относительное и изменчивое, а с другой — относить размышления о том, что в нем остается неизменным, к особой дисциплине, отвечающей особому участку разума или сознания и полагающей таким образом во главу угла уже не искусство, а восприятие искусства.

Самое название новой дисциплины, придуманное Баумгартеном[2], указывает на это решающее для всего дальнейшего перемещение мысли об искусстве из мира, где оно делается, в мир, где оно сознается, и сознается прежде всего не музыкантом, живописцем или поэтом, а слушателем, зрителем, читателем. Греческий глагол, с помощью которого изготовлено слово «эстети-

ка», значит «чувствовать» или «воспринимать». Баумгартен и Кант распространили этот смысл также и на обработку чувственных восприятий сознанием, на всё мышление, еще не образующее понятий, и таким образом предначертали путь не только психологической и психофизиологической эстетике, но и философской или логической, которая в наше время привела, как это всего ярче сказалось у Кроче, к еще более строгому отмежеванию той ступени или области духовной жизни, где живет искусство, от других ее областей и от всех других человеческих интересов и потребностей. Такое отмежевание отнюдь не сводится к простой условности, к разделению труда между возросшим числом философских дисциплин. Обособлению эстетики, с первых же его шагов, отвечает обособление самого искусства. Не одни лишь рассуждения о нем, начиная с Винкельмана, опираются на то, что было создано в прошлом, гораздо больше чем на то, что создается в настоящем, но и само художественное творчество со второй половины XVIII века ориентируется не столько на задачи, исходящие из современной ему жизни, сколько на заранее готовые представления об искусстве, внушенные знанием о его прошлом или учетом его теоретических возможностей. Тем самым искусство и отходит за черту, отгораживается стеной, становится искусством из искусства, об искусстве, для искусства. Отсюда и пошли те ретроспективные мечтания, стилизации, примитивизмы, долгая череда которых не закончилась и сейчас, а наряду с ними, лишь на поверхности противополагаясь им, отсюда же возник и культ оригинальности, понимаемой не в исконном смысле слова, не в смысле врожденного, непреднамеренного своеобразия, а в смысле тщательно искомого отличия от всего, что было сделано другими, от всего, что уже вошло в инвентарь художественного прошлого. Автономия искусства не осталась постулатом эстетической теории; она осуществилась на деле и применительно к ней перестроилась вся художественная жизнь. Вопрос только в том, выиграло ли от этого искусство или проиграло.

Теория постепенно освобождалась от тех еще архаических черт, которые были ей присущи в века расцвета европейского искусства. Она довольно быстро отреклась от последних претензий на законодательство. Она перестала считать неотъемлемой своей частью учение о красоте, поскольку не отождествила этого понятия с понятием художественности, тем самым произведя коренное изменение его смысла. Наконец, уже в нашем веке, она согласилась учесть и тот довольно очевидный факт, что учение об эстетическом восприятии может строиться без всякого упоминания о каком бы то ни было художественном произведении, выводом из чего было отделение теории искусства (или согласно немецкому словоупотреблению науки об искусстве) от общеэстетической теории. Но как бы теория ни менялась, как бы ни уточняла, ни ограничивала себя — одно оставалось неизменным и укреплялось все больше, не в теории только, но и на практике: эстетическая точка зрения на искусство, эстетическое отношение к искусству. От теоретиков оно перешло к художникам, сочетавшись с давно уже усвоенным ими повышенным представлением о самих себе и о своем деле. Это сочетание выделенности искусства с культом его, и прежде всего с культом его прошлого, нашло себе

вещественное обнаружение в постройке музеев, начавшейся вскоре после того, как Винкельман указал путь историческому пониманию искусства, а Баумгартен и Кант обосновали эстетическое отношение к нему. Недаром, повсюду в Европе как только стали строить музеи, естественным показалось избрать для них ту архитектурную форму греческого или греко-римского храма, которая так надолго удержалась за ними и сразу же так ясно подчеркнула культовое их значение. Музей — это храм искусства (и в тоже время истории искусства). В музее искусство окончательно отделяется от неискусства, перестает быть чем бы то ни было, кроме искусства; и как раз такому, осознавшему себя, замкнувшемуся в себе искусству там и воздается приличествующая ему хвала.

Попадая в музей, художественное произведение становится препаратом, нарочито предназначенным для изучения, «наслаждения», поклонения. Оно превращается в эстетический объект. В музее оно оторвано от своих корней, от той естественной связи, как материальной, так и смысловой, в которую некогда, при своем создании, оно включилось. Статуя сиротствует там без своего неба, своей площади, своей архитектуры; рельеф или фреска тоскует по своей стене; картина ни с чем не соседит, кроме других картин, с которыми ей, быть может, совсем не по душе заводить знакомство. И, что хуже, там алтарный образ лишился алтаря, надгробный памятник разлучен с могилой, и вся та религиозная или пусть только житейская, но всегда живая осмысленность, вне которой ни одно из этих произведений никогда бы не родилось, теперь утрачена ими и, как это уже явствует из нового местопребывания их, объявлена ненужной.

Правда, усилием воображения мы во многих случаях можем восстановить эту осмысленность и укорененность, вернуть Богоматери ее собор и частицу той веры, которой он был построен, но ведь это и будет значить, что мы на миг от музея отреклись, сквозь подобие храма узрели храм, что мы вернули эстетическому объекту живую полноту искусства. Однако усилие это требует сил, и уж во всяком случае не само хранилище нам их дает, как и не тот, нашим выбором и памятью составленный невещественный «воображаемый» музей, о котором говорит Андрэ Мальро[3] и который овеществляется, принимая облик иллюстрированной книги или собрания фотографий. Да и другие искусства — поэзия, музыка, танец — тоже ведь обособляются, эстетизируются, отходят за черту, замыкаются в ледяной дом, чьи прозрачные стены, сколько мы сквозь них ни гляди, никогда не научат нас, как нам его разрушить или от него отречься. И даже ненависть к музею, которой нынче хвастуют художники, не дает им выхода из него, а всего лишь побуждает их противопоставить одним эстетическим объектам другие, непохожие на них, но от самого рождения и предназначенные к тому, чтобы стать экспонатами будущего музея. Если нам еще дано, странствуя по музеям, воображаемым или нет, освобождаться от того, что они нам внушают, то лишь в той мере, в какой мы сохраняем память о до-музейной полноте искусства, память, от которой тает ледяной дом и которая одна позволяет нам судить об иллюзорности эстетики.

2

В нежилых парадных комнатах расставлены статуи, развешаны картины; там дают концерты, там читают изредка стихи; нам и в голову не придет самим поселиться там; мы только принимаем там гостей и ведем с ними те суетные разговоры, о которых, когда искусство нас и впрямь заденет за живое, вспоминать бывает совестно.

Пусть так, но если эстетика нас к этому привела, то ведь чем-то она убедила нас ей поверить. Так легко не удалось бы ей нас обмануть, если бы в ней не заключалось все же и некоторой правды. Не все в ней иллюзия, хоть и вся она становится иллюзорной по мере того, как мы точку зрения, предлагаемую ею, приучаемся считать все исчерпывающей безусловной истиной. Эстетическая точка зрения неизбежна, поскольку искусство не только существует, но и осознается как искусство. Проверяя и уточняя те акты сознания, которыми мы такой-то предмет причисляем к искусству или отчисляем от него, эстетика делает вполне законное и нужное дело. Превышает она свои полномочия, лишь когда склоняет нас считать эти предварительные и проверочные операции окончательными, когда учит нас сводить всё наше познание искусства к такому опознанию его и всё художественное произведение к его наружному, повернутому к нам слою. Но в этот именно соблазн она нас с самого начала и вводила, как и продолжает вводить со все растущим успехом по сей день. Следуя ее совету, мы всё чаще разыгрываем по отношению к искусству роль распознавателей вина, которые, как известно, отнюдь его не пьют (если б пили, хуже бы распознавали), а ограничиваются тем, что полощат им рот; этого им вполне достаточно, чтобы угадать его название, год, определить его качество и цену. Но разве искусство только для того и существует, чтобы мы его признавали за искусство и умели различать его сорта?

По отношению к психологической эстетике такой вопрос как будто не уместен. Она его отведет, сославшись на самый предмет своего исследования, который, скажет она, ведь как раз и есть воздействие искусства на человека, иными словами, те ощущения и чувства, которые он извлекает из художественных произведений. Мы, однако, останемся вправе ее спросить, не принимает ли она предварительных условий и первоначальных стадий этого воздействия за все воздействия в целом, изучает ли она восприятие искусства, как таковое, а не только сопутствующие ему явления. В одной из самых односторонних, но и самых острых книг этого толка, в «Основах эстетики» Огдена и Ричардса[4], проводится параллель между оценивающим выбором в области искусства и предпочтением, которое мы оказываем чаю сравнительно с кофе, или наоборот, которое ничего другого не может означать кроме того, что мы выбираем как более нравящиеся нам либо вкус одного из этих напитков, либо то психическое состояние, которое он вызывает в нас, либо то и другое вместе. Параллель эта, однако, ошибочна. Она только свидетельствует о склонности психологической эстетики смешивать различные

субъективные моменты в восприятии художественных произведений с тем, что определяет нашу оценку этих произведений и даже с самим этим оценочным суждением, которое хоть и не доказуемо, но столь же транссубъективно, как любое, способное быть доказанным или опровергнутым положение математики или естественных наук. Те психические явления — сегодня одни, а завтра другие, которые я улавливаю в себе, когда слушаю Пассакалью Баха, совсем не то же самое, что оценка, которую я ей даю исходя из понимания ее музыкального смысла, — точно так же, как она остается всё той же Пассакальей, какой бы капризный виртуоз ее ни исполнял. Я могу и сегодня и завтра, и до конца моих дней отдавать предпочтенье какой-нибудь дешевой музычке, которая тешит мою прихоть, но в другом смысле слова предпочтенье мое все же останется отданным Пассакалье: я буду «ставить» ее «выше», я буду твердо знать, что рядом с ней моя музычка — сущий пустячок. Если бы в искусстве вопрос о предпочтеньи решался так же, как относительно кофе и чая (где это слово имеет не два смысла, а один), то согласию о том, что в нем ценно и важно, не на чем было бы держаться, кроме как на большинстве голосов, а ведь все знают, что при всеобщем равном, прямом и, особенно, тайном голосовании любимыми писателями большинства читателей оказались бы отнюдь не Гёте и не Шекспир. В области музыкального восприятия, как известно, различают тех, кто умеет слушать (listeners), и тех, кто не слушает, а только слышит (hearers); первые проникают вглубь и постигают смысл, вторые, испытывая при этом немало удовольствий, плавают на звуковой поверхности; вопрос о том, кто лучше — Моцарт или Мейербер, решили раз навсегда первые, а не вторые. Другие искусства в этом пункте являют полное сходство с музыкой.

Преходящие и изменчивые психические состояния не могут характеризовать то постоянное, что есть в искусстве или в нашем восприятии искусства. Поскольку сама психологическая эстетика это понимает, она стремится найти такое психическое состояние, которое включало бы в себя все другие, вызываемые искусством, или было бы их неизменной составной частью, а значит и служило бы постоянной основой наших оценочных суждений. Ричардс, например, мыслит это состояние как некое равновесие между противоположными душевными побуждениями, отвечающее тому, находимому в самом искусстве свойству, которое называют гармонией и которое тоже ведь состоит в сочетании противоположностей, в примирении контрастов. Правильности наблюдений, восходящих к Аристотелю и частично оправдывающих этот взгляд, оспаривать никто не станет. Спрашивается только, всякое ли искусство гармонично, всегда ли его гармония вызывает у нас гармоническое, а не другое (например, опечаленное собственной дисгармонией) душевное состояние, и не обретается ли психическое равновесие также и чтением полицейских романов или слушанием исполняемой садовым оркестром увертюры «Робеспьер»[5]. Однако все это второстепенной важности вопросы. Первое, о чем надлежит спросить психологов, занимающихся эстетикой, это почему они думают, что та перемена нашего самочувствия, пусть

даже всегда однородная, которую вызывает в нас искусство, именно и должна считаться самым существенным его признаком, определяющим ту оценку, которую мы ему даем. Ведь это всё равно, что считать удовлетворение, доставляемое половым актом, исчерпывающей характеристикой любви (или хотя бы самого этого акта), всё равно, что принимать за сущность материнства боль деторождения. Не гораздо ли вернее думать, что положительная реакция, которую мы обнаруживаем в себе, слушая музыку, глядя на картину, только предвестие чего-то более важного и совсем иного, что от этой музыки или картины мы должны и можем получить? Даже если наличие такой реакции и необходимо для всего дальнейшего, дело в дальнейшем, а не в ней. Забывать это, как раз и значит принимать поверхность нашего восприятия за восприятие в целом, отрицать познание искусства и допускать лишь опознание или распознавание его. Психологическая эстетика, как и другая, враждебная ей, подменяет художественное произведение своей собственной вспомогательной конструкцией: эстетическим объектом. Дополнительный ее грех заключается в том, что она духовное бытие еще и этого объекта подменяет вызываемой им психической реакцией.

Как известно, в философии недавнего прошлого усилиями Фреге, Гуссерля[6] и других этот именно грех и был изобличен под названием психологизма; отчего и пресеклась уже укоренившаяся было привычка смешивать предмет мысли с самой мыслью о нем, процесс познания с тем, что познается, истину с нахождением истины. В эстетике, хоть и не все еще в этом убедились, психологизм не более приемлем, чем в логике или этике; но возможно тут, кроме того, и обратное заблуждение, которое позволительно назвать логицизмом, ибо оно свойственно эстетике, исходящей уже не из психологии, а из логики и точно так же не умеющей вовремя от этой своей исходной установки отойти. Преимущество этой эстетики в том, что она не задерживается на сопутствующих психологических явлениях, не отвлекается в сторону генезиса эстетических суждений, а обращается непосредственно к ним самим или, верней, к одному основному суждению, тому, которое говорит: «это — искусство» или «это — не искусство». Такое суждение, сходное с оценочным суждением логики («этот ход мысли верен», «это заключение правильно»), тем отличается от мимолетных окрасок восприятия, что оно действительно входит как существенная составная часть в тот ответ, которого художественное произведение от нас требует. Точнее выражаясь, оно — предварительное условие этого ответа, не эмоциональное, не душевное условие, как те, что описывают психологи, а духовное и даже в некоторой доле интеллектуальное. Однако, каково бы оно ни было, им еще не исчерпывается ответ, а как раз этого эстетика, искушаемая логицизмом, и не понимает. Из всего, что говорит искусство воспринимающему его сознанию, она только и удерживает вопрос: «одобряешь ты меня или не одобряешь?» Поэтому, хоть она и ближе к существу дела, чем психологическая эстетика, конкретными результатами она бедней. Чем же логике и быть, как не учением о верности или неверности суждений и умозаключений? Но эстетика, которая

всё сводит к положительной или отрицательной оценке, калечит свой предмет и урезывает собственные возможности. Эстетикой или квинтэссенцией эстетики она, если угодно, остается; основой теории искусства ее уже считать нельзя.

Всё дальнейшее ее ученье, если отвлечься от критики несовместимых с нею взглядов, собственно и сводится к установлению закона, при соответствии с которым произведение становится положительным эстетическим объектом, то есть тем, чему мы отвечаем, произнося наше эстетическое «да». Прежде сказали бы, что оно становится носителем особой ценности, называемой совершенством или красотой; однако совершенству и красоте присуши степени, тогда как истина степеней не знает, и потому эстетика, подражающая логике, предпочитает к таким понятиям не прибегать и ограничивается проведением черты, которая, по ее мнению, должна отделять искусство от неискусства, как истину от неистины. По той же причине закон, устанавливаемый ею, не содержит никаких конкретных предписаний, подобных правилам и запретам тех времен, которые знали определенный вкус или стиль, а строгой эстетики еще не знали. Закон этот носит чисто отвлеченный логический или логикообразный характер; он гласит: произведение только тогда художественно, когда его форма и содержание неразрывны и точно согласованы друг с другом. Заметим, что верности его в такой, самой широкой формулировке никто оспаривать не станет; но независимо от верности или неверности, независимо вообще от содержания закона, само построение его по логическому образцу уже ведет к опасному лжеучению, тому, которое в этике зовется формализмом. Логический закон имеет дело с истиной, а истина — это точно то же самое, что отсутствие заблуждения или неистины, в то время, как добро не то же самое, что отсутствие зла, красота не то же самое, что отсутствие отрицающего ее начала, скажем «некрасоты», и никакое произведение искусства нельзя без остатка определить одной его непринадлежностью к неискусству. Формализм или законничество в этике как раз и состоит в замене деланья добра неделаньем зла, а также в непонимании того, что приятие добра — духовный акт совсем другого порядка, чем усмотрение истины. При таком непонимании теряется из виду, что суждение «это — добро» не заключает весь свой смысл в себе подобно суждению «это верно», а знаменует начало и служит предварительным условием чего-то дальнейшего, как раз и существенного для этики, точно так же, как суждение «это — подлинное художественное произведение» знаменует начало и служит предварительным условием некоего духовного, не измеряемого временем процесса, который можно назвать созерцанием искусства или проникновением в него, но который во всяком случае не совпадает с предварительной его проверкой и оценкой.

Логицизм вредоносен для этики, но еще верней он разрушает теорию искусства, потому что внедряется в самое содержание претендующего ее обосновать эстетического закона. Мы уже сказали, что в широкой его формулировке закон этот представляется бесспорным, но эстетика такой форму-

лировкой как раз и не довольствуется: она предпочитает говорить не о согласованности содержания и формы, а об их совпадении или тождестве. И при этом забывает, что уж если прибегать к этому понятию, речь может идти только о таком тождестве, которое не вполне зачеркивает разность, о тождестве типа «А есть Б», а не «А есть А». Как только абсолютное логико-математическое тождество становится на место относительного — или антиномического — «А есть Б» (а последовательный логицизм ничем другим удовлетвориться и не может), одно из отождествленных понятий упраздняет другое; причем исчезает, разумеется, не форма — исчезает содержание, ибо в искусстве форма дана, тогда как содержание дано только в форме и через форму. Результат получается тот же, что и в теориях ныне нередких, которые отклоняют оба понятия, хоть никакое сколько-нибудь пристальное размышление об искусстве без них и не может обойтись. Форму отклонить нельзя, она тут как тут, мы ее слышим, видим, осязаем; это содержание неосязаемо, невидимо, неслышимо: когда мы хотим отказаться от обоих, мы отказываемся только от него. И по той же причине, когда мы отождествляем форму и содержание, мы на самом деле ставим знак равенства не между ними, а между формой и произведением искусства в целом. Первое последствие этого — искаженное, «формалистическое» (но уже в другом смысле, чем в этике) представление об искусстве; второе — обеднение теории, потому что самое интересное, богатое, многообещающее, хоть и трудно проницаемое ее понятие не форма, о которой сказано всё или почти всё, что можно о ней сказать, а именно содержание, которое, конечно, не совпадает с сюжетом, темой, назначением, заданием и которое настоящему анализу почти не подвергалось.

«Эстетика, писал Кроче, знает форму и ничего кроме формы»[7]. Отсюда следовало бы сделать вывод, что для понимания искусства недостаточно эстетики. Но Кроче этого вывода не сделал. Он только пояснил, что содержание необходимо, так как без него не было бы и формы, но что оно выпадает из кругозора эстетики, потому что «от качества содержания к качеству формы нет никакого перехода» (или нет никакого соответствия между тем и другим). Однако слово «качество» тут двусмысленно. Если понимать его в самом общем, нейтральном смысле, то утверждение Кроче неверно: качество выражаемого переживания или изображаемого предмета неизменно окрашивает и форму, в которой переживание выражено или предмет изображен. Если же понимать это слово в смысле «хорошего» или «плохого» качества, то есть в данном случае художественности или нехудожественности, принадлежности или непринадлежности к искусству, то утверждение Кроче сводится к ничего не говорящей тавтологии (к которой мышление его имеет, надо сказать, большую склонность). Ведь содержание, еще не ставшее формой, тем самым остается вне искусства, а значит никоим образом и не может обладать качеством художественности или нехудожественности. К тому же из этой самоочевидной истины отнюдь не следует, что оформленное, сочетавшееся с формой содержание куда-то выпадает из искусства. Если же оно выпадает из эстетики, и в частности из эстетики Кроче, то именно потому, что

оформление мыслится тут слишком упрощенно, как такое отождествление, при котором одно понятие заменяет другое, или как такое превращение, которое наблюдается в материальном мире, когда кислород, соединяясь с водородом, перестает быть тем, чем он был, и становится водой. Но соотношения формы и содержания в искусстве таким способом мыслить нельзя. Они не взаимозаменимы, хоть и нераздельны; они соприсутствуют в своем единстве, а не исчезают в нем. Содержание не «снимается» формой ни в каком, хотя бы и гегелевском смысле этого слова, не лишается бытия от сочетания с ней, а обретает новое, преображенное бытие, которого раньше у него не было, как его не было и у формы. Из того, что душа неотделима от тела, еще не следует, что она то же самое, что тело. Богочеловечество не означает замену Бога человеком или человека Богом. Хлеб и вино, становясь Телом и Кровью, остаются все же хлебом и вином. Тайну воплощения, малого и большого, тайну Преложения можно, разумеется, отрицать, да и при всех описаниях, которые мы ей даем, она все же остается тайной, но тайну искусства, тоже неуяснимую до конца, и отрицать которую, значит отрицать искусство, во всяком случае невозможно сколько-нибудь точно описать при помощи понятий, составленных по образцу химического соединенья или логико-математического тождества.

Оттого, что эстетика этого не понимает, она и вынуждена сосредоточиваться на одной форме, — либо на ощущении формы, либо на суждении о форме. Постоянно подчеркивает она внехудожественность неоформленного содержания, но постоянно забывает о точно такой же внехудожественности бессодержательной формы, всякой формы, взятой отдельно, безотносительно тому, что в нее вложено, что ею сказано. Вследствие этого она и знает «форму и ничего кроме формы», искусства же не знает, потому что не смотрит на него сквозь форму, а смотрит на форму и не видит его за ней.

3

Художественное произведение не аппарат для вызывания рефлексов и регулирования душевных состояний, но и не задача, ожидающая решенья, которым исчерпывается ее смысл. Нет, конечно, сомнения в том, что восприятие искусства в некоторой своей части подведомственно психологии и что само искусство требует от нас суждений, которые мы вправе подвергать логическому анализу. Поэтому эстетика не совсем бесплодна и не сплошь состоит из заблуждений. Иллюзорность ее в том, что она принимает часть за целое. Она показывает нам готовое произведение искусства и приглашает нас сосредоточить внимание на его наружном слое, от восприятия и оценки которого зависит, во-первых, наше согласие или несогласие считать данное произведение действительно относящимся к искусству, а во-вторых, наше решение отвести ему то или иное место среди других произведений по сходству или несходству с ними, то есть опять-таки с их наружным слоем. Но

разве одобрение, это всё, чего от нас требует искусство, и удовлетворение — всё, что оно нам способно дать? Готовое произведение, правда, именно своей поверхностью и поворачивается к нам, но разве мы не знаем, что к художнику оно повернуто совсем иначе? Не то чтобы в «психологии творчества» следовало искать того, чего мы не нашли в психологии восприятия художественных произведений; но между тем, что художник создал, и тем, что он создавал, разве и в самом деле нет ничего общего? За последнее время нас в этом неоднократно пытались убедить, не теоретики только, но и живописцы и поэты, размышлявшие о своем искусстве, да мы давно знали и без них, что намерение совсем другое дело, чем результат, что исполнение и замысел могут враждовать друг с другом, что творец (с маленькой буквы) сам бывает удивлен своим творением и, не зная, как его надо толковать, предоставляет нам истолковывать его, как нам угодно. Однако речь идет не о толкованиях, не о рассудочной или хотя бы осознанной стороне творчества, не о том, сам ли художник творит или кто-то неведомый ему творит вместе с ним и сквозь него, а лишь о том, выражено ли что бы то ни было в художественном произведении или не выражено ровно ничего и его следует считать чем-то всего лишь целесообразным, всего лишь обслуживающим наши эстетические нужды и ничего не говорящим нам кроме того, что оно действительно готово их обслуживать. Тот, кто когда-либо получал от искусства подлинную духовную пищу, никогда с этим вторым решением вопроса не согласится. Он знает: то художественное произведение, которое он не просто «оценил», которое его не просто удовлетворило, а осчастливило, пронзило, приподняло, вознесло, оно что-то говорило ему, оно что-то выражало. А если так, то не в этом ли понятии выражения надо искать ключ к пониманию художественных произведений и, прежде всего, к дальнейшему выяснению того, как относится их содержание (то, что выражено) к их форме (тому, что выражает)?

Понятие это и в самом деле станет ключевым, если мы позаботимся о том, чтобы нас не обманула называющее его слово, — лучшее из тех слов, которые нам все же позволяют об искусстве нечто не совсем праздное сказать. Когда мы говорим о «выражении» лица или об улыбке, «выражающей» что-то, например иронию, мы употребляем это существительное и этот глагол в значении очень близком к тому, которое им вполне законно придавать, когда речь заходит об искусстве. Но когда мы говорим, что такая-то формула выражает соотношение таких-то величин, мы пользуемся другим (несобственным) значением слова «выражать», которое для разговора об искусстве совершенно непригодно. Строго говоря, формула не выражает, а обозначает, и не выражает она оттого, что между нею и математической мыслью, на которую она указывает, никакой другой связи, кроме внешней, условной, установленной по договору, усмотреть нельзя. Это ясно хотя бы из того, что одна формула может быть заменена другой без всякого изменения обозначаемого ею соотношения величин, тогда как не может быть двух улыбок, выражающих один и тот же оттенок иронии. Не может быть, кроме того, и

двух оттенков иронии, выраженных одной и той же улыбкой, но тут оттенков улыбки может не хватать, они могут не поспевать за оттенками иронии, которая окажется тогда недовыраженной во всей точности своего оттенка. Таким неполным выражением мы постоянно довольствуемся для практических целей: оно замещает полное, оно условно обозначает то, что осталось невыраженным, то, чего, быть может, и не было надобности выражать. Только непосредственное, непреднамеренное выражение человеческого тела и лица, выражение, доступное и животным, не содержит никакой примеси обозначения. К обозначению переходят мимика и жест, как только они становятся языком, точно так же, как оно неотъемлемо принадлежит к самому замыслу языка, пользующегося словами. Однако чистое обозначение достигается лишь в строго-научном, лучше всего в математическом, почти бессловесном языке. Обычная речь, как и мимика, представляет собой трудно распутываемую смесь обозначения с выражением, осознанным или неосознанным как таковое. И конечно, всякому ясно, что искусство выбирает из общего запаса возможностей как раз противоположные тем, которые были выбраны наукой, что оно тяготеет не к обозначению, а к выражению. Только это вовсе не значит, как часто теперь думают, что язык его должен быть полностью очищен от всего, что обозначает (как язык науки от всего, что выражает); это значит лишь, что художественное произведение в своем целом стремится выразить, а не обозначить и потому строится по образцу выражения, а не обозначения. Искусство интересуется не тем, что можно обозначить (так или иначе), а лишь тем, что подлежит выражению (всегда только одному). Искусство выражает только то, что не обозначаемо и что ничем иным, кроме данного художественного произведения, выражено быть не может.

Выражение всем нам знакомо, как составная часть каждодневного нашего опыта. Такая обиходность как раз и делает это понятие плодотворным для теории искусства. Через него, через всем нам очевидное взаимоотношение того, что выражено, с тем, что выражает, становится непосредственно понятной (хоть и не рассудочно уяснимой) связь формы и содержания в искусстве, во всяком случае с одной, очень важной ее стороны. Пример приведенный выше, показал, что выражаемое возможно мыслить, как еще не выраженное или не вполне выразимое, то есть мыслить даже и тогда, когда мы не можем его именовать. В иронии — или радости — гораздо больше оттенков может быть мимически выражено, чем поименовано (даже если речь идет о таком именовании, в котором наряду с обозначением участвует и выражение); но, кроме того, в ней останутся оттенки, которых никакая мимика передать не в состоянии, которые способно выразить, более сложными приемами, лишь искусство и которые, тем не менее, остаются мыслимы независимо от того, выражены ли они уже или нет. Равным образом и содержание художественного произведения может мыслиться и как оформленное, и как оформляемое, и как неподдающееся оформлению, а форма — как осуществляемая и как вполне или не вполне осуществленная. Тем самым раз-

рывается тот заколдованный круг, который эстетика начертала вокруг искусства, заявив, что форма и содержание в нем совпадают и что в отдельности мыслить их нельзя. Притом нужно заметить, что дело тут не в генезисе произведения, а в его структуре и не в различении законченных и незаконченных, совершенных и несовершенных произведений, а в том, что в самом законченом, в самом совершенном произведении даже еще ярче, чем в других, просвечивает его содержание не только как выраженное, но и как выражаемое, как имеющее быть выраженным. «Forma formans per formam formatam translucens»[8] говорит Кольридж и, по-видимому, как раз об этом, хоть и заимствует у Шефтсбери платонизирующую терминологию, которая в данном случае лишь запутывает дело. Не формирующая форма (то есть платоновская идея) просвечивает сквозь оформленную, а бесформенная полнота того, что ищет формы, является нам еще и в совершенстве этой формы, не только как нашедшая ее, но и как вечно ищущая, — подобно жажде, которая и в самом утолении продолжала бы быть жаждой и трепетать от жажды. Если бы не этот трепет выражаемого в выраженном, искусство было бы тем, чем оно представляется эстетике; неподвижным тождеством содержания и формы, в котором содержание фактически сошло на нет и которое ничего от нас не ждет, кроме свидетельства о том, что оно осуществлено; после чего нам только и остается поблагодарить и попрощаться.

Конечно, понятие выражения известно и эстетике, но она и его склонна толковать по образцу своего понятия формы, как это делает Кроче, который говорит о тождестве «интуиции» (то есть выражаемого) и выражения вместо того, чтобы из вполне очевидной антиномической природы именно этого тождества заключить о таком же соотношении содержания и формы. Улыбка матери, склонившейся над младенцем, непосредственно понятна, прозрачна для младенца; улыбка — сама любовь, но вместе с тем она — улыбка, а не любовь. Антиномичность там, где речь идет о выражении, даже не представляется нам загадочной, так мы к ней привыкли; но таинственной она всё же остается. В ней заключается простейший для нас урок мыслить одновременно нераздельность и неслиянность, тождество и нетождество. Мы уже видели, что без такого мышления, не признаваемого наукой и непредусмотренного классической логикой, в истолковании искусства (как, разумеется, и в самом искусстве) обойтись нельзя. Понятия, применяемые этим мышлением, можно считать не понятиями, а образными выражениями, но ведь и предназначены они для расчленяющего описания, которому не возбраняется быть образным, которое подчас только образным быть и может, а не для уместного лишь в точной науке причинно-следственного или функционального объяснения. Но так как описываемое ими они всё же приближают к нашему пониманию, то и понятиями мы их всё-таки вправе называть. Это относится и к содержанию с формой, и к выражению, и к родственному ему, но еще более образному, поскольку мы его относим к искусству, понятию воплощения, которое как раз к искусству всего удобней бывает применять в виду структурной сложности и организмоподобия художественных произве-

дений. Содержание «содержится» в форме, как душа в теле, а не как вода в стакане (или по учению эстетики как вода, ставшая стеклом, оттого что ее налили в стакан). Когда мы говорим, что форма воплощает содержание или что содержание воплощено в форме, мы как раз и мыслим такое их соотношение, при котором содержание сплошь оформлено, повсюду явлено в форме и явлено только в ней, а всё же познается нами как нечто особое, отдельное, которое мы именно и стремимся познать, когда познаем форму, подобно тому, как в телесном образе человека мы ищем душу и как младенец в улыбке матери видит и познает материнскую любовь. Образность, метафоричность этого понятия, когда мы применяем его к искусству, состоит в том, что стихотворение или картина не живы той жизнью, какую знаем мы, живые люди; однако и самая образность эта оправданна, ибо форма художественного произведения, его духовное тело, должна быть духовно живой и животворить ее, как душа животворит тело; именно содержание: отлети оно, и форма станет трупом. Если форма — выражение, она не может ничего не выражать. Другими словами, самое понятие выражения, как и воплощения, постулирует ту одушевленность формы, ту наполненность ее содержанием, которая и есть основное ее качество, определяющее художественность художественных произведений. Совершенство их не в мертвом тождестве содержания и формы, при котором форма поглощает содержание, а в прозрачности формы, в ее проникнутости тем, что в ней выражено, что нам через нее сказано. И то, что одни называют удовлетворением, а другие сводят к оценке, есть не что иное, как достигнутое чувством или разумом убеждение, что прозрачность налицо, что форма полна не сама собой, а тем, что выражено в форме. Как только это убеждение обретено — «эстетический объект» свою роль исполнил, перестал существовать, перестал заслонять от нас жизненную полноту искусства. В нее мы погружаемся, как только перестаем видеть в форме форму и видим в ней то, для чего она существует, ради чего ее и стоило создавать.

Есть все основания сомневаться в том, чтобы искусство было областью проявления какой-нибудь одной, только в нем находимой ценности. Но если это на минуту допустить, если ценность эту назвать красотой (хоть и трудно поверить, чтобы красота была присуща всякому искусству, и еще трудней, чтобы она встречалась в нем одном), то в этом случае восприятие художественных произведений мы будем вправе назвать созерцанием красоты, но отнюдь не получим право это восприятие считать простым ее признанием. Духовные акты признания красоты или усмотрения истины не растяжимы, не разложимы ни на какие части или моменты, тогда как созерцание есть нечто длящееся (хотя бы и вне обычного времени) и притом растущее, не пассивное, как принято думать, а незримо действенное: постепенное, упорное, беспредельное, лишь человеческой немощью ограниченное проникновение вглубь созерцаемого предмета. Такого созерцания именно и требует от нас искусство: но созерцания чего? Не красоты и не какой-либо другой воплощенной в художественном произведении ценности, по той

простой причине, что такая абстрактно называемая ценность там вовсе и не воплощена, а воплощено конкретное, не называемое, невыразимое иначе как именно в этом выражении содержание, в которое мы как раз и проникаем всё глубже и, хочется сказать, всё шире, потому что, не теряя своей конкретности, оно раздвигается, ширится и, если бы созерцание наше не оборвалось, мы знаем, под конец включило бы в себя весь мир. Вся ценность искусства в этом; вся ценность его — выраженность. Но не эту выраженность мы созерцаем, и не процесс выражения, а само выраженное; не ценность искусства, а художественное произведение и то, что выражено в нем. Большая ошибка сводить выраженное к чувству, к эмоции или к чему-нибудь только моему, смешивать его с его составной частью, стихией чистого лиризма; и еще бóльшая ошибка думать, что выражаться должно нечто и помимо выражения ценное, уже до искусства признанное ценным. Искусство не зерцало добродетели — с этим давно уже все согласны; но нельзя считать его и зеркалом красоты. Ведь оно вообще не отражает, а выражает, и потому красота, которая в нем, уже не та, какую мы знали вне его пределов, и уже не в том смысле можем мы именовать ее красотой. Различение это не чуждо и эстетике. Указание Кроче на отсутствие «перехода» от оценки содержания к оценке формы как раз и обретает некоторый смысл только для тех, кто смешивает красоту вне искусства с красотой в искусстве или с «красотой» (то есть художественностью) самого искусства и ставит в зависимость качество картины от качества того, что на ней изображено. С такого рода простодушным заблуждением, как и с родственным ему относительно верности изображения, обеспечивающей будто бы его художественную ценность, эстетика борется вполне успешно; однако ее собственные заблуждения именно потому, что они гораздо менее простодушны, оказываются на деле куда вредней. И в конце концов думать, что искусство питает нас той же пищей, что созерцание самой жизни, всё-таки ближе к истине, чем предполагать, что оно не больше нам дает, чем чашка кофе или решенье шахматной задачи. То, что выражено, тем самым преображено; но созерцаем мы акт преображения и не орудие его, а сам преображенный мир — сквозь форму, которая его преобразила.

Младенческие представления о правде и красоте, о воспроизведении действительности словом, кистью или резцом и о переходе красоты непосредственно из жизни на холст живописца отпадают сами собой, как только размышление об искусстве становится сильней искусства; и фотография еще красноречивей, чем эстетика, обнаружила их несостоятельность. Но они, по крайней мере, напоминают нам о славных временах, не теории художественного творчества, а его наивной практики. Если бы спросили Рафаэля или Тициана, да и едва ли не всех итальянских художников до и после них, чего они ищут в живописи, они ответили бы: той же самой красоты, какую мы видим в жизни. Если бы о том же спросили всех современников Рембрандта — или даже его самого — они сказали бы, что ищут правдиво передать то, что видят перед собою. И конечно, искусство всех этих мастеров совсем не в

этом; эстетика будет права, если скажет, что они были обмануты некоей иллюзией. Только верно и то, что иллюзия эта была необходима для их творчества и, быть может, нужна творчеству вообще хотя бы тем, что сохраняет чувство сплоченности его с миром и с жизнью человека, тогда как эстетика разрушает это чувство, а верного представления об искусстве всё же не дает. Художник совсем не обязан знать, что он преображает мир, и даже, чем меньше он знает о том, тем для него лучше. Ведь достигает он этого не особым намерением и усилием воли, а в самом выражении, оформлении, делая мир, то есть какой-либо облик или частицу мира содержанием своего искусства. Воображение — преображающая сила, и всё, что выражено, преображено именно потому, что всё оно прошло сквозь воображение. Это относится не только к изобразительным искусствам, но и ко всем вообще. Не так важно, что именно преображается, внешний ли мир, который я должен, дабы выразить его, сперва вообразить, хоть я его и вижу вот тут, перед собою; или внутренний мир, который я в звуках, если я музыкант, или в словах, если я поэт, ношу в себе и не перестаю воображать; или, наконец, назначение, как в архитектуре и прикладных искусствах, практическая цель, составляющая частицу мира, которой еще нет и которую я воображаю, дабы она была; важно лишь, чтобы преображение в самом деле осуществилось, чтобы почерпнутое в мире было не обозначено, а выражено и тем самым оказалось бы содержанием, нераздельным (хоть и неслиянным) с формой, превратилось бы в искусство. И точно так же не в том дело, чтобы непременно менялся до неузнаваемости всякий элемент мира, воображенный и выраженный художником. Свет преображения подчас переходит в пламя, и привычный облик вещей сгорает в нем; но довольно и света, довольно легчайшего сиянья; незачем Дафне становиться лавром: вот она осталась Дафной, а хоть и всё та же, да не та.

Преображение в области искусства есть прежде всего переосмысление и нет надобности себе его представлять по образу Овидиевых метаморфоз. Между всем тем, что становится содержанием художественного произведения, чаще всего оставаясь видимым в нем, в качестве его повода, назначения или сюжета, и самим этим содержанием, уже неотъемлемым от формы, могут устанавливаться самые различные степени сходства или несходства, но полной разобщенности, как между истлевшими дровами и заменившими их дымом и золой, тут всё-таки не может быть. Как нет замены содержания формой, так нет и замены содержанием того, из чего оно возникло. Как антиномично тождество содержания и формы, так антиномично и преображение, создающее лишь такое «не то», которое не исключает, а включает в себя прежнее, узнаваемое или неузнаваемое «то». Антиномичность явлена здесь не в бытии, а в становлении, в переходе от одного образа бытия к другому, но она всецело вытекает из того соотношения содержания и формы, которое так неверно толкуется эстетикой. Естественно, что и само понятие содержания, поскольку оно вообще интересует эстетику, истолковывается ею столь же неверно. Понятие это двойственно; недаром в немецком языке ему соответствуют два различных слова: Inhalt и Gehalt. Только второе из них име-

нует содержание, неразрывно связанное с формой; первое отвечает содержанию, не соотносительному форме, предшествующему ей (о нем только что шла речь), тому, которое в литературном произведении поддается пересказу «своими словами». Inhalt остается чем-то внешним, инвентарным; он не выражен, он только обозначен; то, что выражено, то, что мы созерцаем, это всегда Gehalt. Эстетика это учла, но не учла той связи, которая остается между ними. Напрасно она думает, что суть искусства в его «чистоте», в том, чтобы из него возможно тщательней был выметен всякий Inhalt. Ведь выражение — не какая-то материальная, количественно определяемая операция (столько-то выражено, столько-то обозначено, такая-то часть Inhalt, а такая-то — Gehalt); оно — духовный акт, нераздельно относящийся к целому художественного произведения, причем целое это может включать и такие элементы, которые сами по себе не оформлены, не выражены, но становятся таковыми как раз посредством этой связи своей с целым. Выражение в искусстве тем ведь и отличается от выражения вне искусства, что создает сложный духовный организм, вмещающий его, оживленный им, но сплошь из него одного не состоящий. Почти беспримесное выражение встречается в коротких лирических стихотворениях и еще кое-где, но, как правило, чем могущественней искусство, тем оно меньше печется о «чистоте», тем беззаботней включает в свою живую плоть — как в «Илиаду» список кораблей — совсем, казалось бы, чужеродные составные части. В отличие от старых правил и запретов, отвечавших тем особым содержаниям, которые надлежало выразить, устанавливаемые эстетикой нормы совершенства беспредметны. Единственное совершенство, единственная ценность искусства — выраженность. И выражено в нем всё, чем живет человек, всё, что открывается ему в мире.

По эстетической прописи в искусстве важно «как», а не «что». И в известном смысле это не может быть иначе, раз само искусство есть не «что», а сплошное «как». Но одно неотделимо от другого, и способ выражения не был бы столь важен, если бы выражаемое не было еще важней. Искусство — не особый отрезок мира и не область проявления особой ценности, а особая явленность всего вообще. И если эта явленность ценна, значит ценно то, что явлено. Но почему же выраженное, явленное делается ценным в искусстве, если оно не было ценным до него? На этот вопрос можно дать два ответа. Любовь не спрашивает о ценности того, что любит; она полагает эту ценность, как нечто очевидное, не требующее доказательств; мы можем сказать, если хотим, что любовь ее и создает. Но если не хотим, ничто нам не мешает верить, что любовь только открывает ценность, сокрытую от нас, но врожденную всему, что может стать предметом любви. А искусство? Разве оно не окутало мир любовью? Разве не потому оно ищет выразить всё, что любит всё? Мы верим: оно не творит, оно познает; если же творит, то лишь для того, чтобы познанное высказать. Оттого-то, как ни трудится художник и как ни нужен искусству этот труд, всё же не плоды его труда созерцаем мы, когда всматриваемся или вслушиваемся в искусство, и не замысел, не то, что он хотел сказать, а то, что он выразил быть может сам того не зная, то, на чем, в

ответ на его подвиг и заботу, отпечатлелся, словно лик на убрусе, нерукотворный образ бытия.

Комментарии

1. Иронически искаженное poésie (*фр.*) — поэзия. Ср.: Умирание искусства. С. 62.

2. Представление об эстетике как специфической сфере философии сформулировано Александром-Готтлибом Баумгартеном (Baumgarten, 1714—1762) в кн.: De nonnulis ad poema pertinentibus (Halle, 1735), Aesthetica acroamatica (2 Bd. Frankfurt [Oder], 1750—58).

3. «Воображаемый музей» — в данном случае собирательное имя для понимания искусства как независимой от контекста вневременной высшей реальности, сформулированно Андре Мальро (Malraux, 1901—1976) в ряде его послевоенных сочинений (см.: La psychologie de l'art. T. 1—3. 1947—1950; Les voix du silence. 1953; Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. T. 1—3. Paris, 1952—1954). Для Вейдле это понятие символизировало последовательно отвергаемый плюрализм эстетических оценок: «...в "воображаемом музее", из репродукций или нарезок в памяти состоящем, о котором нас научил говорить Мальро, любое равно любому; все произведения, которым мы сказали наше значащее — а быть может, и ничего не значащее — эстетическое "да", равны между собой. Никаких привилегий. И прежде всего, ничего ни в прямом, ни в переносном смысле, святого. Распятие ничем не лучше и не хуже, чем оскаленный хрустальный череп другой религии. Нет, пожалуй, что и хуже, потому что даже и безукоризненно неверующему европейцу трудней отвлечься от религиозного его значения». *В. В. Вейдле.* Россия. Революция. Религия (Фрагменты книги) // Русская литература. 1996. № 1. С. 75. Ср.: *В. Вейдле.* Мальро и воображаемый музей [Радиобеседа. 1961] — BA. Weidle. Box 22.

4. См.: *C. K. Ogden, I. A. Richards, J. Wood.* The Foundations of Aesthetics. London: G. Allen and Unwin Ltd, 1922.

5. В оркестровой увертюре французского композитора Анри Шарля Литольфа (Litolff, 1818—1891) использованы мотивы музыки французской революции.

6. Фридрих Людвиг Готтлоб Фреге (Frege, 1848—1925) — немецкий логик, математик, основоположник современной формальной логики; Эдмунд Гуссерль (Husserl, 1859—1938) — философ, основатель феноменологии. Критиковали психологизм в теории познания (В. Вундт и др.).

7. *B. Croce.* Estetica scienza dell'espressione e linguistica generale. 1902. Ср.: «Эстетический факт представляет собой <...> форму и только форму.

Отсюда не следует, чтобы содержание было чем-то лишним... — отсюда следует только, что от качества содержания к качеству формы *вообще нет перехода». Бенедетто Кроче.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория. М., 1920. С. 19 (пер. В. Яковенко).

8. *«Forma formans per formam formatam translucens* — таково определение *идеального искусства» — S. T. Coleridge.* Biorgraphia literararia or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions <...>. London: George Bell & Sons, 1904. P. 279.

Биология искусства

Исходные установления и первоначальная ориентация*

1. Многие здравые умы уже довольно давно ратуют за строго описательную феноменологическую теорию искусства, объектом которой стало бы само художественное произведение, а вовсе не его воздействие на зрителя или слушателя. Потому хватает у нас и опытов в этом направлении, но они либо все еще заражены методами психологической эстетики, либо слишком сосредоточиваются на борьбе с ними и на разработке собственного метода, вместо того чтобы опробовать его, применив на практике.

Художественное произведение — объект, существующий лишь для человеческого сознания, но для него он существует *объективно*, то есть вовне, или за пределами индивидуальных особенностей восприятия. Определить, что общего у таких объектов и что их отличает от других, — вот подход, который настоятельно необходим каждому, кто желает достичь в этой области каких-нибудь результатов, несомненно, пока предварительных, но, по крайней мере, уже конкретных, — которые можно проверять и улучшать.

Однако, вступая на этот путь, мы сразу вынуждены констатировать обстоятельство, которое до настоящего времени, похоже, ускользало от внимания авторов, размышлявших над этими вопросами. Обстоятельство это таково.

2. *Существует явно выраженное структурное сходство между художественными произведениями, с одной стороны, и живыми организмами, с другой.*

Сходство именно в структуре, а не в деятельности или функции, поскольку художественное произведение не «живет» в буквальном смысле этого слова. Тем не менее, добавим сразу же, в переносном смысле оно все-таки живет, и этот переносный смысл не является ни произвольным, ни нелогич-

---

* Впервые: Bilogie de l'art. Constatations initiales et première orientation // Diogène... 1957. № 18. P. 6—23.

ным. Художественное произведение продолжает существовать в сознании последующих поколений, которые знают и понимают его, — существовать, изменяясь, иными словами, продолжает жить, ибо понимают они его поразному. И эту способность обновляться, оставаясь собой, не находим ли мы также в растительном и животном царствах под именем регуляции и регенерации? Может статься даже, что такие понятия, как онтогенез и филогенез, не так уж и неприменимы к произведению искусства, учитывая, что оно является постепенно совершенствуемым продуктом живого существа и что оно находится в родстве с другими произведениями подобного вида, которые предшествуют ему во времени или продолжают его. Теперь мы уже чувствуем, что определенная теория искусства или какая-нибудь часть ее могли бы с таким же успехом называться биологией...

Тем не менее, мы вовсе не надеемся прояснить такой предмет, как наш, подходя к нему с помощью метафор, даже оправданных, и многозначительных сравнений. Лишь анализ, зависящий от строгой морфологии, то есть от некоего метода, равно приложимого к наукам о природе и к наукам о духе, позволит создать серьезное основание для того, что мы скажем дальше.

3. Морфологическое сродство между живыми организмами и художественными произведениями отнюдь не ограничивается тем, что вытекает из самих терминов, которые мы только что употребили: понятия «организм» и понятия «форма» (заключенных в слове «морфология»).

Первое из них, почитаемое немецкими романтиками, было призвано сыграть огромную роль в их литературной критике и философии искусства, равно как в политической и социологической мысли. В результате оно утратило существенную часть своего точного значения настолько, что за пределами естественных наук теперь обозначает всего лишь любое целое, несводимое к сумме своих частей (*Ganzheit*). О его производном «органический» мы уже даже и не скажем, относится оно к тому, что присуще живым организмам, или нет, поэтому некоторые биологи, говорящие по-немецки, предпочитают ему прилагательное «организмический» или «органологический». Дело в том, что живой организм обладает еще и совсем иными свойствами, нежели свойствами какой-либо *Ganzheit*, и что художественное произведение, как мы собираемся показать, представляет собой не только органическую, но еще и «организмическую» структуру.

Слово «форма» могло бы нам пригодиться лишь в своем узком значении, которое оно приобретает, когда передает немецкое слово *Gestalt*, но обозначаемое им понятие даже и так остается слишком широким для сходства, которое мы хотели бы установить. Для начала это слово годится более, нежели обобщенное понятие организма, которое оно во многих отношениях уточняет; но его было бы недостаточно для действительно важных установлений. Художественное произведение как живой организм — это некая Форма, некий *Gestalt*, но точно так же оно есть и нечто большее. И в обоих случаях это дополнительное определение является до некоторой степени *одним и тем же*.

4. Всякая Форма обладает следующими особенностями:

Она четко отличается от того, что ее окружает или служит ей фоном.

Она состоит из взаимосвязанных элементов, и существующие между ними отношения нельзя изменить, не исказив ее или не разрушив.

Она есть целое, несводимое к сумме своих частей.

Она поддается транспонированию; это означает, что мы распознаем ее через многочисленные изменения размеров, положения или же музыкального тона и октавы (когда речь идет о Форме, именуемой мелодией).

Два первых признака, которые можно было бы назвать замкнутостью и связностью (*Geschlossenheit* и *Zusammengehörigkeit*), хотя и редко упоминаются, но являются не менее фундаментальными, чем два следующих, в которых легко узнаются *Gestaltqualitäten*, описанные фон Эренфельсом в его знаменитом сочинении 1890 г.[1] Второй из этих признаков до него не был описан, тогда как первый смешивается с *Ganzheit* и, таким образом, с понятием организма в широком и переносном смысле. Но как бы то ни было, дело в том, что столько раз уточненное с тех пор понятие, которое мы сейчас очертили, охватывает не одни лишь художественные произведения и живые организмы, но еще и кристаллы, геометрические фигуры, *physische Gestalten* Кёлера[2], совокупность изделий, сумму открытий и изобретений. Все или почти все есть *Gestalt*: спичечная коробка и Парфенон, партия в шахматы и Девятая симфония, «Моисей» Микеланджело и усики Шарло, моя консьержка и ее жилище, улей, пчела, пчелиный рой. Конечно, небезразлично, что какие-нибудь статистические данные, например число самоубийств в Париже в 1954 году или простой пучок сенсорных воздействий, какой-нибудь гул, поднимающийся с улицы к моему окну, все же не входят в эту чересчур обширную категорию. Таким образом, это понятие может быть нам полезно, но с одним условием — уточнить то, что оно не уточняет в достаточной степени.

5. Каковы же морфологические признаки, которые относятся собственно к живым организмам и отличают их от безжизненных Форм? Этим вопросом тридцать лет назад задался Бейтендейк[3] и ответил на него весьма удовлетворительно, не особенно задумываясь над тем обстоятельством (которое он очень хорошо ощущал, но которое не имело отношения к его задаче), что ответ его приложим и к другим Формам, помимо непосредственно занимавших его, и что выделенные им отличительные признаки являлись также признаками художественных произведений.

Наблюдения позволили ему установить многие принципы, из которых самым плодотворным, безусловно, является тот, который был весьма убедительно назван им *нерегулярной регулярностью*[4]. Сравнивая четыре фигуры — круг, эллипс, контур яйца, контур липового листа — он показал, что каждая выражает по отношению к предыдущей большую степень свободы; оговоримся сразу: свободы, при которой в силе остается некое правило. То, что подходит для эллипса, уже менее жестко, чем то, что определяет круг; еще

гибче то, примером чего является контур яйца; но у листа оно — наиболее свободно и наименее поддается выражению в цифрах и словах, хотя оно совершенно очевидно и мгновенно усматривается в тысяче других листьев. Круг никак не изменяется, разве что в размерах, эллипс изменяем в строго ограниченных пределах, вариации яйца уже более многочисленны, а листа — неисчислимы, хотя отнюдь не беспредельны. Степени свободы в то же время являются здесь и степенями близости к законам животной и растительной формы. Это свободное от жесткости правило, которое ослабляется, но ничуть себя не отрицает, никогда не оборачивается отсутствием правила; его находят во всем, что имеет отношение к живому. Одним из его наиболее очевидных выражений является столь характерная для организма (даже эмбрионального) двухсторонняя симметрия структур, относительно которой нужно заметить, что она всегда несколько асимметрична и что по самой своей природе она смягчает равенство с помощью контраста. К тому же то, что верно для жизненной статики, верно и для динамики, ибо ни один из жизненных ритмов — таких, как ритм роста, дыхания, кровообращения, и т. д. — было бы невозможно настроить метрономом, и все они, в некоторых пределах (всегда подвижных), способны замедляться или ускоряться.

Нерегулярная регулярность в еще большей степени, чем это делал Бейтендейк, должна рассматриваться как универсальный закон живых Форм, закон, который различным образом отражается в большинстве других норм, устанавливаемых, когда речь идет о том, чтобы отличить эти Формы от форм безжизненных. Но для нас особенно важно подчеркнуть, что этот закон с таким же правом подходит ко всем видам искусства в любой области художественного творчества. Музыкальный ритм точно так же, как и ритм дыхания, ускользает от диктата числа, которое является для него «рамой» или пределом. «Правила» пропорции или симметрии никогда не соблюдаются буквально, даже без нарочитых нарушений в композиции рельефа или картины. И самое «регулярное» из всех искусств, вынужденное следовать непререкаемым правилам расчета, искусство архитектора, не следует им без некоторых уловок, чем, собственно, и отличается от технической сноровки инженера.

Кроме того, нужно представлять себе, что это нарушение, всегда глубоко укорененное в каком-нибудь правиле, которое оно вовсе не отменяет, скрыто настолько, что его невозможно выявить без помощи точных измерительных приборов. Оно ощутимо для любого сколько-нибудь тренированного уха, оно открыто невооруженному глазу, если только этот глаз способен оценивать зримую форму. И действительно, ведь только точные измерения Парфенона в середине прошлого столетия обнаружили то удивительное, на первый взгляд, обстоятельство, что все его вертикальные и горизонтальные линии в действительности являются кривыми; но греки это знали и чувствовали — еще Витрувий кое-что знал об этом, — и с тех пор, как археологи открыли нам глаза, мы это тоже непосредственно ощущаем (если проявим немного желания). Архитектор, впрочем, располагает и множеством других

способов нарушить или хотя бы завуалировать жесткость своих расчетов, как и жесткость самого материала, в котором его мысль принимает определенную форму; и на протяжении многих столетий, даже если он и не заботился об этом, некоторый минимум неправильности обеспечивался зданию трудом, в основном физическим, возводивших его. С другой стороны, если в наше время возникает необходимость *оживить* тем или иным случайным способом мрачноватые продукты исключительно механического труда, это лишний раз доказывает — и глагол, который мы выделили курсивом, лишь это подчеркивает, — до какой степени нерегулярная регулярность является характеристикой *живого* и какая тесная связь существует между качествами живой Формы и качествами Формы художественной.

6. Если мы теперь вернемся к нашему исходному понятию, чтобы выявить в нем особые черты, общие для живых организмов и художественных произведений, мы сразу увидим, что не все свойства *Gestalt*, которые мы перечислили выше, равнозначны. Способность к транспонированию, чье значение понятно, пока мы думаем о мелодии или любой другой *фигуре* в пространстве или во времени, никак не может быть отнесена в том же смысле к объектам, форма которых неотъемлема не только от ряда их материальных свойств, но и от целостности последних. Что касается первого признака любой Формы, который заключается в способности выделяться из окружения, он приобретает, конечно же, особую, возрастающую ценность, когда относится к какому-нибудь растению, животному, какому-нибудь архитектурному, пластическому или музыкальному произведению; но, рассматривая его отдельно, мы несколько затрудняемся отчетливо объяснить, в чем же это увеличение ценности состоит. Здесь следует рассматривать не то, что составляет *Gestalt*, так сказать, извне, но что является самой его природой — именно соотношение в нем целого и частей.

Это соотношение, всегда представляющее собой реальную связь, никогда не сводится, как мы уже видели, к тому, что могло бы быть результатом сложения. Но именно этот неаддитивный признак Формы, если его хватает для ее определения всякий раз, когда она не является ни живым организмом, ни художественным произведением, уже недостаточен, когда она оказывается тем или другим. В этих двух последних случаях части не только не суммируются, они также и не объединены в целостность Формы: это целостность, которая имеется здесь изначально и которая организуется из своих частей. С точки зрения морфологии, как и с точки зрения генетики, в живом организме целостность предшествует частям, ибо, с одной стороны, части не живут, не имеют ни существования, ни значения вне целостности, а с другой стороны, они являются продуктом прогрессивной дифференциации относительно недифференцированного целого. Что же касается умопостигаемого организма художественного произведения, то он также возникает вследствие дифференциации духовного начала и его невозможно ни постичь, ни зачать посредством собранных частей, даже если они и были собраны по какому-

нибудь гораздо более сложному правилу, чем правило сложения. И тут и там части принадлежат целому как члены или органы; они принадлежат ему и без него не существуют, тогда как если некоторые из них отсутствуют у целого, оно в не меньшей мере остается собой.

Столь выраженное превосходство целого над частями довольно хорошо объясняет это возрастание выпуклости, рельефности и выделенности[5], на которое мы намекали выше и которое сперва показалось нам довольно плохо объяснимым. Некоторый минимум выделенности — как некоторая степень единства, более высокая, чем степень какой-нибудь аддитивной группы, — характеризует любую Форму без исключения; но если речь идет о художественном произведении или живом организме, эта выделенность (возросшая) и это единство (также более полное) — появляются не как результат предшествующего процесса образования целостности, интеграции частей, но как качество, присущее самой этой целостности, в том, что в ней есть уникального и строго первородного. Связность, замкнутость, выделенность составляют единое целое, и, кажется, все три проистекают из этого основного качества *Gestalt*, которое мы называем единством или, более определенно, превосходством целостности над частями. Чтобы убедиться в этом, достаточно представить себе какое-нибудь большое, отдельно стоящее дерево, хищника (пусть даже и в клетке), фонтан Бернини или же вспомнить о функции рамы, пьедестала, короткой паузы между двумя музыкальными частями или двумя стихотворениями. Впрочем, в трех последних примерах речь идет о чисто дополнительной функции; если картина требует рамы, это значит, что она ее предвосхищает, заведомо несет ее в себе, как растение или животное — свою; а симфония — от начала до конца — предполагает, можно даже сказать, порождает молчание.

Сравните машину, орудие, утилитарную постройку с каким-нибудь живым организмом. Когда единство Формы преобладает над многообразием, когда это многообразие является продуктом и как бы свидетельством этого единства, Форма приобретает особую выделенность, которую мы не находим ни в неорганической природе, ни в технических творениях человека.

7. К этим особенностям Форм, о которых идет речь, — первенству целостности и нерегулярной регулярности — следует прибавить третью, которую не так легко обозначить, не создав при этом некоторого недоразумения. Мы назовем ее *превышением*[6], чтобы не называть излишеством или избытком.

Любая Форма может быть рассмотрена с точки зрения ее внутренней конечности: функций ее частей по отношению к целому, «услуг», которые они этому целому оказывают. Эта конечность поддается преодолению посредством какой-либо другой конечности, посредством «услуги», оказанной чему-то иному, нежели самой этой Форме; но мы хотим говорить вовсе не об этом превышении. Цель винтиков механизма — составлять механизм, тогда как сам механизм преследует цель, предписанную ему конструктором. Органы

живого существа его не образуют — они ему принадлежат, но они, тем не менее, выполняют различную работу, необходимую для его существования; от вопроса о конечности самого этого существа по отношению к какому-либо другому или к совокупности существ мы воздержимся, чтобы не отдаляться от нашей темы. Ее касается совсем другой вид превышения, тот, что проявляется в живых организмах, когда они обнаруживают свойства, не имеющие никакого телеологического объяснения. Такой чертой уже и является выделенность, насколько она исходит из общего для всех Форм, особенно та выделенность, которая четко различает высокодифференцированные организмы и которую трудно не обозначить как эмфатическую. Наряду с ней в природе существует величайшее богатство и разнообразие формообразований, намного превосходящих все то, что можно приписать (с принятой точки зрения) влиянию среды, сложным воздействиям наследственности, реальным потребностям отдельного организма. Сегодня следует считать доказанным, что многообразие животных и растительных форм вовсе не сводится к значительно меньшему разнообразию их условий существования; что, к примеру, сотни разнообразных водных растений вырастают в почти однородной морской среде; что бесконечно разнообразная окраска крыльев бабочек, с одной стороны, неразличима для их довольно несовершенных зрительных органов, а с другой — намного превосходит потребности мимикрии; что столь поразительный контраст между внешним видом тигра и льва (еще более поразительный, если знать, что их скелеты почти одинаковы) лишь в очень ограниченной мере объясняется приспособлением к местности, где они обитают.

Именно это превышение, — стремящееся не к какой-нибудь новой цели, а к безосновательному изобилию, — и поражает нас еще больше, когда мы обращаемся к области искусства.

Правило, которое надлежит сформулировать для этой области, таково: *художественное произведение никогда не сводится к тому, чего было бы достаточно, чтобы сделать из него художественное произведение.* Как живой организм не довольствуется тем, что сделало бы его, по самым точным оценкам, вполне жизнеспособным, и приобретает признаки, которые, на строгий взгляд науки, есть не что иное, как излишние украшения, так и художественное произведение никогда не перестанет удивлять критика явным упрямством, с которым оно хочет превзойти необходимое, предложить нечто сверх того, что уже удовлетворило бы его. И речь здесь идет отнюдь не об индивидуальных чертах (тех, которых *достаточно*, для того чтобы отличить какое-нибудь произведение от любого другого), не об этом специфическом богатстве, которое характеризует некоторые коллективные или личные стили. Трагедия Расина, при том что ее классические качества не претерпевают никаких изменений, точно так же *избыточна* по отношению к своему собственному закону, как и драма Шекспира — к своему; и стиль Шатобриана в этом смысле не более «избыточен», чем стиль Стендаля. Превышение — это скрытое качество как фуги Баха, так и «Тристана», как картины Коро, так и

картины Эль Греко: любое художественное произведение сделано так, что к нему прибавляется нечто такое, в чем оно, однако же, не нуждалось, не нуждалось для своего совершенства. Это именно один из доводов, почему это последнее понятие оказывается столь опасным в искусствоведении и в литературоведении (другой состоит в том, что несовершенное произведение иногда бывает значительнее, чем совершенное). Произведению, у которого было бы одно лишь совершенство, не хватает жизни. В живом организме, даже если мы ограничимся его неподвижной формой, жизнь проявляется через избыток жизни. То же самое относится и к художественному произведению, пока мы видим в нем форму. Его формальная ценность — это жизненная ценность.

8. Со времен греков и их совокупного понятия *techne*, главным образом со времени Аристотеля, который первым начал строить теорию, исходя из этого понятия, европейская мысль привыкла располагать художественные произведения в непосредственной близости к утилитарным предметам и техническим конструкциям. Соседство, впрочем, действительное. И тут и там мы имеем дело с Формами, которые к тому же демонстрируют внешнее сходство, настолько бросающееся в глаза, что мы и думать забываем о сущностном различии. Конечно, гораздо проще принять живой организм за изготовленный человеком предмет, чем спутать художественное произведение с промышленным продуктом. И если, с другой стороны, мы вспомним, что художественное произведение одновременно может быть объектом практического интереса, что для него в этом-то и состоит нечто вполне естественное и здоровое, мы признаем, что смешения такого рода неизбежны, и не будем удивляться, что они изобиловали во все времена, на всех этапах нашей цивилизации. Но разве это уже не довод для того, чтобы избрать иную точку зрения и поместить художественные произведения в совсем иное соседство?

Именно это мы и попытались сделать. И опять же, именно Аристотель поддерживает в последовательном движении по этому пути, ибо мы находим у него начатки мысли, весьма отличной от той, которой ему обыкновенно было угодно придерживаться, когда он сравнивал производительную работу человека с работой природы, либо когда он употребляет одно и то же слово, говоря о внутренней организации действия в трагедии и структуре тела у высших видов животных. Последуем теперь второму соображению Аристотеля и, поскольку мы установили общие принципы сходства между живыми организмами и художественными произведениями, рассмотрим структуру последних, подражая приемам самой элементарной морфологии, тем, что применяются, как мы видели, при изучении растений и животных.

Итак, как только мы приступим к этому исследованию, нам придется сделать одно открытие — четвертого принципа сходства между Формами жизни и Формами искусства, самого ценного с точки зрения метода, который надлежит применять к теории искусства, основанного не на анализе

восприятия или эмоций, а на описании и сравнении произведений. Вот этот принцип.

9. *Любое художественное произведение состоит из ткани, основа которой воспроизводит живую ткань организмов.*

В любой Форме, безразлично какой, всегда есть целое и части. Когда речь идет о живом организме, эти части называются органами и их подчинение целостности является более строгим (и одновременно более гибким), чем где бы то ни было, за исключением, как мы видели, художественных произведений. Но живые организмы, если они и расчленяются на органы, что все-таки можно в некоторых отношениях сравнить с винтиками машины, демонстрируют иную структуру, с которой безжизненным Формам сравнить нечего, — клеточную ткань, протоплазму. Последняя изменяется в зависимости от органов, но неизменно состоит из живых клеток, за исключением некоторых мест, где клетки, отмерев, продолжают выполнять какую-то полезную функцию. Сначала мы склонны думать, что ничего подобного просто не может быть там, где нет жизни в буквальном смысле этого слова. Но именно эту клеточную структуру живой материи воспроизводят художественные произведения, и именно так структурирована их нематериальная материя.

Прежде чем рассмотреть ее вблизи и установить сходство, нужно постараться убедить тех, кто, возможно, склонен отрицать сам факт существования некоей структуры художественных Форм, которую вполне логично можно было бы называть «тканью». В области пластических искусств лучшим аргументом против такого сомнения является возможность отличать оригинальное произведение от копии, даже современной и во всех отношениях превосходной. Композиция и все, что можно было бы назвать макроструктурой оригинала, обнаруживается в копии в целости и сохранности; различаются лишь едва уловимые нюансы фактуры, плавность и нервность рисунка, устойчивость или микроскопическое дрожание контура или пятна, — то есть свойства той микроструктуры, какой является живая ткань произведения. Живая, потому что она передает жизнь создателя, но также и потому, что сам он дает жизнь созданной им вещи. Согласно общему правилу, копия менее жива, чем оригинал; в некоторых исключительных случаях она также бывает живой, но жизнь ее иная: это жизнь другого создателя. Невозможно, конечно, — равно невозможно в природе и в искусстве — воспринимать жизнь иначе, чем некую индивидуальную жизнь; но это два разных восприятия, и восприятие индивидуальности менее непосредственно, чем восприятие жизни. Те, у кого есть какие-то навыки в экспертизе картин, знают, что если начать с атрибуции, то выше риск ошибки в отношении подлинности. Прежде всего они стараются понять, что перед ними — оригинал или копия, и для этой цели установить, есть ли в том, что им показывают, какая-то жизнь или нет — жизнь «из первых или из вторых рук». Композиция, «формы» не сообщат ничего полезного; часто им случается пе-

реворачивать картину вверх ногами или же прикрывать ее, чтобы внимательнее изучить какой-нибудь маленький уголок; сами того не зная, они таким образом показывают: в данный момент их интересует единственно то, что мы назвали тканью, следовательно, ткань существует.

Она существует во всех видах искусства. Фрагмент здания столь же красноречив в этом отношении, как фрагмент статуи. Музыкант, бегло просматривающий партитуру, знает в девяти случаях из десяти уже на сотом такте, является ли произведение, которое он держит в руках, живым или мертвым. Человек начитанный, разрезая новую книгу, имеет все основания не читать ее дальше десятой страницы (а иногда и десятой строки), если он чувствует, что фактура языка в читаемом им тексте вялая, что ей не хватает жизненной энергии. Все это известно с давних времен, пусть даже подсознательно, об этом свидетельствует метафорическое употребление таких слов как «живой», «оживленный», «оживлять»; но менее известно то, что все эти метафоры отражают реальное состояние вещей. Ткань художественного произведения кажется живой, потому что она очень точно — так точно, как это только возможно, — воспроизводит клеточную ткань организмов. И вот как это происходит: она целиком состоит из кратковременных единств или уменьшенных элементов, которые в свою очередь имитируют внутреннюю структуру живых клеток. Это подражание, конечно же, не может продолжаться очень долго, доходить до деталей, которые обнаруживает только микроскопическое обследование, но, останавливаясь на пороге всей этой сложности, оно интуитивно ухватывает первопричину, изначальный принцип любой клеточной архитектуры, а именно противоположность протоплазмы и ядра. Эта противоположность обнаруживается внутри единств, о которых идет речь, в форме контраста или напряжения между двумя противостоящими элементами, которые могут быть очень разными, но которые всегда предстают как противодействующие и одновременно взаимодополняющие — как систола и диастола или как две половины тела, сконструированного по законам двусторонней симметрии. Мы назовем эти квазиклетки «единицами напряжения». И здесь мы подходим к формулировке более ясной, чем предыдущая:

10. *Любое художественное произведение предстает, в первую очередь, как некая ткань, воспроизводящая клеточную ткань живых организмов, целиком и полностью состоящая из единиц напряжения.*

Если это правило и нужно смягчить, то лишь еще больше подчеркивая сходство с биологическими структурами. Как живой организм местами использует мертвые ткани, так и художественное произведение может содержать вспомогательные элементы, включенные в его жизнь, но сами по себе инертные. Особенно многочисленны они в архитектуре, но присутствуют во всех видах искусства, когда произведение отличается определенной сложностью, и служат ему оболочкой или скелетом. К тому же между мертвыми и живыми частями клеточной ткани существует преемственная связь (как в

живых организмах). Единицы напряжения не постоянны по отношению к массе жизненной энергии, которая в них накоплена; внутреннее расстояние между двумя элементами, которые их составляют, изменчиво; когда оно превышает определенную меру, их интенсивность ослабевает, в некоторых случаях может почти сойти на нет. И тем не менее, именно на них, и на них одних, основана жизненность произведения, которая есть не что иное, как их формальная ценность. Ее нельзя рассматривать ни как единственную, ни как высшую, но это та ценность, отсутствие которой не позволяет никакой другой реализоваться в том же произведении. Для художественного произведения, ткань которого они составляют, единицы напряжения являются тем же, чем живые клетки нашего тела для нас самих. Мы есть нечто иное, чем наша жизнь; но что мы без этой жизни?

Один долгий, потом короткий, за ударным слогом следует другой, неударный, одна модуляция сталкивается с другой, противоположной, кривая и контркривая, одно движение во времени или пространстве и другое, которое ему отвечает, два цвета или два звука, которые сталкиваются и объединяются, две противоположные и накладывающиеся друг на друга структуры, — вот несколько самых простых примеров того, что мы назвали единицей напряжения. Но все ткани не представляют собой столь элементарную фактуру, и почти каждое произведение (как живые организмы) содержит несколько видов таких единиц. Комбинируя тем или иным способом единицы напряжения, заставляя их наслаиваться, ткани могут достигать довольно высокой степени сложности, но все же не такой большой, как у организма и его органов, то есть у самого художественного произведения и у выделяемых нами его составных частей. Что изменчиво в этих частях и в их отношении к целому — это именно сложность; что изменчиво в ткани — это, в определенной степени, плотность и, в особенности, насыщенность. Чтобы судить о плотности, нужно помнить, что зачастую под чисто формальным слоем ткани обнаруживается другой, семантический слой, который проявляет «содержание» произведения (как материальное, так и духовное), но который опять-таки принадлежит его формальной структуре. Он постоянно присутствует в искусстве, материалом которого является язык, в фигуративной живописи и скульптуре, но также играет определенную роль в музыке и даже в архитектуре. Как и более внешний, «асемантический» слой, он состоит из единиц напряжения (ожидание и развязка, вопрос и ответ, горе и радость, взлет и падение, отрицание и утверждение); они постоянно находятся в контакте — согласии или борьбе — с единицами напряжения другого слоя, что не только увеличивает плотность ткани, но в то же время содействует росту ее насыщенности.

Однако, если что-то имеет первостепенное значение, то это не плотность, не насыщенность ткани — это само ее существование, ее жизнь, без которой все произведение в целом будет мертвым. Необходимость живой ткани, пусть она и не плотна, и не насыщена, проявляется в том предпочтении, которое обычно оказывается «ручной работе» по сравнению с «машинной»,

даже когда речь идет не об искусстве. Ручной труд, в котором мы выше (говоря об архитектуре) столь высоко ценили нерегулярную регулярность, по самой своей природе производит поверхности и линии, которые именно из-за присущей им нерегулярности, составляют рудимент ткани — с очень слабым клеточным напряжением, но, тем не менее, живой или хотя бы способной быть включенной в более плотную ткань какого-либо в полной мере живого произведения. Внутренняя структура единиц напряжения, как и их соединение в основу ткани, то и дело приносят образцы нерегулярной регулярности, а также примеры превышения, то есть изобилия и разнообразия, которые никогда не остаются в границах строго необходимого. Нужно еще раз подчеркнуть, что живой и жизненный характер художественной Формы улавливается прежде всего в ее ткани, и потому изучение этой ткани, ее многочисленных вариантов и разнообразных возможностей и должно составить один из самых важных разделов, может быть, даже наиболее важный, той новой теории искусства, первый и весьма неполный набросок которой мы смогли дать на этих страницах.

11. Еще более кратко нам нужно будет поговорить о той макроструктуре художественных произведений, которая является продуктом отношений их целого и частей. Общий принцип, который здесь прежде всего вступает в силу, — это принцип первенства целостности, но гибкость, с которой он применен, свобода, которая присуща любой внутренней «экономии» художественного произведения, сразу же наводят на мысль о принципе нерегулярной регулярности. Целостность предшествует частям, производит их, дифференцируясь в них, но в остальном внутренняя организация произведения развивается свободно и может приобретать самые разнообразные формы. Частей может быть много и очень мало, они могут очень походить друг на друга и сильно различаться, все они могут оказаться на одном уровне или выстраиваться в самые сложные и строгие иерархии. В этой области, в отличие от предыдущей, различия в сложности почти не имеют пределов. От самого простого паратаксиса до самого изощренного гипотаксиса каждое искусство предлагает нам все вообразимые уровни. Поэтому перед лицом этих структур мысль спонтанно направляется вовсе не к тому, что есть общего в художественных произведениях, но к тому, что в них различно и, на первый взгляд, несовместимо.

Это вовсе не значит, что некая биология искусства должна найти здесь свой естественный предел, но значит только, что в этой области легко нащупать путь, который ведет от морфологии к генетике, — и к теории эволюции. Для исследования здесь открываются три пути, перечислением которых мы ограничимся.

Генезис индивидуального произведения. Плазма, с которой начинается его рост. Этот рост как дифференциация. Автономное развитие и сознательная обработка. Интеграция гетерогенных элементов. Отношения между тканью и макроструктурой. Зрелость произведения.

Рост художника. Структурное развитие от одного произведения к другому. Отношения между биологическим слоем личности и формальной (стало быть, жизненной) стороной его творений. Отношения между старением гения и возрастающей «прозрачностью» произведений.

После этих двух разновидностей онтогенеза — филогенез. Существует ли параллелизм между этими тремя рядами и до каких пор он доходит? Можно ли установить некую эволюцию, в строгом смысле этого слова, в истории искусства? Провести различие между развитием (структурным) форм и исторической преемственностью художественных произведений, взятых в их конкретной реальности. Ортогенез (частичный) в естественной истории и истории искусства.

Наконец, изучение структуры художественных произведений, похоже, открывает некоторые перспективы в области, куда до сегодняшнего дня исследователи редко отваживались вступать, — в области существования произведений во времени, их выживания на протяжении столетий. Именно здесь и происходят любопытные явления регенерации или регуляции, к аналогиям с которыми мы прибегали выше и которые становятся сколько-нибудь объяснимы, только если мы сопоставим их с чрезвычайно гибким и податливым характером любой внутренней организации художественного произведения. И как в живом организме какая-нибудь отдельная ткань может, при необходимости, заменить собой другую, один орган выполнять, хотя бы частично, функцию другого и усиленная деятельность желез восполнять недостаток какой-либо иной деятельности, так и художественное произведение, по-видимому, располагает некими тайными средствами для восстановления стершихся знаков, которыми оно пользуется, для замены вышедших из употребления элементов своей формальной структуры другими, когда-то скрытыми, что покажутся новым поколениям новыми. Можно сказать: в одном случае существует жизнь, а в другом — лишь ее видимость; но столь устойчивая видимость должна основываться на чем-то реальном, и вот эту реальность пытается открыть и постичь биологически ориентированная теория искусства.

12. Первое преимущество такой теории по сравнению с другими, возможными или уже существующими, заключается, как нам кажется, в том, что она может помочь, пусть даже в ограниченном сегменте знания, сближению наук о природе и наук о духе — одной из самых насущных задач нашего времени. Второе — в том, чтобы определить, исходя из ее основного принципа, точные границы дисциплины, которая изучала бы художественные произведения, занимаясь исключительно их формальным аспектом, и предоставить полную свободу действий всем прочим исследованиям, которые касались бы их духовной сущности и могли привести к некоей метабиологии искусства. Но нам всего ближе третье: эта теория позволяет приоткрыть смысл человеческого творения.

В жизни духа продолжается жизнь. Там, где кончается природа и начинается дух, никогда не остановятся непрерывные естественные роды. Человек продолжает природу не только, как ошибочно полагают, используя ее силы в собственном техническом созидании, но более непосредственным образом, подражая ей, действуя, как она, вдыхая жизнь в придуманные им формы. Искусство — это новая природа, находящаяся на ином уровне бытия, но законы, которые ею управляют, не новые законы. Природа узнаёт себя в искусстве, хотя дух и придал ему нечто свое, тем не менее, если духу суждено оставаться живым на земле, он не сможет отменить законов, которые являются законами жизни.

Перевод с французского О. Е. Волчек

Комментарии

1. Кристиан фон Эренфельс (Erenfels, 1859—1932) — австрийский философ, психолог, искусствовед. Один из основоположников гештальтпсихологии. Вейдле имеет в виду его книгу «О гештальткачествах» (Über Gestaltqualitäten, 1890).

2. Вольфганг Кёлер (Köhler, 1887—1967) — немецкий (с 1935 г. — в США) ученый, представитель гештальтпсихологии. Автор работ «Физические образы в покое и статическом состоянии» (Die physchen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand, 1920), «Гештальтпсихология» (Gestaltpsychologie, 1929).

3. Фредерик Якоб Йоханн Бейтендек (Buytenijk, 1887—1974) — голландский психолог и физиолог, основоположник психологии животных.

4. В рукописных тезисах «Биологии искусства», относящихся, очевидно, к 1957 году, Вейдле употребляет слова «правильная неправильность».

5. В статье — французское слово prégnance, в тезисах Вейдле использует понятие «сверхвыделенность» (*нем.* prägnanz). — Ibid.

6. В статье Вейдле применяет французское слово dépassement, а в тезисах — *рус.* «преизбыток» и *нем.* überschreitung. — Ibid.

О СМЫСЛЕ МИМЕСИСА*

Кроме относительно узкого смысла, который мы вкладываем в понятие «искусство», — соединяя, например, историю литературы и музыки с историей искусства, или еще более узкого: как в английских выражениях «art and architecture» или «arts and crafts», — уже давно принято и более широкое, без которого не могут обойтись ни всеобщая история, ни философия искусства. Но, к сожалению, подобное расширение смысла исходит сугубо из эстетики — то есть от зрителя, — что делает его заведомо спорным, а после того, как в его отношении были сделаны и осознаны новейшие заключения, и вовсе непригодным. Если же причислять к искусству, как это делают сегодня, те словесные, звуковые и формальные образования, которые являются либо новыми сочетаниями уже существовавшего, либо результатами механического воздействия сил, не имеющих ничего общего с созидательным и осмысленным трудом художника, и называть их произведением искусства лишь потому, что кто-то полагал придать им некую меру эстетической пригодности, то для такого рода явлений «искусство» — ложное имя, а «произведение искусства» — лишь псевдоним «эстетического объекта»[a].

Осознавший это понимает, что необходимо искать новое обобщающее определение искусства, и найдет его, как только придет к мысли, что все искусство есть язык, и поставит перед собой задачу рассматривать его как язык. Подчеркнем, однако: как особый язык. Цепляясь за старые представления или новые тавтологические заблуждения, в Бенедетто Кроче, например, мы видим прежде всего художественное и эстетическое явление и только потом — постольку поскольку — языковое. То, что служит для передачи смысла, как раз и отличает художественный язык от нехудожественного, независимо от того, пользуются эти языки в своих различных целях словами или другими средствами изъяснения.

---

* Впервые: Vom Sinn der Mimesis // Eranos-Jahrbuch XXXI. 1962. Zürich: Rhein-Verlag, 1963. S. 249—273. Также: *W. Weidlé.* Gestalt und Sprache des Kunstwerks: Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie. Mäander [Mittenwald, 1981]. S. 41—55.

На этом пути мы скоро обнаружим, что нас опередили греки — они владели тем словом, которому все позднейшие мыслители ничего не могли противопоставить и которое поможет нам в наших поисках. Разумеется, при условии, что смысловое содержание этого слова будет верно понято и осознано во всей его полноте — ведь на протяжении столетий и (страшно сказать) тысячелетий, оно понималось и толковалось ложно.

1

Это звучит странно и почти смешно (или жутко): лишь в 1954 году появилась книга[1], автор которой — Герман Коллер задался целью создать прочный фундамент для исследования изменений значения этого греческого слова и эволюции соответствующего явления. Из этой, безусловно полной достоинств, хотя не слишком внятно выстроенной работы можно извлечь три неоспоримые положения:

а) Привычное толкование слова *mimesis*, обычно переводимого как «подражание», «вводит в заблуждение», так как «охватывает лишь малую часть изначального круга значений»[2].

б) Постепенное сужение круга значений происходит до середины V века, так что даже для послеклассического времени преобладание частичного значения «imitatio» («подражание») нельзя считать характерным. Итак, хотя Коллер, кажется, не придает этому особенного значения, латинский перевод и все последующие толкования как слова, так и явления по сей день восходят к уже уплощенному смыслу и коренятся в эллинистическом, а не в собственно эллинском мышлении.

в) Древний смысл греческого слова *mimesis* никоим образом не был порожден ни теорией какого-либо искусства, и менее всего — изобразительного, считавшегося в те времена «подражательным», ни теорией поэтического искусства, но появился в религиозной, точнее, — культовой сфере, еще точ-

---

[1] Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike* (Dissertationes Bernenses I, 5), Bern, 1954: «Учение о мимесисе относится не только к эстетически-философским, но и к историческим воззрениям от самых истоков всеобщей теории искусства». Знаменитая и в своем роде великая книга, где уже шестьдесят лет можно прочесть эти слова. (Hermann Reich, *Der Mimus*, Berlin, 1903. I, S. 259). Кажется, однако, что никто ее не заметил. То, что вы говорите, совершенно верно, но в своей позиции вы не убедительны, в книге идет речь о мимусе, не о мимесисе, хотя о нем, разумеется, там говорится тоже, как о многом другом; кое-что не слишком существенное добавлено к сведениям об употреблении слова, но нет никакой попытки извлечь греческое учение о мимесисе из текста и интерпретировать его как «эстетически-философскую» категорию. Фраза повисла в воздухе; но интуитивная уверенность, с которой она формулировалась, заслуживает признания. В иной книге это прозвучало бы чисто пророчески, но после того как Коллер написал свою, это звучание изменилось или, по крайней мере, должно было измениться.

[2] *Hermann Koller*. Op. cit. S. 210.

нее, — в культовом танце в том его виде, который принадлежал к дионисийским оргиям и исполнялся *mimos*'ом или несколькими *mimoi*[3]. Издревле *mimeisthai* означало как «представлять посредством танца»[4], так и «выражать танцем», поскольку в танце (даже не культовом) выражение и представление *не могут* быть разделены. Но этот подчиненный культу танец и в дальнейшем продолжает составлять неделимое целое с древним *mousike*, то есть с единством музыки и слова, так что мимесис можно с полным правом определить как выражение звуками и жестами[5], более того — звуками, жестами и словами. Первоначально мимесис был языком *dromenon*, священного действа, и как таковой был всем одновременно: представлением и выражением, танцем и жестом, ритмом, словом и мелодией.

Эта основополагающая точка зрения, согласно которой мимесис уходит корнями в ритуал и танец, уже сорок лет назад (что, кажется, ускользнуло от внимания Коллера) была высказана Джейн Харрисон[6], хотя она располагала меньшим объемом материала, чем швейцарский исследователь. Удивительно, что и после 1913 года, когда появилось ее весьма содержательное сочинение, о мимесисе на всех языках, не исключая английского, продолжали писать в связи с «теорией подражания» (ставшей очень популярной), хотя ею была высказана мысль, подкрепленная в высшей степени внушительными доводами, — «we translate *mimesis* by «imitation», and do very wrongly»[7]. Они тем более внушительны, что и раньше существовало мнение, будто во многих случаях *mimesis* и *mimeisthai* намного точнее передаются словами «представление» и «представлять», как это сделал Шлейермахер в своем переводе

---

[3] Что подобное *наименование* действительно было в употреблении, нам достоверно не известно, но вполне допустимо. Ср.: Hermann Koller S. 13 и S. 39, где цитируется фрагмент *Edonoi* [«Данаиды»; рус. «Умоляющие»] Эсхила. Плутарх (Сравнительные жизнеописания. Александр) сообщает нам, что участницы орфических таинств и оргий в честь Диониса назывались мималлонками (*mimallones*); в сходном контексте встречается это же имя у Пселла; Ср. Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. New York, 1955. P. 372, 568. О понятии «мимесис» в V веке см.: Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schynen in der Antike*. Köln, 1962. S. 103: «Тот факт, что родственное слово *mimos* принесено драматической поэзией Софрона из Сиракуз и вскоре усваивается всем этим видом поэтического искусства, доказывает, что в это время данное понятие было известно и широко распространено». Это доказывает также, что оно происходит из той области танца и сценической игры, которая позже была названа пантомимой. Ср. также Jane Harrison, P. 474 об «элементе пантомимы» в дионисийском культе (и других сходных культах).

[4] Hermann Koller. S.119.

[5] Так переводит Герман Коллер (С. 18 и далее) один оборот Платона (Государство. III. 397 b) — правильно или нет, ср. далее прим. 20. О понятии *moisike* новые перспективы открывает Трасибулос Георгиадес (Thrasybulos Georgiades. *Der greichische Rhytmus*. Hamburg, 1949.)

[6] Jane Harrison. *Ancient Art and Ritual*. London, 1913.

[7] Jane Harrison. *Ancient Art*. P. 47: «Мы переводим мимесис как "имитация" и поступаем совсем неправильно» [*И. Д.*].

Платона в самом начале XIX века[8]. Вскоре после этого мысль о том, что мимесис больше чем с подражанием связан с представлением и выражением или (что более убедительно) с их совокупностью, родилась у известного тогда ученого, который хотя и сразу отказался от такой интерпретации, но продолжал пользоваться категорией, возможно именно из этого толкования выведенной. Указания на это можно найти и у Коллера[9], однако кажется целесообразным рассмотреть вопрос пристальнее — не для того, чтобы внести свой скромный вклад в историю классической филологии, но потому, что, рассматривая вопрос о мимесисе как основополагающем принципе всех художественных языков, мы должны учитывать рассуждения этих и некоторых других филологов.

Начальная фраза вышедшего впервые в 1830 году «Руководства по археологии искусства» Карла Отфрида Мюллера гласила: «Искусство — это представление, *mimesis*, то есть деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним». Там же было замечено, что греческий термин обозначает не только «подражание», но и «представление». Пятью годами позже, во второе издание не вошли ни примечание, ни само греческое слово, а первая фраза теперь звучала так: «Искусство — это *представление*, посредством которого становится явленным внутреннее, духовное»[10]. Те изменения, которые не являлись просто более удачным выражением прежних мыслей, могли быть внесены под влиянием Эдуарда Мюллера, чья непревзойденная по сей день «История теории искусства древних» появилась в это же время с посвящением старшему брату[11]. Везде в этой книге *mimeisthai* переведено как «подражать», а *mimesis* — как «подражание», хотя издатель охотно признает, что выражения «представлять», «представление» были бы в некоторых случаях удачнее. Это делается ради единообразия терминологии, а также на том основании, что *mimeisthai* ни для кого из греков не означало «представлять в произведении только свои идеи и ощущения, одним словом — *себя самого*», поскольку поэт, даже лирический, никогда не является *mimetes* своего собственного этоса, а всегда — еще и иного, общечеловеческого. Это утверждение верно и ценно само по себе, но Эдуард Мюллер не увидел, что оно приводит к понятию мимесиса, не укладывающемуся в рамки категории «подражания».

---

[8] В исторической части своей *Estetica* (Bari 1908, S. 177) Бенедетто Кроче говорит о слове *mimesis*, что оно «oscilla tra il significato d'"imitazione" e quello di "rappresentazione"» [«колеблется между такими значениями, как "имитация" и "репрезентация"»].

[9] Hermann Koller. Anm. 69. S. 224. В связи с книгой Карла Отфрида Мюллера ср. также: Max Wegner, *Altertumskunde*. München, 1951. S. 201 ff.

[10] Первое издание: Breslau, 1830, второе там же, 1835. Изменения появляются уже в этом издании, а не в третьем (осуществленном после смерти издателя Фридриха Готтлиба Велкера), как утверждает Коллер, называющий это издание вторым.

[11] Breslau. Bd. I 1834, Bd. II 1837. Ср. особенно очень любопытное примечание 7 во втором томе, цитата из которого в следующем предложении.

Итак, толкование слова осталось прежним, а то, чем оба брата обогатили объяснение его смысла, прошло для последователей совершенно незамеченным, хотя это могло бы очень помочь в понимании того, чем является мимесис за пределами культа, в области существования искусства как языка. Карл Отфрид отказался от слова, но никак не от категории представления, посредством которого любой предмет внешнего мира не дублируется, но «проявляет» свое духовное — так он определяет само искусство, и эта точка зрения действительно остается для него центральной[12]. И точно так же для Эдуарда Мюллера основополагающее понятие «представления» настолько широко, что он называет им даже то, что мы скорее назвали бы «выражением». Поскольку он подразумевает именно поэтическое выражение, поэтическое слово, когда называет греческого поэта, в том числе и лирического, «представляющим» чужой, не собственный этос. В одном случае мы имеем представление, — но не о внешнем мире; в другом — выражение, но не исключительно того, что принадлежит собственно «я». Однако мимесис и есть одновременно и такое представление, и такое выражение *в одном*. И лишь сейчас мы понимаем, как возможно подобное единство и каким образом оно возникает. Если из представления исключить смыслосодержащий элемент, а из выражения устранить чисто субъективное начало, останется то, что можно называть как представлением, так и выражением, и чему точным именем будет мимесис.

Имя это непереводимо, но через него можно прийти к пониманию категории, если оно еще пришло к нам благодаря самому слову. Подражание, представление, выражение[13] — это все многозначные или, по крайней мере, двузначные (чего достаточно для наших целей) слова, причем значения двух первых отчасти взаимозаменяемы и находятся в столь же гибких отношениях с «воспроизведением», — что позволяет назвать теорией представления или воспроизведения и теорию подражания. Но вследствие своей неоднозначности эта теория, как и противоположная ей теория выражения, до сих пор выдвигали постулаты недолговечные[14]. Если мы захотим эти две, а так-

[12] В этом особенно убеждает его скупое на слова, но не на мысли введение, которое до сих пор достойно внимания. Ср., например, «Handbuch...» S. 3, где говорится о представляемом как о чем-то невыразимом словом, что способно выразить лишь произведение искусства. И хотя это представляемое К. О. Мюллер не слишком удачно называет «художественной идеей», он, однако, подчеркивает, что это не категория, в том числе не категория прекрасного, а нечто сугубо индивидуальное.

[13] Так звучит подзаголовок книги Коллера.

[14] Подробную и резко опровергающую критику обеих этих теорий или метода см. у Гарольда Осборна (Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*. London, 1955. P. 65 ff. и P. 140 ff). Его собственная точка зрения чисто «формалистическая»; это, собственно, значит, что для него искусство не является языком. В действительности, ни та ни другая теория не является абсолютно неверной или лишенной смысла. Однако одна страдает от полной непродуманности собственной основополагающей категории «подражание», а другая — от непрерывной подмены осознанного и значимого выражения непроизвольным и бессмысленным, которое неприложимо к искусству.

же все остальные теории художественного языка заменить теорией мимесиса, нам мало поможет знание того, что соответствующее греческое слово (там, где оно встречается, то есть в относительно поздних текстах) можно или дóлжно переводить как «подражать», «представлять», «выражать», «дублировать» или «воспроизводить» и т. п. Из этого следует лишь, что значение *слова mimesis* богаче смыслами и оттенками, чем значения тех трех слов, на которые мы главным образом опираемся. Это необыкновенное богатство значений происходит преимущественно оттого, что в словаре греков не было точного эквивалента для слова «представлять» и даже приблизительного — для «выражать»[15]. К приемлемому *понятию* мимесиса мы придем, лишь если удастся обнажить вводящую в заблуждение неотчетливость как нашего, так и греческого употребления этого слова, — чтобы извлечь на свет все, что в нем таится. При этом мы должны отказаться от привычки путать незначительные оттенки смыслов с глубоким несходством понятий.

Вероятно, можно сравнивать родственные по смыслу «представлять», «подражать», «воспроизводить», различая их непосредственное применение, однако через все три слова (пронизывает насквозь отличие категориальное) проходит сквозная вертикаль категориального отличия. Значительно важнее, чем определять, каким из них в данном случае должно быть переведено греческое слово, — знать, к чему восходит подражание, представление, воспроизведение. Является ли это «к чему» явлением внешнего мира или элементом сознания (если оно касается подобных предметов), *meaning* — если применять терминологию английского теоретика языка[16] — или *thing meant*? Это первый вопрос, который надо было бы поставить и которым почти всегда пренебрегают. По поводу идеи мимесиса Йоханнес Фален, один из именитых интерпретаторов поэтики Аристотеля, писал, что она соответствует «эллинскому сознанию в целом», для которого «всякий род художественного

---

[15] Я не знаю ни одного древнегреческого слова, которое приближалось бы к значению и конструкции слова «выразительный» [«ausdrucksvoll»] (Thrasybulos Georgiades. S. 60). И этим еще слишком мало сказано. В греческом языке отсутствуют слова, смысл которых идентичен или хотя бы близок иносказательному смыслу перенесенных в интеллектуальную сферу латинских выражений *exprimere, expressio* и всех производных от них в современном языке. *Ekpiesis* подразумевает лишь *ex-pressio*, отжим чего-то вещественного; *apeikazein* — очень точно «воспроизводить»; *afomoiein* — делать похожим или быть похожим. Единственное *mimeisthai* относилось изначально к «выражению» как представление духовного, но не принадлежащего при этом духу какого-либо отдельного индивида. Столь важную разницу, как между «выражать» и «обозначать», можно объяснить грекам (хотя и несовершенно) лишь как разницу между *mimeisthai* и *semainei*.

[16] Sir Alan H. Gardiner. *The Theory of Speech and Language*. Oxford, 1951. Терминология Фердинанда де Соссюра, *signifiant* и *signifié*, не оставляет нам возможности отличать значения слов от обозначаемых этими словами вещей внешнего мира. Новейшая, предложенная Стивеном Ульманом (Stephen Ullmann. *The Principles of Semantics*. Glasgow and Oxford, 1957. P. 69) *name* и *sense*, удобна для лингвистических целей, но оставляет «вещь» совсем вне поля зрения.

проявления, представлявший собой воспроизведение увиденного изнутри, являлся деятельностью»[17]. Очень хорошо, но как это понимать? Должны ли мы действительно думать о воспроизведении невидимого (увиденного изнутри) или все-таки видимого и увиденного (на что указывает, кажется, и слово «воспроизведение»)? То ли здесь «представление», которое имел в виду К. О. Мюллер, или то, которое подразумевают слова «открытка представляет [вид на] Парфенон»? Мы ничего не знаем об этом, хотя нам должно быть ясно, что особенность мимесиса как *художественного* представления именно здесь коренится в невидимом: не только в самой вещи, но одновременно и в ее общепринятом и утвержденном смысле, которого нет на видовой открытке, но который есть, или хотя бы должен быть, в картине — «Вид Парфенона». Под этим предлогом сейчас многие стремятся противопоставить картину и ее воспроизведение; однако картина, не являющаяся картиной чего-то — это уже не картина; нечто, что обозначает только самое себя, указывет только на себя, не может рассматриваться как элемент языка — в том числе языка художественного. Все, отличающее этот язык, основано на том, *что* в нем «говорит», *что* должно быть представлено, воспроизведено, отображено. Всякое же *как* в этом языке, все «художественное» — лишь его следствия. Собственно, слова, замещающие *mimeisthai*, следовало бы из-за их двузначности употреблять только в кавычках, и тогда можно было бы не заботиться об их различении, поскольку с тем, что отличает их *друг от друга*, эта двузначность не имеет ничего общего.

В целом Коллер очень убедительно описал развитие столь важного для нас греческого слова, оскудение его смысла, его постепенное уплощение, но, вероятно, он представлял этот процесс скорее как разновидность *imitatio*, как исключительно «простое подражание», о котором с таким же успехом можно говорить как о «простом представлении» или «простом воспроизведении». Однако подражание, как и представление или воспроизведение, не *должны* быть «простыми». Подражание как таковое никаким образом не является чем-то низкопробным и тривиальным. Если же стремиться к подражанию тому, что сегодня непременно извращается, то достаточно вспомнить о поучительном значении или хотя бы даже о названии самой читаемой — после Библии — на протяжении столетий книги западного христианства: De imitatione Christi[b]. Конечно, существует и пустое, «простое» подражание, но лишь как результат бездушного отображения и представления. И все три — лишь заменители, к которым прибегают за отсутствием мимесиса. В пределах целостного мышления, связанного с этим словом, произошел разрыв, смещение уровня, в результате которого более глубокий, ранний, содержательный слой мысли был скрыт и погребен. И хотя следы прежнего смысла на каждом шагу встречаются и в позднейших речевых оборотах, однако не там, где представление отделяется от подражания.

---

[17] Sitzungsberichte der Berliner Akademie. 1897. S. 626. Цит. по: Georg Finsler. *Platon und die aristotelische Poetik*. Leipzig, 1900. S. 21.

Когда Коллер замечает по поводу одного высказывания Платона[18], что *mimesthai* обозначает не «подражать», а буквально «уподобиться другому голосом и поведением (образом)», то есть «представлять», можно возразить, во-первых, что такое «уподобление» прямо указывает на подражание в самом подлинном и строгом его смысле и, во-вторых, что здесь имеется в виду *мимически-подражающее* представление. Перевод Шлейермахера вполне убедителен — «уподобить себя самого другому голосом или жестом». О репродуцирующем, копирующем представлении здесь так же нет речи, как и об обезьяньем подражании, напротив, речь идет о *mimeisthai*, которое все еще тесно связано с первоначальным смыслом этого слова, и именно поэтому оно не может быть понято ни как простое подражание, ни как простое представление. Отклонение смысла идет не от представления к подражанию, а в сторону расщепления единства мимесиса, так что исчезают глубинные пласты отдельных значений слова. Коллер указывает на то, что для кого-то — например, Протея — «представлять» вполне может значить «делать так, как Протей», «подражать Протею», и он находит в этом ответ на вопрос, как «собственно мимесис (выражение, представление) в любой момент может прийти к значению "подражание"». Однако это объясняет лишь расхождения в вариантах перевода, оставляя непроясненными существенные смещения смысла. Протей, собственно, — тоже род представления, а подражание такому представленю (представлению «увиденного изнутри») полностью перекрывается представлением, которое все же *должно* обладать выразительностью, особенно когда «подражатель» — мим, актер. Уплощенное, смещенное значение мимесиса не следует согласно Коллеру из одного лишь выражения «подражать Протею». И когда он утверждает, что оно всегда используется там, где «на первый план выходит сравнение представляемого и действительности (*hypokeimenon*)», это оправданно, лишь когда данная действительность, попросту говоря, не имеет значения; а этот *hypokeimenon*, подразумеваемый в представлении и в подражании, принадлежит внешнему и повседневному миру, чего как раз нет в случае с Протеем[19].

---

[18] Hermann Koller. S. 15 к *Государство*. III. С. 393, где речь идет о разнице между прямым сообщением (*diegesis*) поэта и *mimesis*, при котором, как это удачно выразил Коллер, он «сам входит в свои образы» так, что «предоставляет им самим действовать и говорить». Вхождение в образ другого не есть ни подражание, ни представление, это значит — произвести с духом то же самое, что мим производит с телом, то есть отвечает смыслу древнего мимесиса, который не был ни подражанием, ни просто представлением. Поэтому если мы вместе с Коллером попытаемся ввести для истолкования этой мысли *Платона* слово «представление» вместо слова «подражание», — это нам вряд ли поможет. Точно так же, когда *Платон* (С. 388) порицает Гомера за то, что тот непохоже «представляет» Зевса, или «подражает» ему (*anomois*), это ничего не дает нашему пониманию, поскольку мы уже установили вместе с Коллером, что «подражать» в данном случае — самый плохой перевод. И хотя «непохоже подражать» звучит несколько чужеродно, но дела это не меняет, поскольку подражание вполне может быть неудачным, а изображение — непохожим на модель. Здесь и далее Коллер слабо различает мышление и речь, что является, вероятно, основной ошибкой книги.

[19] Hermann Koller. S. 58. Слово *hypokeimenon* здесь, в сущности, не подходит — как слишком неопределенное. Уже стоики различали *ektos hypokaimenon* или *tugchanon* и

Что постепенно исчезло из общего смысла *mimesis*'а — это не представление, а выражение. Представлять, изображать, подражать — все это сохраняет и позднейшее значение слова — однако сейчас воспринимается (или во всяком случае мыслится) как лишенное выразительности. И наоборот, если в каком-либо из осколков первоначального значения предполагается выразительность, мы тотчас, пусть даже опосредованно, чувствуем указание именно на него. Когда мы, например, читаем у Платона о мимесисе, связанном с голосами и жестами, нам сразу же становится ясно, что жесты можно передавать только жестами, а голоса — только голосами и что такое воспроизведение не может не быть выразительным, не стать выражением того, что оно стремится воспроизвести?[20] В любом случае, Платон обозначает этим словом нечто ему чуждое и что, если он это правильно описывает, действительно ничего общего с подлинным мимесисом не имеет, но неотъемлемо от смысла слова как такового. Оторванные от первоначального замысла, его слова относятся к мимическому (принадлежащего, в свою очередь, мимесису), поскольку мим не может ничего иного, как выражать, представляя, и представлять, выражая. Не представление (или воспроизведение) само по себе и не одно лишь выражение, а все это вместе являет собой элементарную форму мимесиса. Непосредственное, лишенное представления и смысла выражение внутреннего порыва[21] столь же мало относится к мимесису, как и

semainomenon или *lekton*, что точно соответствует разнице между *thing meant* и *meaning*. См. об этом: Heinrich Gomperz, *Weltanschauungslehre*. II, I. Jena, 1908. S. 80 и Benson Mates. *Stoic Logic*. Berkeley and Los Angeles, 1961. P. 11, который странным образом, кажется, даже не знаком с основополагающим сочинением Генриха Гомперца.

[20] *Государство*. III, 397 b. Hermann Koller, S. 18 ff. [ср.: «Все его изложение сводится к подражанию звукам и внешнему облику...» Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М. 1971 (Пер. А. Н. Егунова)] Здесь идет речь о звуковом подражании посредством человеческого голоса, возможно и с помощью инструментов. Платон говорит о *mimesis phonais te kai schemasin*. Когда Коллер переводит это как «подражание, выражение посредством звуков и жестов», то хотя и можно согласиться с тем, что это правильно описывает настоящий мимесис, однако перевод его произволен, и он совершает насилие над словами Платона. Относится это к пассивному субъекту или активному объекту — решить невозможно. Шлейермахер переводит осторожнее: «подражая голосам и жестам», Рудольф Рюдигер (Rudolf Rüdiger. *Der Staat*. Zürich, 1950. S. 176) — совершенно правильно: «подражание голосам и жестам»,точно также переводит и аббат Диез в Collection Bude: «imitation de voix et de gestes» [«подражание голосам и жестам»]. Однако исходя из самого предмета ясно, что звукоподражание не может быть ничем иным, как представлением, включающим в себя выражение. Жесты и звуки (в особенности человеческого голоса) не могут быть лишены выражения. Когда же подражание выразительно, то это уже не просто подражание, это уже принадлежность мимесиса — один из его аспектов. И даже в тех случаях, когда мы можем быть уверены, что подразумевается один определенный аспект, мы не всегда можем решить, стоит ли еще за этим частичным значением все понятие целиком или уже нет.

[21] О лишенном значения выражении очень хорошо высказался Курт Ризлер в «Трактате о прекрасном» (Kurt Riezler. *Traktat vom Schynen*. Frankfurt-am-Main, 1935. S. 111, 215). Ср. также превосходный анализ понятия «выражение» у Германа Шмаленбаха (Hermann Schmalenbach. *Geist und Sein*. Basel, 1939. Teil II. Кар. I).

«реальное», но невыразительное представление объективно данного. Границей мимесиса является, с одной стороны, выражение, которое, быть может, есть преддверие языка, но еще не язык, а с другой стороны, те языки (знаковые системы), которые служат только для определения, однако либо лишены выразительности, либо сознательно отказываются от нее. Хотя мимесис — это и то и другое, нельзя сказать, ни что он — выражение, ни что он — представление. Сейчас как первое, так и второе являются его именами, но если их разделить, то это будут уже не *его* имена.

2

До этих пределов все ясно. Контуры забытой ныне величины обозначились достаточно отчетливо. Если же мы хотим приблизиться к целостному понятию мимесиса, то не следует упускать из виду и другую его черту, ведь он — все же нечто большее, чем репрезентативное [представляющее] выражение духовного. Не нужно особых усилий, чтобы обнаружить у греков и эту идею. Она заключена в знаменитой и, тем не менее, недооцененной фразе Аристотеля, на которую в этом контексте первым указал весьма остроумный интерпретатор ранней греческой мысли, покойный английский ученый Ф. М. Корнфорд[22]: Аристотель сообщает, что пифагорейцы называли *mimesis*'ом то же самое, что Платон обозначил как *methexis* (*participatio*, долевое участие, причастность). Заслугой Корнфорда является признание того, что «пифагорейское» значение первого из этих слов входило в его изначальный смысл[23]. Mimos — сообщает он далее — значит, актеры, и присовокупляет замечание, которое само по себе верно, но по отношению к предмету разговора не совсем точно акцентировано: «A whole succession of actors may embody or reproduce a character, say Hamlet, but none of them is identical with Hamlet» [Целый ряд актеров может воплотить или воспроизвести героя, скажем, Гамлета, но ни один из них не является Гамлетом][24]. Чтобы понять,

---

[22] Francis Macdonald Cornford. *Mysticism and Science in Pythagorean Tradition* // *Classical Quartely* 16 (1922). P. 146 ff. Ср. Hermann Koller. Anm. 69. S. 223, Аристотель. Met. 987 b 10.

[23] Уже Джейн Харрисон оценила значение того, что *mimesis* связан с *mimos*, и требует слова *participation* при анализе тотемического танца (*Ancient Art.* P. 46). Также и в *Prolegomena*, изданном в 1903 году, о культе Диониса прямо сказано, что среди верующих в него царила такая убежденность, «that the worshipper can not only worship, but can become, can *be*, his god» ([что поклоняющийся может не только поклоняться, но может стать, может *быть* своим богом]. P. 568).

[24] Френсис Макдональд Корнфорд добавляет: «Each represents the character, which yet is not used up by any one impersonator. The actor was, in the earliest times, the occasional vehicle of a divine and legendary spirit. In Dionysiac religion this relation subsists between the *thiasos* or group of worshippers and the god who takes possession of them (*katechein*)» [Каждый представляет действующее лицо, которое не может быть воплощено только одним исполнителем. В древнейшие времена актер был случайным средством воплощения духа божества и легенды. В дионисийском культе эти отношения существуют между *thiasos*, или группой поклоняющихся, и божеством, которое овладевает ими (*katechein*)].

что значит мимесис в качестве метексиса, мы вынуждены перекроить это предложение: хотя ни один актер не тождествен Гамлету, каждый из них так или иначе должен отождествить себя с Гамлетом, если хочет его действительно воплотить. Он должен сообщить мыслимому существу собственную реальность, иными словами (буквально по-платоновски), принять в себя часть идеи Гамлета, вступить с ней в отношения метексиса. Однако метексис — это не что иное, как несовершенное, или одностороннее, тождество. Гамлет не является сэром Лоуренсом Оливье. Но когда сэр Лоуренс появляется на сцене в этой роли, то является Гамлет; появившийся и *есть* Гамлет. И мим дионисийского танца *есть* в еще большей мере (поскольку здесь возможны самые разнообразные степени сближения) тот самый, кого он представляет: иначе его танец лишен культового смысла и катарсического действия. *Представлять* значит здесь предоставить возможность выражения этому роду тождества, и вместе с тем выразить то, что принадлежит сущности (а возможно, и бытию) другого или многих других и сейчас слилось с сущностью и бытием выражающего так, что он вправе сказать: этос чужого — мой этос, *Я* чужого — мое собственное *Я*. И это последняя причина, по которой подобное выражение представляет, а подобное представление является выражением.

Итак, изначально мимесис — это лишь то репрезентативное [представляющее] выражение, которое состоит с представляемым или выражаемым в совершенно особой связи. Платон называет эту связь *methexis*, что, однако, более не передает смысл, существовавший в прежние времена, во всей полноте — из-за «пифагорейского» оттенка этого слова. Корнфорд очень точно заметил по поводу дионисийского культа о единении верующих в фиасе со своим богом и его «подобием» («amounts to temporary identification» [равносильном временной идентификации]). Однако о пифагорейцах он сообщает, что для них всякий род экстатического ритуала замещен *theoria*, созерцанием космоса, упорядоченного мироздания, при этом созерцающий в *mimeisthai* этого порядка сам становится *kosmios*, «attuned to the celestial harmony» [настроенным на небесную гармонию]. Эта ослабленная форма мимесиса и называется у Платона *methexis* и проникает в самые основы его мысли — в учение об идеях, где он все еще не отказывается от применения старого слова, хотя определяет отношения между отдельными предметами и идеями как причастность. Однако метексис состоит именно в том, что отдельные предметы становятся *mimemata* идей. И повсюду у Платона встречается мимесис, понятый как метексис[25], что связано с характерными колебаниями его

[25] «Si vive que soit la guerre faite, dans les dialogues, aux imitateurs, poètes et sophistes, on peut dire que l'idée de l'imitation [Правильнее было бы сказать: идея мимесиса. — *В. В.*] est au centre meme de la philosophie platonicienne <...> A côte de *methexis* si la théorie des Formes n'emploie pas expressément le mot *mimesis* pour exprimer le rapport des Formes n'emploie pas expressément le mot *mimesis* pour exprimer le rapport ds sensibles aux intellegibles, elle emploie. en tout cas, bien souvent le mot *mimema*, et les empreintes successives que reçoit la *chora* génératrice sont *ton onton aei mimemata* (Сколь бы ожесточенно ни велась в диалогах война с

ценности, в зависимости от того, рассматривает ли он позитивную сторону причастности к высшему бытию или негативную, отраженную и затененную, что, на взгляд Платона, равно свойственно мимесису-метексису[26].

При всех колебаниях, при всех сомнениях в ценности мимесиса, чему Платон предоставляет столь красноречивое свидетельство в «Государстве», «Софисте» и в «Законах», у него никогда не исчезает мысль о постижении *mimethesomenon* посредством миметического акта, о единении субъекта и объекта мимесиса. Для Платона мимесис достаточно значителен, чтобы таить в себе опасность. Так может случиться, если мимесис обратится на что-то недостойное (тривиальное или низменное), поэтому выбор объекта отнюдь не безразличен. Существует что-то достойное подражания, представления и воспроизведения и многое, что его не достойно, есть случаи, когда это подобает совершить, и иные, когда это следует себе запретить. Платон с презрением упоминает случайные *mimesthai* самых разных объектов и всерьез предостерегает от опасностей, к которым может привести такое злоупотребление[27]. Этот заложенный в метексисе очаг заражения возникает и тогда, когда мимесис съеживается до «простого» представления, воспроизведения или подражания, как это неоднократно отмечено у Платона в рассуждениях против мимесиса, умаляющих уже само понятие, даже в такой сфере, где о мимесисе вообще не может идти речь иначе, как о подражании.

«подражателями» — поэтами и софистами, можно сказать, что идея подражания — центральная для всей платоновской философии. <...> Наравне с «methexis» («причастностью») теория идей если и не использует в явной форме слово «мимесис» («подражание»), чтобы выразить отношение чувственно воспринимаемых вещей к умопостигаемым, она во всяком случае часто использует слово «мимема» (результат подражания), так что отпечатки, которые последовательно принимает порождающая «хора» (земля, материя), названы «τῶν ὄντων ἀεὶ μιμήματα» (подражания вечно сущему) («Tim. 50c») (Auguste Diès. *Autour de Platon*. Paris, 1927. II. P. 594). Ср. Georg Finsler. S. 14; Willem J. Verdenius. *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation, and Its Meaning to Us*. Leiden, 1949. P. 16 f. Это последнее сочинение содержит при всей своей краткости лучшее, что может быть сказано на эту тему, если придерживаться распространенного ложного истолкования *mimesis*.

[26] Hans Blumberg, *Nachahmung der Natur* // Studium Generale. 10 (1957). S. 271: «Хотя Платон пользуется выражением "подражание" чередуя и подменяя им слово "причастность", порой в одной и той же ситуации, можно, однако, ясно распознать, что *methexis* имеет *положительный* знак, подчеркивающий связь реального предмета с существом его идеи, в то время как *mimesis* скорее акцентирует *негативное* в различии между прототипом и изображением, несовершенство феноменального по отношению к идеальному бытию. Подражание и означает, что то, чему подражали, *само перестает существовать*». Что касается словоупотребления, то это наблюдение совершенно верно. Что же касается понятия, лежащего в основании слова *mimesis*, можно сказать только, что значения обоих применяемых Платоном слов развились из этого понятия и не соответствуют более его общему смыслу. И тем не менее, они не вполне отделены друг от друга. Подражание не всегда может быть причастностью, и метексис, даже если он сильнее, чем новый мимесис, все же слабее, чем мимесис прежний.

[27] *Государство*. III. С. 395; а также Hermann Koller. S. 57f.

Как это показал Вернер Егер[28], мышление Платона — это в значительной степени рассуждения о воспитании. Он заведомо убежден, что следование некоему образцу — поступок, не проходящий бесследно, и что подобное подражание вызывает в душе человека — в особенности молодого, далеко идущие изменения и даже подлинные превращения (например, опустошение). Сама по себе эта позиция вполне здрава и основана на опыте, но и в ней ощутим след прежнего, тотального представления о мимесисе, в соответствии с которым любой миметический акт, даже если он кажется *нам* вполне безобидным, тяготеет к *mimethesomenon*, к участию в нем, которое может быть в этом случае определено как продолжение жизни учителя в ученике, образца — в его воспроизведении.

Особенно жизнеспособной кажется эта укорененная в мимесисе форма отождествления в сфере танца и сценической игры, в которой мимесис возник и где в нем и в более поздние времена сохранялось простонародное понимание. Уже изначальный сакральный мимесис был танцем и игрой без разделения на первых порах танца и зрелища, исполняющего танцора и исполняемого танца. Когда же это разделение произошло, все еще не было совершенно осознанного различия между мимом и персоной, избранной в качестве *mimethesomenon*, которую он собой воплощал и побуждал к появлению на свет посредством мимики, танца, пения и всего действа. Когда это различие вторглось в сознание и стало очевидным, понимание его должно было остаться чужеродным и враждебным тому, которое связывали с прежним мимесисом и ожидали от него и, более того, несмотря на все преломления его смысла, именно в нем искали и находили. Ничего кроме имени не унаследовали от своих пращуров мимы, представлявшие в «mimus'e» и сливавшиеся в вихре ритуального танца со своим божеством. Аттическая трагедия не является мистерией несмотря на то, что ее связь с сакральной сферой отчетливо узнаваема в лучших ее образцах. И даже в более поздние времена, когда кто-то на десакрализованной сцене представляет божественное или земное существо, то в ощущении многих зрителей он срастается с этим существом в одно целое и *подвергается опасности* — как это понимают теперь — стать тем, чем он стремиться стать. Уже Лукиан из Самосаты рассказывает нам историю о танцоре, который представлял неистового Аякса и сам впал при этом в неистовство «в чрезмерном мимесисе»[29]. Большинство зрителей смеялись, сообщает он, но иные были напуганы. Итак, его современники все еще (или вновь?) верили, что подобное представление-подражание (лишь это значит сейчас *слово*, используемое здесь) может привести к слиянию его субъекта с объектом, даже если идентичность в данном случае сводится лишь к тому, что представляющий разделил безумие представляемого. В этом уловим не более чем слабый отблеск прежней веры в мимесис-метексис; однако то, что он вышел на поверхность в связи с танцевальным

[28] Во втором и третьем томе его *Paideia*.

[29] Лукиан. *О пляске*. Гл. 83 [ср.: Лукиан из Самосаты. *Избранная проза*. М., 1991. С. 602—603]; Hermann Koller. S. 57; Ernesto Grassi. S. 104.

действом, отнюдь не случайно: там, где мимесис живет от века, легче всего узнаваем его первообраз.

Этот первообраз принадлежит священнодействию. Религиозный смысл, культовая значимость, мера святости действа могут быть самыми разнообразными, но мимесис всегда остается действом, и как раз это имеет для всей греческой мысли о мимесисе величайшее значение. Ибо он задуман как действо даже если его святость забыта и он перемещен в другую сферу, ту, что мы называем художественной. Наиболее интенсивен он был в религиозном проявлении, когда производил епифанию божества, — ожидаемую цель идентификации, уподобления *in actu*, действия. Ситуация, складывающаяся при подобном мимесисе, в сущности, та же, и когда один представляет другого, давая ему явиться в себе самом. Различна лишь мера подлинности, которую стремятся приписать этому другому. Бесчисленные епифании такого рода происходят в театре и кино, несколько более прикровенно — в романе, в новелле. Они всегда порождены рассказанным или показанным действием, они длятся всегда ровно столько, сколько длится *оно*; и когда действие приходит к концу, — мы пробуждаемся, поскольку уже научены отличать мир этих событий от просто мира. В собственно религиозной сфере тоже есть действия, не рассчитанные на подобные превращения, которые, тем не менее, как это хорошо знали греки, относятся к мимесису. В первой (древнейшей) части гомеровского гимна Аполлону, где описывается делосский праздник божества и где нам впервые встречается это греческое слово (в глагольной форме), делосские девы, очевидно, понимают его: «Слова и танец всех людей *mimeisthai*. Каждый хочет сказать, что говорит он сам. Так устроено их прекрасное пение»[30]. Итак, мимесис не только происходит здесь в рамках и с помощью *mousike*, как в экстатических культах, основой которых является миметическое преображение: здесь он совершается самой *mousike*, религиозный смысл которой сливается с музыкальным, скажем — художественным; здесь он *является* этой *mousike*: песнями и танцами делосских дев в честь Аполлона от имени всей общины, названной здесь просто «все люди». Если бы мы могли возвратить слову «музыка» его греческий смысл, то можно было бы говорить о рождении музыки из духа мимесиса так же как о рождении мимесиса из духа музыки.

Но как же перевести это *mimeisthai* из гимна Аполлону на современные языки? Очень трудно; вероятно, лучше всего с помощью английского глаго-

[30] Hermann Koller. S. 37, цитата и интерпретация. Мне кажется, однако, что он поверхностно использовал это важнейшее из всех ранних упоминаний мимесиса. И *mimeisthai* никак нельзя переводить здесь с помощью слова «представлять», даже в кавычках. По поводу мимесиса как действия необходимо еще заметить, что и у Аристотеля основное понятие поэтики остается тесно связанным с реальным или образным действием. Как доказывает Кэте Гамбургер (Kaethe Hamburger. *Die Logic der Dichtung*. Stuttgart, 1957. S. 7—10), Аристотель именно потому не уделяет внимания лирике, что он идентифицирует поэзис с мимесисом — с тем мимесисом, который и для него все еще немыслим без представляемого или описанного в стихах действия.

ла *to enact* (*to mimic* уже сузило бы смысл понятия); слово «подражать» ничего не даст нам в данном случае, поскольку, как и в мимесисе, здесь представление является выражением, а выражение — представлением. *Enacted*, разыгранным оказывается танцевальное или вокальное действие, произведение поэта, Гомера, «слепого певца с Хиоса»; однако слышимы и видимы становятся при этом слова и танец «всех людей», даже тех, которые не поют и не танцуют; поскольку так устроено пение, что «каждый хочет сказать, что говорит он сам». Итак, здесь, в VII веке, нам предстает тот же род мимесиса, что и в хоровой лирике (старых) дифирамбов, присущих хору трагедии. Его природа иная, чем при исполнении отдельной роли — епифании Эдипа, Электры; но все-таки не настолько, чтобы было невозможно говорить об идентификации. Она здесь менее ярко очерчена и при этом двойственна. Танец и пение делосских дев называются мимесисом и являются им, во-первых, поскольку спокойствие и молчание всех реально — или только умозрительно — присутствующих мыслится здесь как танцующее и поющее; во-вторых, поскольку в процессе пения и танца возникает нечто, завораживающее самим своим появлением — не бог, не человек, но образ: мусическое произведение, душа которого становится этим явлением во времени «явленным изнутри», а плоть приобретает в итоге этот образ. Первая степень единения исчезает, когда община перестает чувствовать и обеспечивать свою связь с художественным творчеством. Вторая присуща ему всегда и во всем, поскольку художественное произведение как языковое, — это смысловое образование; точнее, — смысловой образ, обе стороны которого находятся друг с другом в особых, гибких отношениях (А обозначает В — А вытесняет В — А и В похожи — А есть В); отношениях, для которых действительно нет лучшего имени, чем греческое «мимесис».

Действительно, это основополагающая категория греческой мысли в сфере искусства, и именно поэтому, безусловно, стоило бы вновь попытаться осмыслить, что же думали об этом греки. Перед нами встают две трудности. Бóльшая, отчасти непреодолимая, заключается в том, что эта мысль в своей эксплицитной, теоретической форме известна нам лишь из письменных источников того времени, когда древнее понимание мимесиса было уже расколото и наполовину забыто в своей целостности, так что по большей части, невозможно распознать, ощутим ли мимесис в этих осколках и в какой степени. Вторую сложность было бы легче преодолеть, осознав ее вполне (что случается редко). Она состоит в том, что грекам было совершенно неизвестно наше понятие «искусство», объемлющее все виды искусств, и что они осознавали как категорию лишь те *искусства*, которые были реально объединены в древней *mousike*: поэтическое искусство, музыка, танец. Это — *мусические* искусства, и они являются таковыми, даже когда их воплощенное единство в *mousike* остается лишь воспоминанием. Музы архитектуры не существует; и тем более — музы скульптуры или живописи[31]. Эти искусства относи-

[31] Бернард Швейтцер (Bernard Schweitzer) — исследователь, осознавший это наиболее отчетливо. См. особенно оба его содержательных сочинения: *Der bildender Künstler und der*

ли к *techne*, и (что для нас важнее всего) они не имеют ничего общего с *первоначальным* понятием мимесиса. Узость обоих этих понятий возмещается естественностью их связи: мимесис — это просто то, что производит мусическое искусство, что достигается танцем, пением или речью. То, что и созидательные, и изобразительные искусства достигают того же, кажется совершенно недоступным для греческого мышления. Когда речь идет об архитектуре, никогда не говорят о мимесисе; к живописи и скульптуре это слово применяют уже позднее и только в его искаженном и уплощенном смысле. Расширение понятия «мимесис» произошло за счет уплощения его содержания; но это не значит, что подобное расширение вообще было ненужным или невозможным. *Имплицитно* мимесис живет во всех искусствах; всякая порождающая искусство мысль миметична; но проявляется это лишь в названных искусствах *mousike*.

Почему? Потому что в них мы оказываемся не перед собственно произведениями, как в других искусствах, а непосредственно перед самóй человеческой деятельностью, которая предшествует произведениям и из которой произведения возникают. Это противопоставление произведения и деятельности, *энергейи* и *эргона*, Вильгельм фон Гумбольдт[c] использовал для характеристики языка, и действительно, — в танце, пении, в распевной речи звучит не что иное, как особенный язык, который сегодня называют художественным. Его своеобразие открывается нам еще до того, как из него выкристаллизовался ясно очерченный, суверенный образ, которым мы привыкли восхищаться как произведением искусства. Особенно отчетливо видно это в ранние времена, когда художественное еще покоилось на лоне религиозного, когда не было нотного письма и записи стихов, когда мусические искусства не отделились еще друг от друга. Миметическое превращение, слияние с *mimethesomenon*'ом достигается, как мы видели, в некоем действе. Оно не оправдывает себя тем, что создает осмысленное произведение: оно само изначально осмыслено. Оно есть в танце и в распевной речи даже с ослабленным культовым значением (как на делосском празднике); оно остается и вне культа. Не *произведение* речи — сам *язык* танца, звука, слов осмыслен, поскольку он миметичен. Мимесис — это процесс, а не состояние. Хотя он и проявляется через произведение, изначально он является свойством не собственно произведения, а процесса создания, деятельности, действа, которое его творит. Итак, мимесис — это свойство *особого языка* вне зависимости от

Begriff des Künstlerischen in der Antike // Neue Heidelberger Jahrbücher (1925). S. 28—132; *Mimesis und Phantasia // Philologus* 89 (1934). Приведем здесь две ключевых формулировки из последней работы (S. 291): «В некотором роде горизонтальное сочленение поэзии, скульптуры, живописи и других искусств с помощью современного понятия "искусство" абсолютно чуждо греческой античности вплоть до эллинизма, не создавшей даже слова, объединяющего их». И S. 288: «Слово и звук являются для оценивающего сознания этого времени более достойными посредниками, чем бронза или мрамор. В них говорит сама муза. Музы изобразительных искусств не существовало, даже когда круг муз постепенно расширялся и отдельные музы принимали на себя специфические функции».

того, создает он произведения или нет. Первоначально и сущностно мимесис принадлежит «энергейе», а не «эргону», искусству как языку, искусству производящему, а не искусству в произведении. Или (используя еще более подходящие здесь категории Аристотеля): он живет не в «поэме» и достигается даже не в «поэсисе» как таковом, а в практике, в той практике, которая может, хотя и не обязана, привести к созданию произведения[32].

Так открывается нам сущность искусства как языка. Искусства, не ограниченного тремя видами мусических искусств. Ибо и в созидательных, и в изобразительных его видах существует миметический язык, который выражает то, что представляет, и представляет то, что выражает; именно миметически — уже в качестве языка, в качестве речевого действа, а не только конечного произведения. Уже как язык он ищет слияния того, что он представляет и выражает, с тем, что представлено и выражено, ищет и достигает этого иногда в высочайшей степени; фрагменты лишь учат нас тому, что они не способны дать представление о завершенном и утраченном целом. Только это и недоступно нам в данных искусствах — постичь и изолированно созерцать язык, миметическую практику вне поэсиса и даже вне «пойемы» (или ее частей). Но и здесь миметично не столько готовое произведение, сколько духовная работа, мышление, внутренний язык художника, и интенсивнее всего (как в мимесисе мима) там, где в изображении должно появиться божественное или человеческое существо, именно благодаря «праксису», который становится «поэсисом». Так посредством переноса мимесиса создается священная статуя. Мим стал скульптором; его танец — это работа, в процессе которой кусок дерева или блок мрамора отождествляются с богом или с божественным и благословленным богами юношей, который после завершения работы сам оказывается перед нами и часто даже называет свое имя в надписи «я есть»[33]. Тождество (одностороннее, как в любом мимесисе, поскольку священное изображение — это бог, но бог, не являющийся священным изображением) создается здесь, как в культовом танце, с помощью решения, позы, усиливаемых в постепенно растущем уподоблении, которое, однако, не требует ничего, кроме очевидного соответствия черт[34]. Рельеф и

---

[32] Первым, насколько мне известно, указал на существенность связи мимесиса и праксиса (а не мимесиса и поэсиса) Гельмут Кун (Helmut Kuhn). В его ценной статье в *Festschrift für Hans Sedlmayr* (München, 1962, S. 13—55. *Die Ontogenese der Kunst*) хочется особенно выделить в этом отношении S. 38—46. S. 42: «Категория выражения относится в своих истоках не к сфере творчества, а к практике». S. 46: «Мимесис, каким он исходит из праздника, — это не оттиск, а экстатическая ре-актуализация сущности вещей».

[33] О смысловом содержании греческих произведений см. особенно: Ernst Buschor. *Vom Sinn der griechischen Standbilder*. Berlin, 1942; Karl Schefold. *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*. Hamburg, 1959.

[34] В «Софисте» (235 d—e) Платон различает два вида художественного изображения, которые он называет *eikastike* и *phantastike*, изображение подобия и изображение переноса (как переводит Шлейермахер). Изображение переноса стремится (с помощью средств перспективы) вызвать обман зрения; изображение подобия «возникает тогда, когда кто-то,

картина, никогда не имевшие у греков столь большого религиозного значения, как статуи, потому и занимают в отношении мимесиса ту же ступень, что и делосские танцы. И в одном, и в другом случае миметическое сходство касается чего-то представляемого, которому не «подражают» формой и цветом, словами или звуками, а воплощают [нечто словно] *впервые* увиденное или воспринятое. Так и архитектура: с того момента, как она начинает «говорить» — она миметична[35]. С помощью мимесиса возникает греческий храм — дом культовых изображений и самого божества, чья сияющая подлинность представлена, выражена и (что здесь имеет тот же смысл) в полной мере воплощена как в каждой детали, так и в целостности тектонических форм. Только с помощью мимесиса человек способен придать задуманному и пережитому им такой образ, который не просто сообщает, как это делает обычный язык, а воплощает в себе задуманное и пережитое, становится с ним одним и непосредственно *является* для слушателя и зрителя тем, что он должен был донести.

Категория [*mimesis*] является греческой, как и слово; предмет — общечеловеческим. Особенность греков заключается в том, что они применяли общеупотребительные категории по отношению к явлениям известным, но не познанным другими, категории (и они наиболее ценные для нас), которые коренятся еще в допонятийном мышлении, в глубинах [обще]человеческого, к которому относится все религиозное, этическое и художественное. Такой категорией является и та, к которой мы обратились, и которая, безусловно,

---

воспроизводя соотношения длины, ширины и глубины оригинала, а также соответствующие ему цвета, способствует возникновению подобия *ten tou mimemaios genesin*». Эти слова звучат поначалу несколько странно, Френсис Макдональд Корнфорд в своем анализе «Диалогов» (*Plato's Theory of Knowledge*. London, 1935; переиздание: 1960. P. 198) считает, что Платон говорил о совершенно конкретной копии или реплике. При подобной интерпретации генезис мимемы напоминает метод работы «таможенника» Руссо[d], который, по рассказам, измерял сантиметром длину носа своей модели и стремился прямо перенести эту меру на холст. Вероятно, Платон думал о чем-то другом, о том, от чего, кстати, был не далек добрый Анри Руссо, а именно о возникновении подлинного миметического подобия, в старом смысле, — с помощью перенесения некоторых черт «прообраза» (*paradeigma*), не обязательно реально вещественных, на «воспроизводимое», которое таким образом наделяет духовное плотью. Одно — создать картину с помощью правильных пропорций, передачи формы и раскраски, в которой можно узнать представляемое, и другое — отобразить его так, чтобы оно вновь стало видимым, и это отлично умели делать современники Платона. См. об этом: Bernard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*. Tübingen, 1953; Ranuccio Bianchi-Bandinelli, *Archeologia e Cultura*. Milano; Napoli, 1961. P. 153—171: *Osservazioni storico-artistiche a un passo del «Sofista» platonico* (1955). Также: Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*. 2 éd. Paris, 1952.

[35] К проблеме «языкового» в архитектуре и ремесле см. некоторые примечания к разделу II настоящей книги [Wladimir Weidle, *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt* // Wladimir Weidle, *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*. Mäander, Mittenwald, 1981. S. 23—40].

заслуживает более глубокого рассмотрения. Она граничит с умонепостижимым, но все же не настолько темна, и с ее помощью можно пролить свет на возникновение произведения искусства, на скрытые мотивы художественного творчества лучше, чем с помощью любой другой, сохранив и признав в нем человеческое, до-специальное и не-профессиональное; в особенности, когда это творчество не признается «художественным», еще более художественным от этого становясь. Греки не продумали эту категорию до конца. Хуже того: их крупнейшие мыслители исказили [*mimesis*], используя соответствующее слово очень непоследовательно, порой в его раннем полноценном значении, порой — в осколочном новом. Но даже в своих осколках оно проясняет больше, чем все прочие инвалиды «художественных» категорий. Для художественного произведения как образа его недостаточно; но художественное произведение — является одновременно произведением языка, и все существенное в *этом* языке выявлено, если мы знаем, что его выражение и представление тождественны, что его двуслойность с проявлением внутреннего слоя во внешнем, то есть слияние обоих слоев, — нерасторжимо, и что «поэсис», который служит мимесису, из него происходит, — укоренен в «праксисе», что и сохраняет подлинную первопричину всех искусств в «самом человеческом» человека.

Перевод с немецкого Е. Ю. Козиной

Комментарии

а. Это важное для своей теории понятие Вейдле сформулировал в докладе на IV международном конгрессе по эстетике в Афинах в 1960 году. См.: *W. Weidlé.* L'œuvre d'art et l'objet esthétique // *W. Weidlé.* Gestalt und Sprache des Kunstwerks. S. 89—91. «Конечно, я признаю, что любое художественное произведение, поскольку мы его оцениваем и воспринимаем, становится для нас... эстетическим объектом... Этот объект не оно само, хотя при этого рода восприятии [целостном, когда в произведении ищут не только искусства. — *И. Д.*] оно и совпадает с ним для нас, но именно нам, а не ему объект этот даже и принадлежит: он — собственность или... необходимый кореллат эстетически созерцающего художественное произведение субъекта. Я не сочту это произведение художественным произведением, или действительным для меня, ...если не найду возможность так (т<о> е<сть> эстетически) его созерцать или если, начав его так созерцать, буду вынужден собственным "вкусом"... эстетически его отвергнуть... Как и любой созерцатель окажется плох или во всяком случае поверхностен и небрежен, если он сквозь построенный им прозрачный — или долженствующий быть прозрачным — эстетический объект не проникнет в глубь произведения как высказыванья автора, удовлетворится неадекватным произведению, криво на нем сидящим или частично лишь покрывающим его эстетическим объектом...

Всякому известно, что для эстетического восприятия, для построения эстетического объекта вовсе нам и не нужно произведения искусства, произведения художника. Да ведь и произведение это мы можем воспринять совсем ему наперекор... или

эстетически в нем оценить наносные... качества: архаизм языка, изменившиеся краски... патину стекла и бронзы. Очень многое, не человеком созданное, или вне искусства созданное им, может стать для созерцателя... эстетическим объектом» (*В. Вейдле.* Девять бесед об искусстве нашего века: 9: Минимальный эстетический объект. Не датировано. Скрипт радиопередачи. БА. Коробка 22).

b. Имеется в виду сочинение, приписываемое канонику-августинцу св. Фоме Кемпийскому (1379—1471) «De Imitatio Christi», созданное не позже 1427 г.

c. Вильгельм фон Гумбольдт (Humboldt, 1767—1835) — философ, эстетик, языковед. Вейдле говорит о его трактате «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества».

d. Le Doanier, собственно: Анри Руссо (Rousseau, 1844—1910) — знаменитый французский живописец-самоучка, служивший таможенным чиновником.

О ДВУХ ИСКУССТВАХ: ВЫМЫСЛА И СЛОВА*

За вычетом всего закрепленного в словах, но чего мы к искусству не причисляем, остается согласно тому, что века нас выучили думать, единое, при всем многообразии, словесное искусство в прозе и стихах. Но это неверно: остаются два искусства, настолько разных, хоть и сочетаемых, совместимых, да и выросших из того же корня, что лишь одно из них вполне имеет право именоваться искусством слова, тогда как другое не воплощается в словах, а лишь пользуется ими, чтобы при их посредстве, но не в них самих, явить настоящую свою материю, или плоть, у которой если не на всех языках, то по-русски есть и вполне подходящее имя: вымысел.

Много путаницы, бесплодных споров, обманчивых формулировок, сомнительных теорий и в тупик заводящих методов можно было бы избежать, усвоив раз навсегда незамысловатую эту истину, которая в отдельных своих проявлениях всеми всегда молчаливо признавалась, оставшись по сей день не осознанной полностью никем. Требуется, однако, именно полное осознание ее как для построения внутренне не противоречивой теории искусства вослед такой же «теории словесности» (по старенькому нашему, вовсе не плохому выражению), так и для решения неизбежного предварительного вопроса, еще и ставшего с некоторых пор особенно насущным: о взаимоотношениях литературоведения с языкознанием, все несговорчивей претендующим регламентировать его на том, вполне будто бы достаточном, основании, что словесность имеет дело со словами, а значит, тем самым есть «явление языка». Попытаюсь в дальнейшем показать, что претензия эта не оправданна даже и касательно искусства слова, в точности отвечающего своему имени; но сперва обращусь к другому, не словесному в своей основе, хоть и в словах предстоящему нам искусству, на которое претензия эта столь же нераспространима, как на ботанику или юриспруденцию, тоже ведь из-

* Впервые: Новый журнал, 1970. Кн. 100. С. 110—133.

лагаемые словесно, и которое в первую очередь надлежит ближе охарактеризовать, чтобы отличие его от соседнего искусства, хоть и не всегда, но часто сочетаемого, а потому и смешиваемого с ним, выступило с полной ясностью.

Есть две области, где отличие это столь очевидно, что нельзя его не заметить, хоть и можно недооценить: постоянно наблюдаемая разграниченность дарований и неодинаковая податливость текстов при их переводе на другой язык. Ни от Тютчева, ни от Розанова никто ведь не ожидал драм или романов, и точно также ни один литератор не станет отрицать, что «Une saison en enfer»[1] несравненно трудней перевести, чем «Давида Копперфильда», и что при одинаково плохом переводе несравненно больше уцелеет от любого романа или драмы, чем от стихотворения, от насыщенной выражением прозы, от многих афоризмов, пословиц или острот. *Несравненно* — в этом все дело; заменить словесную оболочку вымысла иноязычной словесной оболочкой, при которой вымысел остается тем же, вполне возможно; заменить звуко-смысловую ткань произведения, которое все из нее и состоит, нельзя, не разрушив его или не подменив, быть может, не худшим, быть может, даже лучшим, но неизбежно другим произведением. Переводимость начинается там, где кончается искусство вымысла и где начинается искусство слова, и достигает высших степеней на высших уровнях его, где словесная ткань всего менее становится похожий на ту, которой вполне способен довольствоваться вымысел. О нем самом было бы даже неточно и недостаточно сказать, что он легко переводим: его совсем и не переводят, а только сохраняют при переводе. Теоретики литературы, и даже перевода, этого не учитывают, лишь о степенях трудности толкуют, основного различия не замечают, а потому и не делают из очевидных фактов столь же очевидных выводов. Раздельность дарований, всего резче сказывающуюся там, где при большом словесном мастерстве, в стихах или прозе, отсутствует всякая способность — и всякая потребность — вымышлять, они склонны сводить к незначительности ссылкой на неоспоримую, но и недоказательную возможность совмещения их в одном лице или приравниванием к тому дроблению способностей, что́ и сатирику подчас не позволяет стать лириком или драматургу романистом.

Это последнее различие, достопочтенное — эпоса и драмы — являет пример тех жанровых классификаций, которые вместе с более общими, но столь же привычными, всегда и мешали верно оценить другое, более глубокое несходство. Унаследованное от греков и, разумеется, вполне реальное различие это представляется, благодаря театру, особенно наглядным. Оттого, должно быть, английское слово fiction на драматургию и не распространяется, — как если бы драматург мог обойтись без вымышленных лиц и положений. В противоположность этому применяемый иногда и в английском обиходе французский термин Belles Lettres покрывает все разновидности литературы, считаемой искусством, ориентируясь по преимуществу на искусство слова, но без четкого отделения его от искусства вымысла. Зато — куда как оригинально — наша заимствованная через немцев у французов, но

тотчас съежившаяся «беллетристика» объемлет один только вымысел, а на долю «поэзии» оставляет лишь написанное в стихах, так что все прочее писательство оказывается за пределами искусства. Достигают этого и немцы, когда возвеличивают одну лишь Dichtung (вымысел и заодно с ним стихотворство), отодвигая остальное в безвестную тьму, вроде как Верлен в знаменитом своем «et tout le reste est littérature»[2]. В серьезных своих книгах они, правда, приговор этот смягчают, воздерживаются от подхваченного нацистами противопоставления невинной (т. е. для них безвредной) Dichtung «разлагающему» (и для них опасному) «цивилизационному литераторству»; но и поныне в одном ящике немецких письменных столов лежит вымысел вместе с лирическими стихами, а в другом, — литература неизвестно с поэзией ли (обходящейся без стихов) или вовсе без поэзии.

Так или иначе, все эти разделяющие или соединяющие, каждая по своему, классификации затуманивают разность двух квартирующих на полях Словесности равных по достоинству искусств, а наша доморощенная номенклатура, как будто и правильно проведя границу, делает ее, для прозы, границей искусства и неискусства, так что тот, к кому неприменима кривобокая кличка «беллетрист», разве что по снисхождению зовется даже и писателем. Недаром наши «толстые» (слишком толстые) журналы печатали шрифтом покрупнее одни лишь романы и рассказы, а толстожурнальная критика так и не догадалась, что в «Былом и думах» гораздо больше художества, чем в герценовских повестях и что «Исповедь» Толстого не на низшей ступени стоит в искусстве слова, чем «Анна Каренина» в искусстве вымысла.

Толстой един, и два его искусства в его даре и совести едины, хоть и два их все-таки, а не одно (к чему я еще вернусь), но у нас лишь первое, самое явное ценили, другого не замечали, как не замечали никакого те, кто в Толстом видели учителя. Итальянцы, испанцы, французы, англичане, если бы стали перечислять величайших своих писателей, без сомнения, назвали бы больше мастеров слова, чем волшебников вымысла, а немцам известно, что у них и во второй половине прошлого века значительнее не было писателя, чем Ницше, который романов не писал. Наша литература поздно началась, в век романа возмужала; оттого романистами и оказались величайшие наши писатели, а искусство стихотворного слова и пышней, и намного раньше у нас расцвело, чем искусство слова без стихов. Намечалась тут, несомненно, в начале нового века перемена; последствия запоздания были бы постепенно изжиты; если бы не водворилось у подножья нашего Парнаса закорузлое, на шестидесятнических началах Московское царство, где словесного приказа дьяки все писательское дело сводят к обмундированию типических действующих лиц. Называется это у них созданием «образов», но мне, увы, напоминает седую старину, когда, согнувшись над партой, писал я плохим учителям «сочинения» на заданные ими темы: «Хорь и Калиныч, два типа крестьян у Тургенева» и «Казаки в изображении Гоголя и Льва Толстого».

Нужно, однако, сказать, что младенчески-упростительное ограничивание литературы (не считая стихов) одной «беллетристикой», т. е. вымыслом, да еще и вымысла одним изображением характеров, которому все прочее под-

чинено, — не единственный, а лишь один из двух противоположных способов затемнять подлинное соотношение двух искусств внутри того, что мы зовем литературой. Заблуждения — обратные заблуждения — на этот счет подсказываются и той мощной эллинистическо-римской, гуманистической (в Италии возрожденной) и еще в недавние годы весьма живой (во Франции больше, чем где-либо) традицией, отводящей первое место искусству слова.

О романистах историки и критики, ею воспитанные, судят прежде всего как о стилистах, — а если и не «прежде всего», то все же без учета той несомненности, что «сочинители» эти сочиняют, а не просто излагают и выражают свои мысли, чувства и чувство-мысли.

Брюнетьер[3] возмущался стилем Бальзака, совершенно забывая, что Бальзак другого склада — нет, другого искусства, был художником, чем Шатобриан или Жозеф де Мэстр. В учебнике Лансона, по которому сдавали экзамены поколения французской молодежи, Стендаль объявлялся писателем без стиля, говорилось даже, что «форма» у него безразлична[4], служит лишь для «аналитической записи мыслей» (чем как раз и разоблачалось, что под «формой» Лансон лишь словесную ткань и разумел). А не дальше чем в тридцатых годах, когда Андрэ Жид по заслугам оценил полицейские романы Сименона, поняв, насколько превышают они обычный уровень этого рода книг, он все-таки не мог не воскликнуть: «какой это был бы писатель, если бы у него было побольше стиля!» — хотя манера писать этого автора в точности отвечает характеру его вымысла, как и (отнюдь не та же самая) манера Стендаля с непревосходимой ясностью нам являет сочиненное им, то самое, что он задумал нам явить.

Конечно, вопрос о языке, о стиле для «беллетристики» не отпадает; критик вправе забраковать роман на основании немногих его страниц, слишком уж беспомощно или малограмотно написанных (да ведь и о вымысле он кое-что из них узнает); но, казалось бы, ясно, что, отсеяв макулатуру, он язык, излагающий вымысел, оценивать должен в связи с вымыслом, а не безотносительно к нему. Простое это правило лучше соответствует, однако, нашей традиционной односторонности, чем западной,. да и сверх того навстречу идет идеологическим обязательствам нынешних наших верноподданных и поднадзорных авторов. Раскроем «Основы теории литературы» Л. И. Тимофеева, и мы тотчас увидим, что сей Lanson moscovite (если не по части истории, то теории), за которым робкими, но вполне покорными шажками следует Л. В. Щепилова в своем «Введении в литературоведение», усердно оспаривает «взгляды, трактующие литературную форму лишь как явление языка» (с. 137), а затем повстречаем у него и такую, хоть и требующую уточнений, но достойную все же рукоплесканий фразу (с. 185): «Язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведении»[a]. Если прилагательное «идейный» пока что из

[a] Покойный акад. Виноградов цитирует эту фразу, как встретившую у других сочувствие, но не высказывая ясно собственного отношения к ней в своей книге, о которой будет

поля зрения изъять, а на место «образа» подставить в обоих случаях «вымысел», получится нечто в основе своей верное и отнюдь не часто понимаемое или учитываемое как раз на Западе, хоть о полной слепоте к этой истине со стороны бедненьких здешних буржуазных недоучек все же не приходится говорить.

Еще в 1947 г. Этьен Сурио[b] очень отчетливо предложил в литературных произведениях, начиненных (грубо выражаясь) вымыслом, считать этот вымысел не их содержанием, а их формой, облеченной в другую форму, в слышимую или читаемую нами словесную ткань. Белоэмигрант Вейдле тоже каким-то чудом (без помощи — подумать только — марксизма-ленинизма, как и Сурио, да и без помощи Сурио) дошел до таких же взглядов, высказанных им под конец в статье, на которую он ссылается, однако, лишь для того, чтобы избежать дальнейших сносок, так как знает, что догадывались об этом и другие, в самые различные времена, начиная с Аристотеля[c]. Сурио сумел и Стендаля защитить, подчеркнув, что тот как раз очень много искусства вложил в незаметность, полнейшую прозрачность своего слога. И задолго до всех нас, в 1905-м, потом в 1908 году, венский философ Гомперц, вскоре после войны скончавшийся в Америке (сын Теодора, Генрих), весьма кстати внимание свое обратил на тот факт, что средний читатель романов вообще не замечает их языка[5]: вымысел развертывается перед ним, как если бы слов, рисующих, преподносящих его, совсем и не было. Точно так же (прибавлю от себя), как в обыденной жизни: я попросил воды и мне дают воду, вовсе о том не заботясь, какими словами я о ней просил. Житейский «словообмен» так именно и происходит — до первой осечки; Жан Полан сравнил это с перебрасыванием мяча в теннисной игре: лишь пропустив мяч, мы замечаем наше движение, наклон ракетки[6]. Происходит же это чередование реплик именно так потому, что житейский язык имеет дело с фактами и вещами; его слова обозначают эти факты и вещи, не выражая своего смысла, лишь частичка которого нужна для обозначения фактов и вещей.

Если я скажу врачу, что сердце у меня пошаливает и трепещет ночью, — ни «сердце», ни «трепет», ни «ночь» не раскроют при этом своего хорошо (слишком хорошо, скажут нынче) известного поэтам неопределенно растяжимого, на сто ладов окрашиваемого смысла; да и «пошаливает» игривости, в нем заложенной, не приобретает. Если же и для врача «сердце» значит со-

---

еще речь, «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». М., 1963. С. 111; по Л. И. Т-ев. «Проблемы теории литературы», 3-е изд. М., 1966. Насчет цитаты скажу, что «взгляды», конечно, «трактовать» ничего не могут, но это не к мысли относится, а к суконности слога, делающей, к сожалению, эту (в отличие от «Введения» г-жи Щепиловой) не сплошь скудоумную книгу крайне неприятной для чтения.

[b] Французский философ, автор многих работ по эстетике. См. его переизданную в 1969 г. книгу «La correspondance des arts». Paris. P. 155.

[c] Jahrbuch fuer Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Festschrift Gantner). Bonn, 1967. «Die zwei Sprachen der Sprachkunst». Там и ссылка на Гомперца и другое, относящееся к нашей теме.

всем не то же, что для меня, то здесь это не различие смысла слова и его значения, а различие обиходного его значения и его значения как понятия, да еще обогащенного и утонченного наукой.

В этом различии словоприменений и словопониманий все дело, но прежде чем указать на роль, играемую им в разграничении двух словесных искусств, нужно рассеять сомнения тех, кто уже успел, должно быть, нам в укор шепнуть, что не все романисты пишут, как Стендаль (еще бы, это и не всем доступно) или как Сименон и уж тем более, как те поставщики времяпрепроводительного чтения, изделия коих «ваш Гомперц, нужно думать, столь быстро и проглатывал». Занятием таким и в самом деле ученые мужи нередко заполняют свой досуг, но скорей физики или медики, чем те, кому с Платоном расстаться трудно. Гомперц уж, конечно, Штифтера да и Шницлера *так* не читал, но случалось, должно быть, ему наблюдать простодушных юнцов, которые именно так (и не они одни) читают любые повествования от Гомера до наших дней, еще и пропуская притом в «Илиаде» список кораблей в описании Ахиллова щита, а в «Войне и мире» масонство и философию истории. Но важно не то, кто так читает и хорошо ли так читать; важно, что Платона так не прочтешь и Тютчева тоже, ничего от них при таком чтении не получишь, тогда как вымысел, усвоенный без малейшего внимания к словам, — каков бы он ни был, впервые созданный или пересказанный в десятый раз, — останется самим собой, тем, о котором Пушкин промолвил «над вымыслом слезами обольюсь», совсем не имея в виду качеств его сказа или пересказа. В неумелом изложении или плохом переводе он, конечно, понесет ущерб, но *главное* сохранит, поскольку самый состав его не подвергнется порче, вроде замены трагического конца благополучным или усечения вводных глав в первых французских переводах «Гамлета» и «Братьев Карамазовых». Без сомнения, Флобер и тем более Пруст гораздо сильней пострадают, чем Стендаль в средней руки переводе, но ущерб потерпит и у них не вымысел, а то искусство слова, которое они так щедро — можно спросить себя порой, не слишком ли щедро — с искусством вымысла сочетают.

Стендаль всеми силами искусство слова обуздывал, другому подчинял; но само по себе оно ничуть вымысла не хуже, и у Пруста порой оно заставляет нас о вымысле забыть (если мы читаем его не в переводе Франковского, а в оригинале или в английском — Скотта Монкриффа). Пруста мы за это корить не будем: его книга и вообще лишь частично вымыслом жива; но узорчатый слог Жироду как-никак его романам повредил, и горделивое заявление Жан-Поля Рихтера: «переводимое художественное произведение не заслуживает быть переведенным»[7] — слишком уж сплеча разрубает Гордиев узел, а главное — смешивает два искусства, что он делал и в писаниях своих и что двойному очень большому дарованию его в конечном счете не пошло на пользу.

Совмещение этих двух дарований — и двух искусств — далеко не у всех и не всегда проходит гладко, нередко давая трудностью этой пищу критике. Виноградов, в упомянутой уже книге (с. 190 сл.), приводит сюда относящиеся (хоть он этого и не видит) суждения Олеши (из записей «Ни дня без

строчки») о прозе Бунина. Олеша ставит Бунину в упрек чрезмерное обилие «красок» и «деталей», не отдавая себе отчета в том, что «детали» относятся к изображенному, т. е. к вымыслу или его реквизиту, а «краски» к искусству слова, проявившемуся в характере изображения. О себе он говорит: «Я только показыватель вещей», но ведь именно показывать вещи и можно с деталями, как и без деталей; сколько деталей ни нагромозди (в чем он как раз упрекает и Хемингуэя заодно с Буниным) — это все-таки будет показыванием вещей, с красками писательской речи не имеющим ничего общего. Виноградов неувязку заметил, но ее настоящего смысла не уловил, а спутанного с этим другого обвинения (насчет «красок») тоже в точности не взвесил. Оно, с определенной точки зрения, оправданно. «Смерти Ивана Ильича» Бунин не мог бы написать. «Нужно ли такое обилие красок, как у Бунина? <...> В конце концов, рассказ не есть развертывание серии эпитетов и красок». У Стендаля их и нет. «Сила прозы не в красках» Олеша был бы прав, если бы написал «сила вымысла», а не «сила прозы». Или, по крайней мере, близок к правде, и Виноградову, несогласному с ним, именно это следовало ему сказать. Тем более зная (и сославшись на них) бунинские слова: «А зачем непременно роман с завязкой и развязкой?.. И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее...» Но Виноградов, при всей начитанности и языковедческих знаниях своих, при всем, отчасти и успешном, стремлении избавить свои рассуждения от идеологической пакли, все-таки не понял до конца того, о чем он на этих и не на одних этих страницах своей книги говорит: не понял, что речь идет о споре искусства слова с искусством вымысла.

* * *

Интересен в этом споре не спор, а обнаружение спорящих сторон. Незачем Бунина, Флобера или Пруста превозносить за счет Стендаля или Свифта; незачем и Олеше осуждать Бунина. Но побуждения к такого рода оценкам не могут нас не интересовать: к различию двух искусств именно они приводят нас вплотную. У Толстого между «Исповедью» и «Смертью Ивана Ильича» разрыва нет; характер его речи таков, что резко менять его не нужно; но все-таки «Исповедь» ею одной живет, а «Смерть Ивана Ильича» осталась бы живой и в пересказе; неудивительно, что после «Исповеди» Толстой не раз испытывал желание от вымысла вовсе отказаться; неудивительно и то, что он отказа этого не осуществил. Бунина, напротив, самый характер его речи с давних лет направлял к «Жизни Арсеньева», наиболее зрелому и значительному произведению его, где вымысел почти полностью заменен лирической исповедью, прямым словесным выражением (рудименты вымысла есть и в лирических стихах; «Для берегов отчизны дальной» крупицы его не лишено). Флобер постоянно мучился сомнениями насчет того, какой характер речи в романе допустим и какой не допустим; о звуковых повторах

решил: недопустимы; но, разгуливая по кабинету, «рычал» свои фразы с такой любовью к ним, что первая, в «Саламбо», оказалась насквозь протараненной тромбонной аллитерацией на *p*, чего он вовсе и не заметил. Не следует, однако, думать, что вполне действенный вымысел так-таки совсем и не совместим со звуковой, ритмической, образной и какой угодно вообще насыщенностью слова. Сила вымысла, что и говорить, не в «красках», но чтоб на слове поймать это словцо, можно вспомнить пурпурные ковры, по которым Агамемнон, из Трои возвратясь, шествует, босой, навстречу смерти. Здесь, правда, образ опредмечен, стал частью вымысла, в Эсхиловом стихе (957)[8] не застрял, — так что это уже и не «краска», а «деталь», — но такое сценическое овеществление, хоть здесь и прекрасно, совсем не обязательно. У трагиков, как и у Гомера, великолепие слова вымыслу не вредит, сливается с его великолепием, и описательные отступления задерживают действие, но не лишают осязаемости мир. Недаром и архитектура ранней Греции, как и ее скульптура, не чуждались, вопреки их нынешнему виду, красок, но «живописными» от этого не делались.

Однако Аристотель (о, если б знал это Олеша!) уже, так сказать, был недоволен Буниным. В «Поэтике (1460b 2) он рекомендует повествователю остерегаться «чересчур блестящего слога, затемняющего характеры и мысль» (т. е. мыслью этой сплетенный вымысел). Так что слияние не устраняет разности, вопреки тому, что́ скептический мой читатель, быть может, не раз собирался поставить мне на вид. Но чтоб уж совсем головой себя ему выдать, приведу последний пример, из времен сравнительно недавних, самый яркий пример совмещения на равных правах двух «словесных» искусств и самый убийственный (если не всматриваться) для моих тезисов: пример Шекспира. Величайший драматург и величайший поэт; мастер вымысла и не меньший мастер поэтической речи. Притом из «Макбета» и впрямь, как из песни, слова не выкинешь (б. м., впрочем, и оттого, что уже это сделано до нас: намного короче «Макбет» не только «Гамлета», «Лира», но и всего другого). Да и кто же захочет поступиться — в любой из трагедий, «историй», комедий — хотя бы частью сверкающей этой переливчатой, чешуйчатой, со всего мироздания по лоскутку собранной и в слове зазвучавшей образной ткани, остаться при одних интригах, проказах, кознях, заговорах, смертоубийствах, королях, героях, злодеях, жертвах и шутах — при широком ноже, которым Шейлок готовится вырезать фунт человеческого мяса? Как никто вместе с тем не откажется и от ножа, от актера, сладострастно оттачивающего его на авансцене; от черномазенькой и влюбленной, как кошка, дочки его, Джессики; или от Офелии, которую вовсе и не на сцене мы видим, а на картинке, мирно опочившей средь водяных лилий в тихой заводи; от Фортинбраса на фоне пик и знамен, при рокоте труб, после того, как пронзенный лицедей — и второй, и третий, и еще один — грузно рухнул на вздрогнувшие подмостки:

Пусть Гамлета четыре капитана,
Как воина поднимут на щитах!

— Так что и стишки вспомнили? — Люблю. Еще не родившийся Гумилев нашептал их, должно быть, Кронебергу[9]. — Но, значит, все неразрывно, все одно? — Согласен. Радуйтесь. А все же, если всмотреться...

Давно известно, что елизаветинский этот «потрясатель сцены» (как его назвал современник, играя его именем), покуда не писал сонетов и поэм, подобно другим драматургам и романистам для разношерстнейшей публики трудился, как еще и гораздо позже у нас, когда на Западе это стало редкостью, Гоголь и Чехов, Достоевский и Толстой. Низколобых от высоколобых (пользуясь полушуточным английским выражением) не отделял; не держал прицела (как Диккенс или Золя) и на среднелобых. Элиот, конечно, прав: «Для самых простодушных была завязка и развязка, для более вдумчивых — характеры и рознь характеров, для литературно подготовленных слова и слог, для музыкальных — ритм, а для наиболее понятливых и чувствующих — смысл, открывающийся постепенно»[10]. Но если по этой линии мыслить, того основного различия как раз и не заметишь, хотя оценка вымысла (куда входит и действие, и хор действующих лиц, и тема, и окраска целого, с ней связанная), быть может, и требует меньшей литературной искушенности, чем оценка слова. Скажу попросту о себе верное, думаю, и о многих; когда я читаю Шекспира, мне хочется его видеть на сцене; когда я вижу его на сцене, мне хочется его перечесть. О Мольере я сказал бы лишь первое; о Расине — только второе, хотя и он — великий драматург. При всей живости и меткости его слова, Мольер в игре и говорении актеров реализуется сполна, тогда как Расин на нынешней сцене теряет музыку стиха, отчего меркнет или грубеет и музыка его вымысла. Не исчезает; но еще менее исчезает у Шекспира, чья речь даже в переводе, даже в устах грубоватого актера, даже при серьезных искажениях, сохраняет свою неистребимую энергию. Словесная гармония Расина похожа на plain-chant, унисон; малейшая фальшь: все погибло; но если сфальшивит валторна, и даже Вальтраута, в «Гибели богов», мы организованную цельность всего звукового моря от этого не перестанем чувствовать. Шекспир и Вагнер несравнимы; я сравниваю лишь устойчивость полифонической их речи. У Шекспира она очень велика, но все же не так велика, как устойчивость его вымысла. Читая его, я этот вымысел воображаю, но так мудро он к актерству применен (это роднит его с вымыслом Мольера, но не Расина, который актером не был, и ослабевает эта «сценичность», — не ослабляя поэзии, — лишь в «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре»), что пусть и средней руки театр непременно мне его довообразит, как я и не гадал (и каждый раз немножко по-другому). Зато в театре я речь его полностью не слышу, но успеваю в нее вникнуть, не могу два раза прочесть тот же стих; слышу отклик на него в действии, но не его отзвук в собственной душе.

Устойчивость вымысла легко обнаруживается там, где устойчивостью слова ее уже никак не спутаешь. Существуют многим поколениям памятные и прелестные в общем «Tales from Shakespeare» для детей, Чарльза и Мэри Lamb[11]. Рассказики эти шекспировский вымысел обнажают и облекают его затем в ситцевую домашнюю одежонку, но все же не калечат, дают ему жить

и цвести, могут и в самом деле служить подготовкой для восприятия его сквозь словесную его плоть, — которую все-таки совлечь с него, как наряд, как убор, было не вовсе невозможно. Мыслим был бы (если о детях позабыть) такой пересказ и обеих поэм; но уж никак не сонетов и не песенок, неизменно вынимаемых из драм составителями лирических антологий. Граница тут ясна, и она та же, конечно, что и для перевода.

Маршак с большим искусством перевел сонеты, но лишь ценой такого упрощения их словесной ткани, т. е. в данном случае их самих, что приходится это сравнить не с пересказом вымысла, оставляющим нетронутым вымысел, а скорей уж с моралистическим обезвреживанием шекспировского текста, некогда произведенным знаменитым (в кавычках) Боудлером[12]. Путем поэтической этой боудлеризации Маршак непереводимое из сонетов устранил; остальное — превосходно — перевел. Пастернак, переводя трагедии, совершил совсем другую операцию: он их словесную ткань полностью перекрасил на свой лад, вследствие чего она стала больше к себе привлекать внимание, чем у других переводчиков и даже у самого Шекспира, поскольку мы ее слышим, сидя в зрительном зале и подчиняя тем самым искусство слова искусству вымысла. Вымысел оказался обвернут новой, не только другого языка, но и другого века, да и для других плеч вытканной словесной пеленой. И все-таки, в отличие от звукосмысловой ткани сонетов, он остался тем же. Шекспир пострадал, но ровно в той мере, в какой пострадало искусство слова, сопряженное, сращенное им в трагедиях, как повсюду в его театре, с искусством вымысла. Сращивание привело к единству, но не к нерасторжимому единству. Вымысел не пострадал. Покуда сам он не поврежден, остается он тем же при всех изменениях передаточного аппарата.

* * *

Слово это, которым я все время пользовался, — драгоценное. Очень жаль, что его нет у французов, у немцев, у англичан. «Фикция», в английском обиходном смысле, как и в расширенном, много хуже. Но есть дефекты и у «вымысла». Внушает и он мысль о чем-то «из пальца высосанном», «фиктивном», нарочито несходном с действительностью, нарочито придуманном, «чтоб пыль пустить в глаза». Да еще и придуманном тем самым лицом, через посредство которого он стал пьесой или романом. Устранить это последнее недоразумение легко: у Шекспира одна только «Буря» не основана (по-видимому) на чужом вымысле; вся елизаветинская драматургия, вся испанская тех же времен, вся французская «великого века», вся классическая немецкая держатся на вторичной (если не в третий, четвертый, десятый раз произведенной) разработке далеко не новых вымыслов. И хотя позже новизна стала куда прытче соперничать со стариной, а роман и всегда был готов отдать ей предпочтение, все же это доказывает, что определяющего значения признак изобретения для понятия «вымысел» иметь не может.

Аристотель и вообще то, что мы зовем или что следовало бы нам звать вымыслом, называет мифом, опираясь, конечно, на трагиков и Гомера, но поправляя и вообще даже не одну лишь эту, но и первую важнейшую оплошность наших терминов: не только Софокл не придумал сам своего Эдипа, но и весь этот вымысел или миф никаким ведь образом «фикцией», чем-то нарочито и наперекор правде сочиненным, назвать невозможно. Миф высказывает нечто, чего без мифа высказать нельзя. Этого нам достаточно. Именно в этом вымысел и миф — одно. Вымысел — язык, другим языком незаменимый.

Тут мы к узлу всех недоразумений и подошли, а значит, только теперь и можем надеяться их распутать. Как раз потому, что вымысел есть язык, он языку, в обычном смысле слова, и не подвластен: прибегая к нему, не отождествляется с ним, по природе своей вполне от него отличен. Это *другой* язык. Не будь первого, не было бы и его, но человек тогда и вообще не был бы человеком. Вероятно, вымысел из слов и каком-то их междусловии родился; вылупился, во всяком случае, из мысли, уже обретшей слово; но его природы (кроме как человечности ее) и всего его дальнейшего пути это еще ничуть не предрешает. Предстоит он нам чаще всего в словах, но вовсе не всегда. Немало греческих мифов (или их частей) и дошло-то до нас лишь в изображениях, а не в письменных источниках; с остальными знакомимся мы сквозь два излагающих их, вторичных в отношении к вымыслу языка — для глаз и для ушей. Точно так же тысячу лет и все христианское изобразительное искусство, если с этой, а не с нынешней нашей смаковательной стороны на него смотреть, было и впрямь той священной грамотой для неграмотных, которую так прозорливо в нем усмотрел папа Григорий Великий[13]. Без вымысла живописи на свете и вообще было бы немного, а скульптуры, если не считать орнаментального рельефа, и совсем бы не было. Но для новейших поколений лучше нет свидетельства о бессловесном вымысле, чем фильм, и вовсе не один немой: слово и в говорящем главной роли не играет. Вымысел не только слово, он и не вынужден пользоваться словом. Пусть многим зрительным изображениям предшествовали словесные, обобщить этого во всегдашнее правило нельзя. Пусть некоторым видам вымысла трудно или невозможно было бы обойтись без слов, вымысел как таковой все же никакой необходимостью не прикован к слову.

Он меньше к нему прикован, чем законодатель, формулирующий закон, или естествоиспытатель, излагающий результаты своих наблюдений. Когда же прибегает он к слову, он волен им пользоваться, столь же мало интересуясь им самим, как естествоиспытатель и законодатель. Тут, сдается мне, кое-кто приподнял или нахмурил брови. Но ведь я, во-первых, о вымысле с тех пор как отождествил его с мифом говорю, а не об искусстве вымысла; и во-вторых, искусство это, как на многих примерах было показано, не так уж беспрепятственно само собой кидается в объятья искусством обернувшегося слова. Словесные, как и внесловесные, формулировки вымысла сплошь и рядом бывают от искусства далеки, чего совсем и не следует ставить им в уп-

рек, покуда вымысел сам не становится или не претендует стать искусством. Недоразумения тут, конечно, возможны. Их было бы меньше, если бы мы не считали искусством (хотя бы и плохим) любые фильмы и романы, всего лишь берущие в сотый раз у искусства напрокат давно им использованные повествовательные или характеризующие схемы. Неправильно точно так же причислять к искусству, в данном случае к живописи или скульптуре, все христианские, например, изображения, включая те, что лишь сообщают, как это сделали бы первые попавшиеся слова, свою тему, хотя сама эта тема и может принадлежать не только к вымыслу, но и к искусству вымысла, высказывая при этом правду, не похожую на истины химии, смерти, таблицы умножения, но и на те мелкие правды-неправды, которыми довольствуется вымысел, обходящийся без искусства или лишь слегка посахаренный им. Искусство же вымысла, как и всякое другое, начинается там, где ищут одновременного изображения и выражения чего-то такого, чего нельзя ни изобразить без выражения, ни выразить без изображения. Это относится и к архитектуре: она изображает и выражает назначение своих произведений; если же только отвечает ему, оставаясь немой, перестает быть архитектурой, становясь инженерным строительством. Относится это и к музыке — беспрограммной; отличие ее лишь в том, что изображаемое ею заранее совпадает с выражаемым (обладая, однако, сложностью и объемом, как раз и внушающими мысль об изображении и даже описании); да еще в том, что у нее одной среди искусств нет двойника, находящегося, вроде как у архитектуры, вне искусства. У вымысла он есть — безымянный: чего только не вымышляют, чего только при этом и за правду не выдают; но мы от всего этого отвернемся; вернемся к искусству вымысла.

То, чему ищет человек неразрывного с изображением выражения, никак не может быть тем самым, что удается ему обозначить словами своего, к практическим нуждам обращенного и их удовлетворяющего языка. Такие искоса, с натяжкой обозначаемые или вовсе не поддающиеся обозначению предметы, отнюдь не все какие ни на есть принадлежат к области религии, но большинство их к этой области принадлежит, а другие легко втягиваются в нее, поддаются религиозному осмыслению или переосмыслению. Все языки, которые мы теперь называем искусствами, а не языками, были некогда многообразным языком религии: архитектура с живописью и скульптурой, и еще непосредственней, неизбежней вся «мусикия» — музыка, танец, поэзия. Поэзия? Здесь узел внутри узла; сейчас мы распутаем и его. Слово это тем хорошо, что относится только к искусству (а не как «литература», к искусству, не-искусству и около-искусству одновременно); но не хорошо оно тем, что включает без всякого разделения и вымысел, и то, что, оставаясь поэзией, обходится без него или довольствуется лишь крошечной его долей. Иначе говоря, одним именем называет два языка: особый словесный (отличный от обиходного словесного) и внесловесный, хоть и пользующийся (в данном случае) словесным, но отнюдь не обязательно, этим особым словесным языком, и даже им-то как раз и пользующийся не без риска. В поэзии, из рели-

гии выросшей и связи с ней не разорвавшей, в поэзии, религиозной по теме и по источнику вдохновения, слитность обоих языков — вымысла и поэтического слова особенно сильна, по той причине, прежде всего, что никакое религиозное чувство, переживание, прозрение иначе чем *поэтическим* словом вообще высказано быть не может, так что и мифом (вымыслом) оно высказывается, оно вымысел этот вполне обыденным языком (или хотя бы отточенно, заостренно обыденным, каким Стендаль писал свои романы) изложить было бы не в состоянии.

В этом смысле вымысел религиозный или обусловленный религией неотделим от словесно-поэтического языка, которым он всегда бывает изложен, — причем я, разумеется, отнюдь не противопоставляю вымысел этот правде, и даже точной исторической правде, которая в него вполне, может быть, и не раз бывала включена (если в этом усмотрят насилие над словом, что ж, придется насилие совершить: другого слова у нас нет). Но если живую связь тут и нельзя рассечь, то различие от этого не исчезает, да и сказывается в различных степенях насыщенности или высоты поэтического языка. Гомеровские (по традиции так называемые) гимны богам иначе «написаны», чем «Илиада» и чем «Одиссея». Псалмы иначе, чем повествование о праотцах в книге Бытия. Речи Спасителя иносказательней (притчи) или потусторонне-лиричней (Нагорная проповедь), чем рассказ о Нем, не только в трех первых, но и в Иоанновом Евангелии.

Однако и синоптики изъясняются при всей простоте не на языке канцелярских актов или папирусной корреспонденции о коммерческих делах. Книга Бытия сквозь любой перевод (совсем и забыв о дивном английском 1611 года)[14] поражает нас величием не только «содержания», но и «формы», то есть, отчетливей выражаясь, не только первого своего, но и второго (словесного) языка. Потому что и «содержание» здесь — язык (богопознания и богоощущения), и «содержание», или «вымысел», или «образы» (совокупность всех образов) здесь — форма; это и Тимофеев Леонид Иванович понял в Москве при всей нечеткости своей терминологии. Нам термин «форма» не нужен, а значит, и от соотносительного ему термина «содержание» мы тоже освобождаемся или получаем право пользоваться им свободней. Да и без «образа» обойдемся, тем более, что не одними «образами» (в смысле действующих лиц) населена Книга Бытия и что жертвоприношение Исаака более важный, больше смысла в себе несущий элемент этого «вымысла», чем сам Исаак, или сам Авраам, как и, быть может, за тридевять земель оттуда, важней Онегина, важней Татьяны, взаимоотношение Татьяны и Онегина.

Мы не скажем: «Язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения». Мы скажем: язык, словесный язык передает или сообщает нам вымысел, но вымысел сам есть язык, который изображает и выражает нечто, чего никаким другим способом сообщить или передать нельзя, а изобразить и выразить можно не иначе, как только этим одним вымыслом. Это длиннее, но точнее, и я думаю, что Л. И. вполне мог бы эту формулу принять. Только вот — «нечто»;

что же именно? Тут он, боюсь, от своего «идейного содержания» не откажется, а я предпочту от всякого уточнения отказаться. Если это «идейное содержание» можно своими словами рассказать, к чему тогда вымысел? Читай Добролюбова; тех, о ком он писал, не читай. «Содержания» это не отрицает, но содержание, о котором тут идет речь, недобролюбовское; по-немецки оно называется не Inhalt, а Gehalt. Особенность его в том, что его нельзя рассказать своими словами.

Толстой сказал Гольденвейзеру в 1900 году: «Самое важное в произведении искусства, — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, т. е. чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им»[15].

Это верно обо всяком искусстве; мудрее ничего никогда Толстой об искусстве не сказал; но имел он в виду, конечно, в первую очередь, свое главное искусство, свой главный язык: вымысел. Слова его эти не раз приводились (в том числе и Виноградовым в упомянутой мною книге), но как-то нерешительно и безрезультатно; а ведь высказался он очень осторожно и обдуманно. Не сказал «всякому», а лишь «полному объяснению словами». Кое-что в этом «основном» — или срединном, тайном, самом внутреннем — содержании объяснению доступно, иначе никакая «герменевтика», никакая понимающая (а не только принимающая или отвергающая) критика не была бы возможна. Даже и ссылку на «идеи» из такого объяснения незачем принципиально исключать; достаточно исключить медвежий отбор идей и медвежий способ на них ссылаться.

Жертвоприношение Исаака (по медвежьему выражению) не безыдейно; можно идеи эти и назвать, но библейского рассказа их перечислением заменить нельзя, смысла его ими исчерпать нельзя, хотя слова этого рассказа заменить другими словами и возможно, потому что искусство слова отступает здесь на второй план перед искусством — о нет, разумеется, больше перед искусством: перед правдой вымысла. К различию с искусством слова я сейчас перейду, а пока замечу, что Толстой не только торжествующим нынче стандартным добролюбовым поставил двойку, но и заушаемых ими самих прямолинейных их противников тоже не похвалил. Лучи сходятся к фокусу или из него исходят; то есть верно и то и другое. Если бы только первое было верно, произведение искусства оставалось бы лишь хорошо рассчитанной централизованной структурой, умело построенной Формой (Gestalt), но если лучи из этого фокуса исходят, значит, не фокусник в нем зажег живой человеческий огонь.

Вымысел незаменим другим вымыслом, потому что у другого вымысла был бы другой Gehalt (или никакого бы не было, что тоже вполне возможно). В искусстве слова незаменимы слова или заменимы лишь в очень узких пределах (в каких возможны и варианты *того же* вымысла). Здесь Gehalt зависит от самих слов или «содержится» в них, если применить этот нелепый,

но почти неизбежный оборот речи, от которого по буквальному своему смыслу и немецкое словцо недалеко нас увело. Конечно, поймать его (в отдельном слове) мудрено, хотя такая возможность и не исключена, как мы сейчас увидим. Искать его, как правило, нужно (если мы его ищем: вне теории, слава Богу, он сам открывается нам) не в раздельных и не в сложенных словах (из сложения слов и простейшая речь не состоит), а в единицах речи более обширных, включающих интонацию, ритм и сплошь и рядом не совпадающих с членениями обычного писания или говорения. Не столь обширны, однако, эти единицы, как те, в которых может обозначаться «фокус» или высказаться «основное содержание» вымысла. Тут надо заметить, что в осмотрительной, но все-таки беглой формулировке Толстого принято во внимание только единство целого и смысловое (а не одно лишь структурное) средоточие его, тогда как в сколько-нибудь крупных произведениях вымысла (как и любого искусства) этому единству бывают подчинены другие, многочисленные порой, единства, наделенные собственным «недоступным полному объяснению словами» содержанием. Это дробление вымысла на его самостоятельно (верней, полусамостоятельно) осмысленные составные части («мотивы», положения, характеры, иной раз и просто эпизоды) — дело дальнейшей теории, которым я не стану заниматься. Важно мне только подчеркнуть, что искусство слова являет этому полную аналогию и что всякое искусство, будучи языком, свою смысловую, как и внесмысловую («формальную») природу проявляет не только в законченных своих произведениях, но уже и в их (и своей) речевой ткани, dans la chaîne parlée, dans la trame du discours[16].

Прошу мне простить готовые эти и столь подходящие здесь французские выражения; подходящие, однако, лишь при условии не представлять себе эту ткань или цепь слишком гладкой и ровной. Звенья ее не одинаковы и не равноценны, да и не всегда ясно распознаваемы; многообразие их сочетаний таково, что и звеньями их нельзя назвать без большой натяжки. Однако такие выделяющиеся среди более нейтральной клетчатки и подчиненные целому осмысленные и организованные единства встречаются во всех искусствах, в том числе и в наших двух, вымысла и слова, но состоят, конечно, как и во всех прочих, не из того же самого матерьяла, — иначе тут было бы не два искусства, а одно.

Слова, что и говорить, есть тут и там, но их функция не та же. Где есть вымысел, там есть внесловесный мир, по ту сторону непосредственного языкового сознания находящиеся действия, люди, предметы, к которым слова должны нас относить не общим своим колеблющимся смыслом (его было бы недостаточно), а предметным своим значением. Первая фраза «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» принадлежит искусству слова; мы можем задуматься над ней, искать ей иллюстраций, убаюканные ее симметрией слегка над ней подремать; со второй фразы (новый абзац!): «Все смешалось в доме Облонских» начинается искусство вымысла. Далее, как бы автор ни заботился о самостоятельном искусстве слова (чего Толстой, в отличие от Флобе-

ра, не делает), он от предметности слов, не повредив вымыслу, отказаться не может; в этом риск игры на двух досках и состоит, оттого что предметность слов, т. е. сведение смысла их к значению, искусству *слова* не может не мешать. Рискуют, разумеется, играют — разве не растет от риска прелесть игры, разве не с азартом игрока Пушкин писал о «дьявольской разнице» между романом в стихах и романом? Но критику все же разбираться во всех этих сложностях надлежит, и не подобает позволять одному искусству от себя другое заслонять, как провинился в этом Кроче, когда признал поэзией одни лишь насыщенно-словесные purple passages «Божественной комедии», а великолепные взлеты вымысла, обозначенные словами, скорей, чем воплощенные в словах (никогда не чисто смысловых, не лишенных прицела на предмет у Данте — эпического поэта) из поэзии бесцеремонно выключил[17].

Правда, нет, быть может, на свете ничего сильней воплощенного в звуковую словесную ткань, сердце наше и ум ранящего или радующего смысла. Хоть воплощенность эта и та же, как во всяком другом ее вершины достигшем искусстве, а все-таки тут трогает нас она всего глубже, потому что слова — самое *наше* человечье, и слово — хлеб наш насущный: даждь нам его днесь. Это чувствуют многие в стихах; стихов им ничто не заменит; но это осуществляется и в прозе, как о том всего прямей свидетельствуют иные афоризмы, концентраты мысли, но все же такой, что ее от слова, от этой вот фразы, от ее зачина и концовки, от ее мелодического изгиба не отмыслишь; смысла от звукосмысла не оторвешь. Только что приведенный афоризм Толстого был все-таки лишь средней интенсивности, да и не слишком глубокого значения. Но вот всем знакомый паскалевский о «мыслящем тростнике»: L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Клодель, в одном из редких, но замечательных высказываний своих на такие темы, уже отметил, что вводное предложение в нем излишне для его голого значения и необходимо для подлинного смысла[18]. Оно не только излишне для рассудочного остова мысли, но и вполне может показаться сомнительной гиперболой, хотя новейшие антропологи и настаивают на совершенно исключительной незащищенности человеческой особи в первые недели, да и месяцы после ее появления на свет. Но как бы то ни было, нельзя не согласиться с Клоделем: выброси эти слова, и все сказанное будет зачеркнуто, превратится в словесную рухлядь, значущую нечто общеизвестное и никому не интересное. Нужна эта вставка между зачином и концовкой музыкально, как интонационная диастола, разделяющая их, и столь же нужна женским окончанием своего последнего слова (вместо мужского, завершающего зачин), которому столь выразительный контраст составляет мужское окончание последнего слова всей фразы. *Это* слово незаменимо. Самое сильное ударение всей фразы падает на него. Оно должно звучать именно так, значить именно это, на эту самую гласную должно падать ударение. Что тут делать с переводом? Недоумеваю и за немцев, итальянцев, англичан. «Человек всего лишь тростник, самый слабый во всей природе, но это мыслящий тростник». Тростник затрещал ответно тростнику. «Но тростник этот мыслит». Контраст и ритм вовсе пошли насмарку. И что ж мне мычать, что

ли, это «мыслит», как надувший губу «чтец-декламатор» на эстраде? А ведь у Паскаля сила этого ударения не просто усиляет, а качественно изменяет мысль, только и делает ее и паскалевской, и полноценной. Но в карман положить не позволяет, от звукосмысла запрещает отделить.

Есть и отдельные слова... Когда Спаситель, по рассказу Иоанна, в последние минуты свои на Кресте говорит: «жажду»[19], слово это, как бы оно ни звучало, так потрясает душу, таким мечом пронзает веру (а неверие тут же топорщится гадким червяком), что кощунством кажется вопрошать, на каком языке это слово звучит всего сильнее. Но нет, ничего мерзкого нет в желании найти тело, сходное с душой, выражающее душу, в искании воплощения, без которого не было бы у нас вообще никаких искусств, и высший образ которого празднует христианство в день Рождества Христова.

Есть во всех языках по-разному разбросанные, случайно выразительные (а порой и возникшие из выражения-изображения) слова, уже воплощающие смысл, хоть это и не мешает им служить для самого обыкновенного обозначения. Поэты им радуются, как подарку, но, конечно, обходятся и без них, воплощению понуждают служить и вокабулы, в просторечии немые. Наш глагол, «выражающий» (как обычно, в неразличении выражения обозначения, говорится) желание пить, потенциальной выразительности не лишен, но там, на Голгофе, того, что там сказано, не выражает. Арамейского слова не помню; помню только, что когда я его узнал, столь же невыразительным оно мне показалось, как и греческое. Зато латинское: sitio, так и просит оно растянутого произнесения, по складам, с долгою задержкой на первом — si-ti-o, так мучительно хочет этих длинных, узких гласных, медленно расширяющихся под конец и что все еще узкое, высокое о... Возражайте, спорьте; не могу, никогда не соглашусь, что это просто так мне одному по чудачеству моему кажется. То самое, что нужно, оно и есть. К Евангелию не прибавляет это ровно ничего, но имеющий уши да слышит; если же не услышит, значит, для слова и тем самым для искусства слова слуха ему не достает.

* * *

«Литература... входит в состав словесной или языковой деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающий язык, т. е. к лингвистике». Это объявляет Томашевский на первой же странице своей «Теории литературы» (Ленинград, 1925). А написанное Джоном Спенсером предисловие к сборнику «Linguistics and Style» (Оксфорд, 1964) начинается словами: «Немного найдется литературоведов, которые сочли бы, что литературу можно удовлетворительным образом изучать без должного внимания к ее матерьялу (английское слово точней: medium), языку». Такого рода цитат — из книг, вышедших не до 25-го, но до и после 64-го года, — можно было бы подобрать много, однако эти все же интереснее других: первая своей датой и автором, которому эти свои взгляды пришлось позже спрятать под сукно; вто-

рая осторожностью формулировки, как будто и безупречной, а все-таки не вполне обдуманной.

Начнем с нее. Язык без сомнения medium любой литературы (и еще многого другого), но *должный* интерес к нему как раз, казалось бы, и не может начаться ни с чего другого, как с усмотрения той истины, что он ее medium совсем в другом смысле этого слова, когда мы вслушиваемся в «Оды» Китса, чем когда мы читаем Фильдинга или Гиббона. В последних двух случаях язык, конечно, налицо, он необходим, но и самое пристальное внимание к нему никаких качеств Фильдинга как романиста и Гиббона как историка нам не обнаружит, тогда как в первом случае не на что, кроме языка, и внимания обращать, он — всё. Но всё он только потому, что мы смысла не отделяем от выражающей (или пусть даже обозначающей) поверхности слов, т. е. действуем наперекор основному принципу лингвистики. Так что, обращаясь теперь к Томашевскому, мы вправе сказать, что часть литературы вовсе не «входит» — или входит совсем иначе, чем другая часть, — «в состав языковой деятельности человека», вне которой (если уж на то пошло) нельзя себе представить возникновения даже и расписаний поездов или телефонных книг. Ничего ровно из «вхождений» этих не следует; а если теория литературы и примыкает к науке, изучающей язык, то методами этой науки она все-таки без коренного их пересмотра пользоваться не может.

Знакомство с языкознанием, и как раз с современным, послесоссюровским, для теоретиков литературы — и даже искусства вообще — не только желательно, но и необходимо, прежде всего (как я попытался это показать в моей статье «Art et Langage» Diogène, 66, апрель-июнь 1969, весьма плохо переведенной в английском издании того же журнала) для осознания того понятия «язык» (не langue, а langage), без которого им не обойтись, но с которым лингвистике (как это впервые с полной ясностью понял именно Соссюр) решительно делать нечего. Полагаю, что лингвистам, переходящим к изучению литературы, нельзя не учитывать этого различия. Вообще же снимаю шляпу. Я — ученик и друг языкознания, а не его хулитель. Только все-таки: там, где вымысел, главное не в языке; а там, где главное в языке, это не тот язык, который изучают лингвисты. Не то чтобы немножко не тот, а совсем тот же, и все-таки другой: не допускающий полного отклеивания от выражаемых им смыслов.

В. Вейдле
1970

Комментарии

1. «Un saison en enfer» (1873) — единственное из произведений А. Рембо, изданное им самим отдельной книгой. Трудность заключена уже в переводе самого названия, которое Вейдле не случайно оставил в оригинальной траскрипции. Ср.: *А. Рембо.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. С. 457 (комментарий).

2. «Все прочее — литература» — последняя строка стихотворения «Поэтическое искусство» (Art poetique, 1874) Поля Верлена.

3. Фердинанд Брюнетьер (Brunetiere, 1849—1906) — критик, историк и теоретик литературы. Редактор «Revue des deux mondes». В 1890-е годы отошел от тэновского позитивизма в изучении словесности. Сторонник классицизма XVII столетия, он рассматривал реализм XIX века как упадок. Ср.: *Ferdinand Brunetiure*. Honoré de Balzac. 1799—1850. Paris: Calmann-Lévy [1909].

4. Ср.: *Gustave Lanson*. Histoire de la littérature française. Paris, 1924. 1009.

5. См.: *Heinrich Gomperz*. Weltanschauungslehre. Jena, 1908. II-1. S. 280. Ср.: Einige Voraussetzungen der maturalistischen Kunst // Münchner Allgemeinen Zeitung. 14., 15. Juli, 1905. № 160, 161.

6. Жан Полан (Pauhlan, 1884—1968) — французский писатель, литературовед и журналист, редактор «Nouvelle revue française». Особый интерес Вейдле должны были вызывать эссе Полана о семантике и образной структуре литературного текста: «Les fleurs de Tarbs», 1941 (Рус. пер.: *Ж. Полан*. Тарбские цветы. СПб., 2001); La clef de la poésie, 1944.

«<...> он обладал совершенно исключительным инстинктом, который позволял ему открывать новые таланты. <...> И тут он завоевал, конечно, огромную известность, такую, немножко подземную — недаром его называют "тайным законодателем" французской словесности. Он не писал сам рецензий, нет, — он вообще очень мало писал; он в собственном журнале выступал очень редко. И книги его критические — он, главным образом, собственно, интересовался вопросами литературного языка — эти книги очень скромны, они не навязывают никому своих выводов; и одна из них кончается такой фразой, которую, вероятно, он один мог бы написать: "Считайте, что я ничего не сказал". Где вы видели еще писателя, который кончил бы свою книгу такой фразой? <...> Его очень многие боялись. Его ненавидели те, которых он отвергал для своего журнала. Но на самом деле он был человек совершенно бескорыстный и необыкновенно внимательный, а также неподкупный <...>. <...> Я этого человека очень, очень любил; не только потому, что он хорошо ко мне относился, что он пригласил меня сотрудничать в своем журнале, когда я только еще начинал писать по-французски, прочтя случайно какую-то мою статью <...>. Он был исключительный человек, исключительной прелести, и самый французский из всех французов, которых я когда-либо видел. Это не значит, что все другие французы на него похожи, — я думаю, что похожих на него людей ни во Франции, ни вообще нигде нет, — но, тем не менее, нельзя себе его представить нефранцузом, нельзя представить, что он пишет на каком-нибудь другом языке, кроме французского; он был для меня квинтэссенцией Франции, и все, что я люблю, любил и люблю во Франции, все это я любил в нем» (*В. Вейдле*. Дневник писателя. № 24. Жан Полан. 16 сентября 1968; передано 22—23 ноября 1968. — ВА. Box 19).

7. Ср.: *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 308.

8. Агамемнон: ...Ныне покорен тобой, / Дорóгой, ярко рдеющей иду в чертог! *Эсхил*. Агамемнон // *Эсхил*. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 101. (Лит. памятники).

9. Андрей Иванович Кронеберг (1815 или 1816—1855) — переводчик, критик. Его переводы Шекспира многократно переиздавались и приобрели особую популяр-

ность на русской сцене. «Гамлет» был переведен Кронебергом в 1844-м, его перевод поставлен Малым театром в 1867-м.

10. *T. S. Eliot.* The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London: Faber. 1933. P. 153. Ср.: *Т. С. Элиот.* Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 146.

11. Чарльз Лэм (Lamb, 1775—1834) — эссеист и критик, наиболее извесный своими «Очерками Элии» (1820—30-е г.). В 1807-м опубликовал «Tales from Shakespear» — пересказ пьес Шекспира для детей, в котором 14 из 20 рассказов принадлежали его сестре Мэри (1764—1847).

12. Томас Боудлер (Bowdler, 1754—1825) — врач, филантроп и литератор. В 1818 году выпустил книгу «Family Shakespear», в которой с помощью купюр и перефразировок стремился добиться текста, пригодного для чтения в кругу семьи. Его деятельность способствовала тому, что пьесы Шекспира стали известны широкому читателю, но в историю он вошел, главным образом, благодаря образованному от его фамилии глаголу «bowdlerize» (в обиходе с 1838-го).

13. Это знаменитое определение церковного искусства содержится в письме к марсельскому епископу Сереиусу папы Григория I (Великого), написанном около 600 г. Patrologia cursus completus, series II: Ecclesia latina. V. LXXVII. Col. 1128—1130.

14. В 1604-м Иаков I назначил комиссию, которая пересмотрела составленный архиепископом Паркером (1568) английский перевод Библии. К 1611-му был создан канонический текст («authorized version»), предназначенный для богослужения и оказавший влияние на язык протестантской публицистики, в частности прозу Дж. Мильтона и Дж. Беньяна.

15. Ср.: *А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. [М.] 1959. С. 68.

16. *Букв.*: в разговорной цепи, в рамках дискурса *(фр.)*.

17. См.: *Benedetto Croce.* The Defence of Poetry... Oxford, 1933.

18. 264 фрагмент «Мыслей» («Pensees») Блеза Паскаля: «Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий». *Б. Паскаль.* Мысли. СПб., 1995. С. 115.

19. Ин. 19, 28. 8 ноября 1970-го Иваск писал Вейдле: «Мелочь — sitio мне совсем "не нравится"... Ц[ерковно]слав[янское] ЖАЖДУ — да. А по-русски было бы: ПИТЬ! (а не "хочу пить")» (BA. Weidle. Box 2). Вейдле ответил 31 декабря 1970-го: «Нет, *sir-ti-o* звучит неотразимо: узкий стон; самый узкий из всех возможных» (Amherst. Box 6).

Еще раз о словесности, слове и словах*

Статья эта примыкает к той, что трактовала о «Двух искусствах» в сотом номере «Нового журнала». Начну ее с цитаты, приведенной уже и там, в начале последнего раздела. Но далее речь поведу не о вымысле, — остерегаясь, однако, из виду упускать это второе литературное искусство, не словесное, хоть и осуществляемое словами. Поведу речь об искусстве слова, о невозможности видеть в нем одно лишь умение выбирать и сочетать слова или вообще сводить его к производству эффектов, достигаемых соответственными приемами, о невозможности исходить в изучении его, из лингвистик конструированного особого понятия языка, лежащего в основе всего современного языкознания, но к искусствознанию и как раз к такому, которое все искусства хотели бы считать языками, неприменимого. Иначе выражаясь, занят я буду в этой статье главным образом критикой того, что зовут формализмом и структурализмом. Противны мне эти ярлыки. И спорить я буду не с ярлыками.

1. Слово — «как таковое»

«Литература, или словесность, как показывает это последнее название, входит в состав словесной или языковой деятельности человека; отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т. е. к лингвистике». С этих слов — или почти что с них — начинается «Теория литературы» покойного Б. В. Томашевского[1]. Вышла эта немножко технократическая (автор готовился стать инженером, учился в Льеже), но тщательно продуманная и построенная книга в 1925 году; после 31-го года исчезла в России из обращения; недавно ее фотографически переиздали за рубежом.

---

* Впервые: Новый журнал. 1971. Кн. 104. С. 84—120.

Томашевский, как известно, был в молодости одним из наших виднейших «формалистов», т. е. возглавил вместе со Шкловским, Тыняновым и Эйхенбаумом новое тогда направление в литературоведении, названное (не самими его зачинателями) формализмом и подвергшееся запрету, который не снят с него в нашей стране и по сей день. Среди других грехов вменялось ему в вину и это — отнюдь не в одинаковой мере свойственное его сторонникам — стремление приблизить литературоведение к языкознанию, применить или приспособить методы изучения языка к изучению литературного и поэтического языка, а также и вообще поэзии и литературы. Намеренье, казалось бы, невинное; во всяком случае политически; но партийная жандармерия рассуждала напролом. Ежели, мол, вы будете изучать форму литературных произведений, словесную или сюжетную (разницы этой наш брат не понимает и понимать не желает), вы станете пренебрегать идейным их содержанием — слышали? и-дей-ным! — и научите других им пренебрегать; а нам без него никак нельзя, потому что начинять мозги партийно одобренной начинкой только с его помощью и возможно. С жандармерией, рассуждающей так и облеченной полнотою власти, не поспоришь. Пришлось этим осведомленным и одаренным людям взгляды свои красить в защитный цвет, а затем и вовсе от них отречься или заняться другим делом, не тем, которым они с немалым успехом занимались до того времени. Русское литературоведение очень от этого пострадало, но прежние их труды, изъятые в России из оборота, не канули в Лету, и были хоть и с запозданием в тридцать, а то и в сорок лет по заслугам — порой и свыше заслуг — оценены на Западе.

Вернусь, однако, к цитате, с которой начал. Исходное положение свое Томашевский формулирует немножко менее осторожно, чем ближайший из него вывод. Согласиться нетрудно с тем, что «теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык»; труднее безоговорочно признать, что литература «входит в состав словесной или языковой деятельности человека». Так-таки целиком и входит? Вместе со всем вымыслом, со всеми воображенными положениями и лицами? И входит именно как литература, как словесное искусство? Или наравне с чем угодно, облеченным в слова, будь то учебник физики или объявление в газете?

На следующей странице сказано еще более решительно: «Литература есть самоценная, фиксированная речь». «Фиксированная» (в отличие от незаписанных наших разговоров), в этом сомнения нет; но вот «самоценная»... Самоценная именно как речь, а не как изреченное этой речью? Как словесная ткань, а не как то, что из нее вытканo? Даже и независимо от особой природы вымысла, разве это к любым литературным произведениям одинаково приложимо? Разве «Война и мир» в той же мере или в том же смысле «сделана из слов», как «На холмах Грузии», или «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»?

Томашевский этого не утверждает. Он тут же, в зачине своих рассуждений, признает, что наряду с вопросами пограничными, касающимися обеих

дисциплин, есть и вопросы, от лингвистики ускользающие, относящиеся к одной теории литературы. Но немного дальше, в начале первой главы, он все-таки снова противополагает интерес к тому, что сказано словами, характерный для практической речи, интересу к *самим словам*, характерному, как он думает, для художественной литературы в целом. «Сами слова» — это столь же двусмысленно, как и «самоценная речь»; а говорить, что в «Войне и мире» нас интересуют (или Толстого интересовали) исключительно или хотя бы по преимуществу «сами слова», и совсем нелепо. Словами, кроме того, занимается, как и речью (хоть последнее и не столь бесспорно), лингвистика, так что, утверждая их первенство, мы возвращаемся в ее лоно. Тем не менее, утверждения такого рода, не вызывали возражений и у других ученых той же школы, — как из лингвистики исходивших языковедов по образованию, так и к ней совершенно равнодушных, да и очень поверхностно с ней знакомых. «Сами слова» или несколько раньше провозглашенное «слово как таковое» были для них равнозначными (как будто слово равняется словам!) и не-хуже-других формулами того, в чем их обвиняли совсем уж нечувствительные к оттенкам хулители их и мучители; того самого, что было кличкой и стало знаменем; формулами «формализма».

Знамени этого разворачивать они на первых порах не сочли нужным, а позже решились было, но тут-то и пришлось его свернуть. Если нынче оно свободно и даже надменно (в качестве «последнего слова науки») развевается за пределами России (особенно в Италии и во Франции), то обязаны они этим отчасти польским и чешским последователям своим, но, в первую очередь, многолетней деятельности соотечественника и сверстника, своевременно расставшегося с ними. Один из основоположников этого направления, но, в отличие от четырех мною названных, не петербуржец, а москвич, ныне здравствующий (в Соединенных Штатах) знаменитый славист и языковед Р. О. Якобсон еще в 1920 году уехал в Прагу. В 21-м он издал там брошюру «Новейшая русская поэзия»; немного позже опубликовал замечательное исследование о чешском стихе[2]; а затем принял деятельное участие в организации Пражского лингвистического кружка, сыгравшего видную роль в развитии современного языкознания. В брошюре (где говорится всего больше о Хлебникове) читаем: «Поэзия — это просто язык в его эстетической функции». А также: «Поэзия индифферентна к предмету высказывания... Поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова»[3].

Самоценное слово, это, конечно, то же самое, что Томашевский через четыре года назовет самоценной речью; а индифферентность к предмету высказывания, это и есть интерес к «самим словам», а не к тому, что высказано ими. Этим взглядам Якобсон останется верен и впредь; отчасти их уточнит, отчасти лишь терминологически их приспособит к новым «веяньям» внутри его науки или по соседству с ней, но отнюдь не откажется от них, и в их существе не изменит ничего. К чисто языковедческим его работам они никакого отношения не имеют, как и к работам по славянской филологии; но

методы его интерпретации литературных произведений под знаком того, что он называл «грамматикой поэзии» и «поэзией грамматики», всецело основаны на них и рассматриваться не могут вне этого его, пусть особого, подчеркнуто лингвистического (чуждого Шкловскому, например), но все же исконного, в гнезде стародавних «измов» высиженного, из Москвы вывезенного «формализма».

Ставлю еще раз кличку эту в кавычки. Дешевое и тупое осуждение того, что ею обозначалось, окончательно ее испортило. Да никогда она хорошей и не была (хорошие «формалисты» это чувствовали), по причине крайней вертлявости понятия «форма», которым и пользоваться — особенно в области языка и литературы — невозможно без предварительных долгих разъяснений. Якобсон и сам его избегает; не повторяет он в дальнейшем и таких выражений, как «оформление самоценного слова» (разве не формой, по-вашему, оно и ценно? А если так, то зачем же его вторично оформлять?). Этим он дискуссию делает более плодотворной, но и заостряет ее: на шпагах ведет бой и предлагает его вести. Шпаги он, правда, как мы еще увидим, меняет — во время поединка; выбирает каждый раз шпагу новейшей выделки, которая ему неизменно кажется и острейшей; но драться с ним на дубинах, что и говорить, никому повода и права не дает.

2. Смысл и значение

В 1929 г. Пражский лингвистический кружок опубликовал коллективно выработанные «Тезисы», обратившие на себя внимание всех языковедов и положившие начало так называемой функциональной лингвистике. Среди функций языка или его по функциям различаемых разновидностей уделяется тут большое место языку литературы и поэзии. Соответственные параграфы этого текста были составлены при ближайшем участии Якобсона и вполне соответствуют его взглядам, прежним и позднейшим. Мы здесь читаем: «Организующий признак искусства... это направленность не на означаемое, а на самый знак. Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение»[4]. Под «словесным выражением» нужно тут, конечно, разуметь не выраженное, а манеру выражаться, не «что», а «как», т. е. все те же «индифферентные к предмету высказывания» слова, отличаемые от высказанного ими. Но предыдущая фраза лингвистически уточняет этот тезис, прибегая к соссюровскому анализу знака, состоящего из означающего и означаемого. (Соссюру, по-видимому, не было известно, что уже греческие стоики различали в знаке, «семейон», две стороны: «семайнон» и «семайнуменон».) Уточнение это, однако, как раз неясность, присущую самому этому тезису, и вскрывает, противополагая означаемому не означающее, а «самый знак» — весь, т. е. не «семайнон», «семейон».

Соссюр в своем знаменитом «Курсе» (общего языкознания), посмертно изданном в 1915 г.[5], различая звуковую и смысловую сторону языковых зна-

ков (упрощенно можно сказать: слов), одновременно подчеркивал их неотделимость друг от друга: означающее и означаемое, как бы начертаны, по его словам, одно на лицевой поверхности, а другое на обороте того же самого листка бумаги. Но ведь тем самым оказалось и подчеркнуто, что не только означающее, т. е., скажем, звуковой облик (сочетание четырех фонем) слова «волк» остается внутри языка, внутри моего языкового сознания, когда я это слово произношу или пишу (или нашего общего, когда кто-нибудь его читает или слышит), но что там же пребывает и само представление или мысль о волке; тогда как в сказке о Красной Шапочке не только не имеется в виду сочетание четырех фонем само по себе («само слово», «самоценное слово», отделенное от смысла), но не имеется в виду и смысловой коррелят этих или других (в другом языке) фонем, никому клыками не грозящий, как и не столь же безобидное единство того и другого в слове «волк» (т. е. «само слово» вместе с его смыслом), а живой волк в бабушкиной постели, способный и впрямь Красную Шапочку растерзать. Этот волк обитает в лесу, а не в языковых сознаниях, не в языках, и языковеда не интересует, тогда как сказочника интересует именно он, вследствие чего не только нельзя утверждать, что внимание его направлено «на самый знак», но и нельзя было бы сказать, что оно направлено на означаемое, в соссюровском или стоическом понимании этого слова. Направлено оно не на слуховой или зрительный облик знака, «семайнон», и не на смысловой коррелят, «семайноменон», неотделимый от него, и не на них вместе взятых, а на то, «о чем идет речь» и что у стоиков называлось «лектон». Не на звук слова и не на его непосредственный смысл (meaning), а на то, что Гардинер (английский египтолог и лингвист, автор замечательной книги «Speech and Language», 1934) назвал thing meant, весьма кстати заметив при этом, что съедобно пирожное, но никак не смысл слова «пирожное», и что религиозные войны велись из-за разногласий, касавшихся не смысла слова «религия», а самой «вещи», называемой этим словом[6].

К последнему замечанию нам придется еще вернуться, так как последняя эта «вещь» не столь вещественна, как пирожное или волк; но из сказанного и теперь уже ясно, что повествовательная словесность или искусство вымысла направленностью на «самый знак», на «самоценные слова» довольствоваться во всяком случае не может; *этому* искусству приписать «индифферентности к предмету высказывания» во всяком случае нельзя. Ему нужны не одни лишь неотъемлемые от словесных знаков смысловые корреляты, но и предметные значения, которые слова обретают лишь в живом высказывании, сопрягающем их с другими словами или с уточняющими ситуацию действиями говорящих лиц. Внутри языка, как его определил Соссюр, внутри языковедами изучаемого языка ничего этого нет; то, что они изучают, то и в самом деле индифферентно к предмету высказывания. Вот почему не без недоумения читаем мы дальше, на той же странице тех же пражских «Тезисов»: «Сам сюжет представляет собой семантическую композицию, а потому проблемы структуры сюжета не могут быть исключены из изучения поэтического языка»[7]. Ведь сюжет из знаков не состоит, а состоит из того, к

чему эти знаки за пределами языка относятся; не из смысловых коррелятов или «означаемых», таких звукосочетаний, как «волк» или «война», делающих внутри языка эти звукосочетания понятными, а из самих, так сказать, волков и войн. Внутриязыковая семантика, т. е. учение о дифференциальной осмысленности языковых знаков, об их взаимообусловленной и взаимно ограниченной «ценности» или значимости (valeur), та семантика, внутри которой сохраняет силу соссюровский принцип «ce qui distingue un signe, voila tout ce qui le constitue»[8], ничего с этим общего не имеет. Называть сюжет семантической композицией попросту невразумительно; столь же невразумительно, как включать его изучение в изучение поэтического *языка*. А в связи с этим затуманивается и столь ключевое, — казавшееся сорок лет назад еще более ключевым, — но постоянно готовое увянуть от неясности понятие структуры.

Функциональную лингвистику можно отличать от структуральной, но и понятие структуры применительно к языку было разработано в Пражском лингвистическом кружке; а с другой стороны, не только там и не одним Якобсоном стало применяться оно и к анализу литературных произведений. Словечко это, «структура», все еще принадлежит к числу модных, и у многих поэтому слетает с уст совершенно зря (особенно во Франции, куда эта мода пришла с большим опозданьем); но обойтись без него было бы нелегко, и нет никакого основания его изгонять ни из языкознания, ни из литературоведенья. Весь вопрос только в том, нет ли натяжки или произвола в однородном его понимании там и тут; в сближении, например, «структуры сюжета» с языковыми структурами или, — языкознания не покидая, — смысловой структуры слова с такой же структурой предложения, отнюдь не сводящейся, как логике давно известно, к сумме образующих его смысловых единиц. Сюжет, разумеется, нечто осмысленное; но ведь недаром по-русски и на всех главных европейских языках говорится о смысле предложений, о смысле (или значении) слов — чем уже смешиваются вещи очень разные — но все-таки не о «смысле», а скорей о «содержании» романов или рассказов. Есть ли смысл говорить о «смысле» «Войны и мира»? А если есть, то «смысл» совсем другое будет в разговоре этом значить, чем когда мы заговорим о смысле слова «война» или слова «мир». И недаром, с другой стороны, языковеды чаще всего — и вполне справедливо, как мне кажется, — полагают, что предмет их науки (или во всяком случае семантики как отрасли ее) не распространяется на языковые единицы более крупные, чем, по французской терминологии, фраза, т. е. синтагма, еще не составляющая предложения.

Р. О. Якобсон, однако, не только языковед и не только в языковедении структуралист; прислушаемся ближе к его доводам; может быть, с точки зрения если не словесности вообще, то искусства слова или поэтической речи, предлагаемое им расширение структурально языковедческих компетенций окажется все-таки оправданным?

3. Структура смысла и структура языка

Через тридцать лет после пражских «Тезисов» он писал в одной из известнейших своих работ «Лингвистика и поэтика»[9] (подводящий итоги доклад, closing statement, на съезде литературоведов и лингвистов в Блумингтоне, 1960, переведенный на несколько языков): «Поэтика имеет дело с проблемами словесной структуры точно так же, как анализ живописи с живописной (pictorial) структурой. А так как лингвистика есть общая наука о словесных структурах, то поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики». Боюсь, что этот силлогизм страдает тем, что в логике называется учетверением терминов. В сравнении с живописью, самом по себе, ничего ошибочного нет, но двусмысленность (или вернее многосмысленность) понятия «структура» им-то как раз и обнаруживается. Ведь не только возможно, но и методически необходимо отличать структуру картины (painting, Gemaelde, tableau) независимо от того, изображает ли она стог сена или Мадонну, от структуры изображения (picture, Bild, image), анализируемого как изображение (т. е. в связи с изображенным), а также от целостной структуры соответственного произведения — Клода Моне или Рафаэля, — анализ которого, если не остановится на полпути, непременно окажется под конец направленным на взаимоотношение тех двух частичных, искусственно обособленных структур. И в силу тех же причин следует отличать структуры, хотя бы и семантические, но изучаемые лингвистами не со стороны смысла, а лишь со сторон *несения* смысла приспособленным для такой цели фонематическим или грамматическим аппаратом, от структур вообще не знаковых, а лишь воспринимаемых или имеемых в виду через посредство знаков. При учете этого различия уже не будет сомнению подлежать, что если литературоведение и может идти рука об руку с лингвистикой (отнюдь, однако, с ней не отождествляясь) в изучении языка литературных произведений, и в частности структур этого языка, несущих смысл, в их взаимоотношении со структурою самих этих несомых ими смыслов, то «смыслы» — или тут уже скорей «содержания», — находящиеся за пределами знаковой ткани языка, лишь издали, сквозь предметные значения слов повествующей о них (сюжетными или тематическими можно их назвать), изучаться теорией литературы могут и должны вне содружества с лингвистикой, совсем независимо от нее. Структуры есть, конечно, и тут, но совсем другие, и словесными или языковыми их называть никакого основания нет.

Различия этого совсем не заметить невозможно, признает его и Якобсон, но (как это и вообще повелось) не придает ему достаточного значения. Он сразу же после своего не до конца продуманного силлогизма, силу его (по нашему мнению, мнимую) ограничивает ссылкой на возможность превращения романа в полунемой, а то и немой фильм или замены повествования — легендарного, житийного, например — серией фресок иконных «клейм», рельефов, миниатюр; при сохранении чего? Того самого (как он этого не видит?), что словесно языковому анализу одинаково недоступно в

романе, как и в фильме; в тексте жития, как и в изображениях, заменяющих этот текст. Если же и согласиться с ним, что в этих случаях анализ останется подсудным семантике или семиотике (в смысле общего учения о знаках), то ведь анализируемые в качестве знаков зрительные образы словесными от этого не станут, и тогда причем же тут лингвистика? Не только в таком рассуждении недооценивается разница между переводимостью «Войны и мира» и непереводимостью лирического стихотворения, как и многих пословиц или афоризмов, но и вовсе не учитывается еще более очевидное и все-таки постоянно теряемое из виду различие между языком (поэтическим или нет) и языковыми произведениями, Sprachwerke, как литературными, так и всякими другими. Эти последние лингвистика ведь и не покушается изучать (покуда не видит в них свидетельств о языке), не анализирует состава и структуры поваренных книг или космографических трактатов. Нет у нее для этого средств, как и нет их, чтобы изучать те «семантические композиции», что зовутся сюжетами, да и всё вообще, что внутри «изящной словесности» относится к искусству вымысла, а не к искусству слова.

Тут требуется оговорка. Совсем бесцветным, бескачественным языком (т. е. языком, качества которого безразличны) вымысел излагается редко; а если романист (Стендаль, например) к такой бесцветности — прозрачности! — стремится, то для соответственного диагноза у лингвистики средства есть, хоть и будет он плодотворен лишь в связи с анализом самого вымысла, доступным не языковедению, а лишь некоторым способным перешагнуть за его пределы языковедам. Жирмунский[a] был не совсем прав, когда утверждал, возражая много лет назад Якобсону, что в романах словесный материал «нейтрален», и Виктор Эрлих справедливо упрекнул его за это в чрезмерном упрощении[10]. Существенно, однако, что даже в тех случаях, когда язык романа с максимальной настойчивостью требует нашего внимания, он все же вымыслом от этого не становится, а лишь рискует его вытеснить, собой его не заменив. И еще существенней (в смысле ограничения прав лингвистики), что даже и вне «эстетической функции» мы не можем никакой Sprachwerk, будь то Свод законов, История Государства Российского, Подарок молодым хозяйкам или хоть аптекарский рецепт, счесть «просто» языком, какие бы функции мы ему в различных этих случаях, следуя Якобсону, ни приписали. Членения этих текстов ни из их языка, ни из языка вообще не вытекают, внеположны его законам и вообще не относятся к нему. А с другой стороны, ведь и там, где об эстетической или поэтической функции языка вполне уместно говорить, наблюдаются черты, наблюдаются именно структуры, вовсе не языковые, вовсе языком не предначертанные. Даже ведь и «композиция лирических стихотворений» (вспоминая книгу Жирмунского, тех же давних времен, тоже, как и ранее упомянутая его книга, переизданную теперь, и опять таки лишь за рубежом) прямого отношения к

[a] См.: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. 1925. С. 123; *V. Erlich.* Russian Formalism. 1955. P. 14.

языку этих стихотворений вовсе не имеет, хоть они-то, уж конечно, чистейшие создания искусства слова, а значит (для влюбленных в лингвистику литературоведов), «сделаны» из слов, из языка. Все эти песенные или строфические формы, рефрены, репризы, кольцевые построения, концовки — музыковедению все это и впрямь знакомо, но разве все это ведомо языкознанию?

Те, кто не пожелают с нами согласиться, вольны поставить нам на вид, что аргументы наши вглубь не идут. Шитье и кройка, скажут они, тоже вещи разные, преподаются, однако, и не без основания, на тех же курсах. И если риторику понимают теперь, как и стилистику (которую и трудно по-другому понять) исключительно как учение о шитье, то древние неизменно включали в нее и кройку (ораторской речи), да и совсем недавно еще в старших классах французских лицеев, называвшихся Rhetorique, будущих бакалавров образцовыми выкройками наделяли, весьма полезными для дисциплины мысли при составлении отчетов, докладов и других письменных работ. Так что дело, скажут нам, лишь в том, что критикуемое нами определение поэзии как функции языка не для всех отделов поэтики одинаково пригодно, оставаясь, однако, вполне пригодным для первого, основополагающего, для теории поэтической речи. Не стоит смешивать логику с педагогикой, да и менять на ходу определения, вряд ли, ответим мы, удобно. Всего важней, однако, что и сама поэтическая речь, свободная от вымысла и за вычетом всех накладываемых на нее неязыковых структур, все-таки определению этому не отвечает. Не отвечает, прежде всего, потому, что речь не то же самое, что язык.

4. Лингвистическое различение

Мы, конечно, этими двумя словами пользуемся сплошь да рядом вперемешку, но смешение становится недопустимым, когда речь идет о разграничении поэтики, имеющей дело с речью, и лингвистики, послесоссюровской особенно, имеющей дело только с языком. (Замечу, оглянувшись на мною изреченное не без запинки, что «идет» — или «течет» — только речь, отнюдь не язык, и что речь пользуется языком, тогда как о языке нельзя сказать, чтобы он пользовался речью). Если свести два давних, но отнюдь не отмененных якобсоновских афоризма к одному (что, я думаю, вполне законно) и считать поэзию языком «индифферентным к предмету высказывания», то прежде всего следует поставить себе вопрос, что означает здесь «язык»? Как надлежало бы перевести это слово по-французски — langue или langage? Со знаменитым (в те годы еще не столь знаменитым) «Курсом» Якобсон и тогда уже несомненно был знаком, но различия этого, — на котором построен весь «Курс», — ни тогда, ни позже во всем его значении не учел, что не могло его не привести, да и по его следам или независимо от него все зачарованное лингвистикой литературоведенье привело к весьма опасной противоречивости или досадной шаткости самых основных концепций. Можно в силу того, что я отныне буду называть *лингвистическим различением*, методологически

изъять слово или речь из того, что зовется языком; но понятие этим способом уточненное и суженное, если и будет пригодно для лингвистики, в определенном ее аспекте, то для поэтики тем самым утратит всякую пригодность, или же пригодно будет лишь для такой, которая поэзию посадит за решетку, — за решетку своих собственных, только ей нужных подсчетов, схем и диаграмм. А всякое живое слово о поэзии, при этом сказанное, т. е. слово, что-то объясняющее в ней, будет означать незамеченную исследователем отмену лингвистического различения и соскальзывание его мысли к недифференцированному, старому, включающему в себя слово, речь и полновесный смысл, понятию языка.

Соссюр, с доступной лишь гениям определенного (скизофренного) типа односторонней остротой, выделил, пользуясь различием, уже намеченным во французском языковом обиходе, из общего, довольно расплывчатого и с трудом поддающегося уточнению понятия langage (дар речи, присущий человеку, способность изъясняться словами, а в расширенном понимании и другими знаками, независимо от того, образуют ли они систему или нет) более узкое и четкое понятие langue (русский язык, китайский язык, всякая в обращении находящаяся или находившаяся лексико-грамматическая система). Это понятие языка-системы или системности языка он от всех конкретных применений обособил и показал, что именно оно должно лечь в основу строгонаучного языкознания. Языковая система (langue) — можно назвать ее и аппаратом — со всеми структурами, ее образующими и изучаемыми лингвистикой, состоит, конечно, на службе у речевой способности или деятельности (langage) и, внутри нее, у речи или слова (speech, Rede, parole). Система эта служит человеку для оформления, выражения и сообщения его мыслей (в самом широком смысле слова, включающем и все осознанные, ставшие мыслью ощущения и чувства), но сама она внеположна этим мыслям, *индифферентна к предмету высказывания*; не о поэзии, а именно о системе языка с полным правом можно это сказать (и очень может быть, что формула эта как раз и внушена была Якобсону лингвистическим различением, перенесенным в область, Соссюру совершенно чуждую). Система слов и словосочетаний в отношении к слову индифферентна; язык речи не предрешает: оттого знаки, его составляющие, и обладают лишь потенциальным смыслом, смысловым коррелятом, начертанным, как мы видели, на их обратной стороне (тогда как потенциальная осмысленность фонем, из которых они состоят, еще гораздо менее определенна). Актуальный смысл получают эти знаки, только когда ими пользуется речь.

Речь пользуется ими, пользуется вообще языком по-разному, в зависимости от различия выполняемых ею заданий или функций. Различие функций принадлежит именно ей; языку (langue) приписать его нельзя. У языка есть только одна функция: предоставлять в распоряжение говорящего лица и его речи свою систему. Поэтому Якобсон, когда он, выступая на Блумингтонском съезде, предложил свою, имевшую столь широкий успех классификацию функций языка, мог иметь в виду только язык (langage) в широком

смысле слова, включающем речь (его переводчик на французский язык, бельгийский лингвист Рюве именно словом langage — а не langue — это английское слово и перевел). Но тут противоречие и получилось. Речи, в поэтической ее функции, оказалось приписано то безразличие к изреченному, которое ей-то как раз, в отличие от системы языка, приписывать и нельзя. «Установка на сообщение как таковое, — сказано тут, — сосредоточение на сообщении ради него самого, это и есть поэтическая функция языка». Термин «сообщение» (message) заимствовал Якобсон из теории информации (или связи), но это нисколько делу не помогает, а вносит лишь дальнейшие неясности: ведь «Илиаду» или «Отелло» назвать сообщением трудно, да немногим легче и «Оду к соловью». Правда, о произведениях здесь и не говорится; не о поэзии сказано, как сорок лет назад, что она — «язык в его эстетической функции», а гораздо точней говорится о поэтической функции языка (т. е. речи), которая преобладает в поэзии, но осуществляться может и вне поэзии (так что поэзия — отметим это — уже не «просто язык», даже и в этой функции его). Зато все прочее осталось без перемен. Если формулировка не совсем прозрачна, то наблюдалось это и прежде (направленность «на самый знак», на «словесное выражение» в пражских «Тезисах» или, у Томашевского, «сами слова»). «Само сообщение» это — на худой конец, мог бы быть и его смысл; но из всего контекста следует, что это как раз сообщение за вычетом смысла, все та же его «индифферентность к предмету высказывания». Поэтическая функция речи состоит, таким образом, в передаче безразличных к сообщаемому, а значит, все равно что и лишенных его сообщений. Другое было бы дело, если бы нам сказали, что сообщаемое тут неотделимо или не вполне отделимо от того, как оно сообщено. Не это нам, однако, говорят. И выходит, что речевая эта функция мало чем, а быть может, и вовсе ничем не отличается от другой, в просторечии называемой чесаньем языка, и за которой Якобсон в той же своей прославленной — и справедливо прославленной, на редкость богатой мыслями (этого я и не думаю отрицать), — работе закрепил придуманную этнологом Малиновским забавно педантическую кличку phatic communion.

Parler pour ne rien dire, говорить «просто так», для общения без сообщения (или, вернее, при таком сообщении, где его «что» и «как» одинаково сами по себе неинтересны), пусть и вполне человечно (мы все знаем, что такое «перекинуться словом» или о погоде потолковать), но для поэзии как будто маловато, да и поэтический язык тут, конечно, не при чем. Если в поэтической речи *как* что-то сказано не менее важно, чем *что* именно сказано, то объясняется это не ее безразличием к этому «что», к ее предмету, а особым характером самого предмета, крайним его *небезразличием* к тому, как он будет высказан. Русское слово «безразличие» антропоморфно, окрашено чувством, которое в «индифферентности» отсутствует; но и строго логически, строго технически назвать поэтическую речь индифферентной к тому, что ею изрекается, непозволительно. Совсем напротив: она целиком высказываемым ею не то чтобы даже окрашена, а насквозь окачествована, во всех

своих качествах предопределена. Она вся — ради него. Без этих ее, каждый раз иных, приноровленных к новому высказыванию качеств, оно, высказываемое это, осталось бы невысказанным. Да и можно ли себе представить, что поэзия когда-либо возникла или возникала бы еще сейчас из одной игры означающими безо всяких означаемых или даже с одним signifiés, достаточными для узнаванья и различенья, как голое говорение ни о чем или все равно о чем, и которым ровно ничего не было бы сказано? Поскольку она повествует, у ее слов должны быть предметные значения, а тем самым и соответствия вне языка (не meaning только, а, по терминологии Гардинера, thing meant или, по другой терминологии, reference); но даже и при полном отсутствии вымысла слова ее должны обладать, в придачу к их смысловому корреляту в языке, еще и актуальным смыслом, включаемым в них речью; да и без предложений (смысловая природа которых совсем другая, чем у слов) не обходится речь даже и в лиричнейшей поэзии, хотя тут слова и соседства слов бывают нередко важнее предложений. Вот почему старейшая формула Якобсона об индифферентности поэзии к предмету высказывания кажется мне лучше всех прочих: всего отчетливей она противоположна истине.

Что же до новейшей, то она едва ли не наименее остра. Характеризует эту формулу слово message, сквозь теорию связи заигрывающее с кибернетикой. Оно встречается уже и в первой фразе Блумингтонского доклада, сразу после вступительных замечаний: «Поэтика в первую очередь занимается вопросом, what makes a verbal message произведением искусства?» После чего сказано, что она ищет определить отличие словесного искусства от других искусств и от других видов словесного поведения (verbal behavior). Последний термин, ласкающий слух бихевиористов, которых среди американских психологов и языковедов было в 1960 году больше (сдается мне), чем сейчас, совершенно тут, по правде сказать, излишен, и с кибернетическим ни в какой особой дружбе не состоит, а этот последний определенно враждует с понятием произведения искусства, как и с мыслью о сосредоточеньи на «самом» этом message, подразумевающей интерес не к его смыслу, а к его словесному облику. Недоумеваю я, должен сознаться, зачем этот большой ученый, всеми, и мной в том числе, по заслугам почитаемый, считает нужным хотя бы лишь терминологически подмигивать теории информации, всякому художеству совершенно чуждой. Поэтическое произведение может меня, конечно, о многом информировать, но лишь косвенно, через умозаключения на основании тех или иных, к существу его речи не относящихся признаков или симптомов; «сообщает» же оно мне то самое не-фактическое или не чисто фактическое, чего теория информации не терпит, называет избыточностью (redundance) и повелевает из подсудных ей сообщений изгонять. Существуют, правда, теоретики (впервые как будто мысль эту высказал во Франции Abraham Moles[11]), считающие, что произведение искусства извещает, «информирует» нас о своей новизне, и что в этом его суть и состоит; все остальное в нем — излишек, принципиально устранимый и при оценке не принимаемый в расчет. Таких взглядов, однако, (в Германии к ним бли-

зок Макс Бензе) Якобсон, сколько я знаю, к своим не присоединял. Но раз мы этого рода коротким замыканием не соблазнились, зачем же нам и привлекать к нашим трудам о поэзии, о словесности, о невыхолощенном человеческом слове электронную эту терминологию?

5. Что сообщает нам поэзия?

По-русски к тому же мы ведь применили для перевода технического и в интересах техники созданного термина message гораздо менее техническое слово, которому есть точный эквивалент и в английском языке — communication, сообщение; и существо вопроса от этого нисколько не изменилось. Но, конечно, и не разрешили мы этим вопроса; мы только с ним вернулись на старую, хорошо утрамбованную площадку литературных споров, которую и Якобсон мог бы, в сущности, — я хочу сказать, без вреда для ясности своих взглядов, — не покидать. Мнение его о поэтической речи, о поэзии могло бы быть выражено и так: она что-то сообщает, но сообщение в счет не идет; важен — в литературе, в поэзии — лишь способ сообщения. Это звучит знакомо и возвращает нас ко временам, по части теории информации совершенно невинным.

Ведь и сам Якобсон в 21-м году, не подозревая о кибернетике (и не нуждаясь в бихевиоризме), писал, что поэзия «управляется, так сказать, имманентными законами: функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и эмоциональному, здесь сводится к минимуму», — чему он остался верен и через сорок лет, хоть допустив на этот раз, что при господстве в поэзии поэтической функции языка, к сообщенному безразличной, все же участвует — в лирической поэзии «эмотивная» функция, а в эпической практическая (называемая теперь referential), которые обе, разумеется, коммуникативны. Но подобные взгляды и без того высказывались не раз; даже и общепринятыми нынче можно их назвать. Сходным образом, но более радикально высказался, например, один из виднейших представителей американской «новой критики» (теперь уже далеко не новой) Cleanth Brooks в известной статье, впервые опубликованной больше четверти века назад: «What does poetry Communicate?»

По его мнению, поэзия ничего не сообщает; а если в иных стихотворениях кое-что все-таки сообщено — он до этого весьма тонко проанализировал «Corinna's Going A-Maying» Роберта Херрика[12], — то поэзия их не в этом и не за это мы их оцениваем как поэзию. Он мог бы прибавить, что поэты (нынешние, по крайней мере) часто думают так и сами. W. H. Auden в студенческие свои годы, по свидетельству Стивена Спендера, друга его тех лет, объявил все, относящееся к сюжету или теме стихов, вешалкой, лишь к тому и пригодной, чтобы нацеплять на нее поэзию. И еще решительней расправился со всяческим «предметом высказывания» Арчибальд Мак-Лиш (MacLeash) знаменитым финалом своей «Ars Poetica»: «A Poem should not mean /

But be»[13], который я «презренной прозой» передам: «незачем стихотворению иметь смысл; пусть бы лишь нравилось, этого достаточно»; сомнения ведь нет, что стихотворение, забракованное им, — свое или чужое — поэт не задумается объявить несуществующим, лишенным (поэтического) бытия.

Любое высказывание такого рода можно так истолковать, что оно покажется оправданным, будучи все-таки неверным. Смысл стихотворения на отъявленно прозаические смыслы, конечно, не похож, но отсюда не следует, что у стихов есть некое (поэтическое) бытие, независимое от этого «непохожего» их смысла. Из сюжета или сюжетного материала (subject matter) и вешалки не сделаешь, покуда не совлек он с себя старую (если она была) словесную плоть и не стал облекаться новой, оттого что «вешают» поэзию не на сюжет как таковой, а на сюжет, поэтом по-своему воображенный. Поэзия ничего нам не сообщает, о чем бы нас могла информировать непоэзия; но она, тем не менее, сообщает нам себя — и каждый раз другую, особую себя, свой, каждый раз новый звучащий смысл от звука (полностью, по крайней мере) не отделимый, но которого и одним звучанием высказать тоже все-таки, нельзя. И, кроме того, все эти отрицательные формулы неполной ясностью своей компрометируют даже и ту половинчатую правду, которую можно из них выудить.

Не следует смешивать, как это постоянно делается, словесных смыслов разного рода ни между собой, ни со смысловыми соответствиями предложений, цепи предложений или всего стихотворения. Одно дело осмысленность — а значит, и «коммуникативность» — словесной ткани, не отсутствующая никогда (и уж всего менее в прелестном условно-повествовательном и условно увещательном стихотворении, разбиравшемся Бруксом), и другое дело «мысль», выраженная стихотворением, прочитанным до конца: ее может и не быть, верней, она может не поддаться никакой, даже совсем издали указующей на нее внепоэтической формулировке (в стихотворении Херрика она есть, но его словесная ткань в большей мере образует его поэзию).

Словесные смыслы (к ним относятся и смыслы синтагм, еще не образующих предложения), вообще говоря, господствуют в лирике и в насыщенной лирическим выражением прозе; так что смысл коротких и совсем лишенных повествования стихотворений больше похож на смысл слова, чем на смысл предложения. Но там, где есть малейший «рассказ», хоть какой-нибудь сюжет (всегда высказываемый предложениями, не сказуемый без слов, не вовсе лишенных вещественных соответствий во внесловесном мире), даже и там, где сведенный к минимуму сюжет представляется еще и крайне банальным («банальнее», т. е. универсальнее любви и смерти вообще ничего нет); даже и там — вспомним хотя бы «Для берегов отчизны дальной» — он все-таки «вешалка» совсем особого рода: составляющая остов того, что на ней висит. Черновик этих стихов (первая их версия, просвечивающая сквозь множество перемен), из эстетики глядя, — ничто; пересказ их оттуда же — нуль; но Бог с ней, со всей их музыкой, если она не о разлуке, не об утрате, не о безнадежной надежде — «Но жду его, он за тобой...». И если порою лирика со-

всем обходится без предметного значения слов, то — entendons-nous, как говорят французы: без вещественного или пусть еще без единично-предметного их значения (но понятие «предмет» шире и чем единичный предмет, а не только чем (осязаемая, видимая) вещь), одними означаемыми, одной смысловой подкладкой слов и самая, казалось бы, «беспредметная» лирика жить не может. Она все-таки о смерти, о любви, о войне, о религии говорит — о них самих, а не о смыслах слов «религия» или «война»; о чем-то, быть может, всего только мыслимом, ощутимом, воображаемом, но не о том, что существует лишь в языке и для языка.

Все перечисленные и бесчисленные другие формулы, отрицающие смысл, сообщение, высказывание, не совсем нелепы лишь постольку, поскольку авторы их понимание выносят за скобки, думают, пусть и сами того не замечая, об одной оценке, смешивают поэзию со своим одобрением поэзии. Либо они напрямик свою оценку имеют в виду (хоть о ней и не говорят), либо — как это делается ради сугубой «научности» в патентованно «передовом» нынешнем литературоведении — избегают принимать ее на свой счет, но анализируют именно то, чем другие, по мнению аналитика, интуитивно (тут он, тому же идолу в угоду, корчит гримасу) руководились в своей оценке. Какой оценке? Эстетической, конечно. Оценке «как», выключающей «что»; «формы», а не чего другого. Тут, однако, могут меня спросить — не те, с кем я спорю, а старомодные, прежние: но ведь существует, как будто, и эстетика содержания? Отвечу: была; нет ее больше; да и незачем ей быть. Как бы содержание ни определять, все, что не форма, — это еще Кроче очень хорошо увидел — эстетику не интересует. Пусть форма есть всегда форма чего-то, пусть искусство без этого чего-то немыслимо, но суть эстетики (в отличие от философии или теории искусства, от науки об искусстве, которую научились от нее отделять) в том-то все же и состоит, что она всяческое «что» от формы и тем самым от искусства отличает. Это и есть тот особый акт сознания, та интеллектуальная операция, которую один современный философ, превосходно ее описав, назвал «эстетическим различением»[b], которая легла в основу всех взглядов, резюмируемых утвержденьем, что поэзия, как и всякое искусство, существует (нам на радость, конечно), ничего не высказывая или оставаясь к тому, что ею — случайно, нечаянно или неизвестно почему — высказано, как поэзия, как искусство, совершенно равнодушной.

Оттого-то и выносится понимание за скобки: эстетика ему не противится, но необходимым его не почитает, во многих случаях может обойтись без него, а если его и требует, то структурного понимания, а не смыслового. Легче всего это разъяснить на примере музыки. Можно довольствоваться слышанием ее, и можно, слушая, вслушиваясь в нее, постигать ее внутреннее устройство; Vernon Lee, после анкеты, произведенной ею, различала в этом смысле hearers и listeners. Эстетически вполне оправданно уже и пер-

[b] Die aesthetische Unterscheidung. Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode. 1960. S. 81.

вое восприятие, раз оно допускает эстетическое «да» или «нет», но возможно, все еще на основании, требовать и полного проникновения в структуру сложных музыкальных произведений. Далее, однако, разница между музыкальными произведениями, пусть и безупречно, и очень сложно, и даже поновому структурированными, но совершенно пустыми (какою бывает, например, музыка, сочиняемая дирижерами, Kapellmeistermusik) и столь же искусно построенными, но ощущаемыми слушателем как выражающие, высказывающие нечто, чему отвечает в нем самом волнение, не вызываемое пустотой, — разница эта эстетически неуловима, потому что понимание высказанного, хоть и не передаваемого словами, выходит за пределы эстетического различения, превозмогает, зачеркивает его.

И точно так же в живописи — структура картины, «живописная» структура постигаемая при эстетическом различении, которое как раз ведь ее и отделяет от того, что на картине изображено (поскольку она изобразительна, а не беспредметна); но именно потому и делает структуру изображенного (не картины, а в ней), а значит, и ее связь со структурой картины эстетически непостижимой. Выносить понимание за скобки — смысловое, конечно, но куда входит и понимание смысловых структур, — остается, без сомнения, и в живописи, и в музыке, и в поэзии методологически допустимым, необходимым даже, но именно на срок, «в пути» («метод» значит «путь»).

Даже в поэзии возможна оценка до понимания (до понимания поэзии, а не до простого узнавания слов, образующих ее), оценка именно предварительная (покушения с негодными средствами обнаруживаются уже ею); но все попытки так-таки ею и удовольствоваться приводят всего лишь к либо прямому конформизму: «грамотность налицо, стихотворная и простая», «сонет сделан по всем правилам»; либо к вывернутому наизнанку: «в нем тринадцать строк, ура!» или попросту «ново!». Тут оценке и венец, и конец. Мы уже причалили незаметно к тем берегам, где музы не живут, и жители которых полагают, что любому произведению искусства только и надлежит информировать нас о своей новизне, а нам, информацию проверив, раскланяться с автором и перейти к очередным делам.

6. Эстетическое различение

Все это возвращает нас далеко назад: эстетическое различение не вчера придумано. Мы, однако, к отдаленному прошлому (Баумгартену, Канту) возвращаться не будем; вернемся лишь к близкому сравнительно и русскому. Эстетикой у нас в прошлом веке и в первые годы нашего если и занимались, то хоть и менее гениально, но столь же широко и «наивно», как, с точки зрения нынешней лингвистики, Гумбольдт занимался языком. Не ею, а философией искусства, называя ее эстетикой, занимались; как некогда Гегель в своих «Лекциях по эстетике», — где он, впрочем, об этом в предисловии

прямо и говорит. Теория литературы и вовсе у нас не процветала, а от ее истории еще и в начале века, в школьном и даже университетском преподавании ее, веяло унылым стасюлевиче-пыпинским, шестидесятническим, в своих источниках душком.

Но и такие, совсем иного духа, да и просто образования люди, как Вячеслав Иванов, Белый, Брюсов, — не знаю, как они отнеслись к якобсоновской формуле 21-го года: «Поэзия — это просто язык в его эстетической функции», но уж, конечно за десять лет до того были бы ею до крайности удивлены. «Просто языком» были бы удивлены, но, пожалуй, еще больше «эстетической функцией», тут же противополагавшейся функции «коммуникативной» и объявлявшейся «индифферентной к предмету высказывания». Как они поэтикой ни интересовались, какого страстного внимания стихосложению во всех его аспектах ни уделяли (кто же до Вячеслава Иванова сумел бы так, как он, прочесть пушкинских «Цыган»?), каким даже и экспериментаторством (Брюсов), какой статистикой (Белый) ни занимались, они все-таки (включая и Брюсова, столь склонного давать самому себе заказы и ремесленно их выполнять, по рецептам своим и чужим) решительно не были готовы поэтику предпочесть поэзии, объявить поэзию прикладной поэтикой. Потому что, хоть и грубо это звучит, глуповато пожалуй даже на иной слух, а именно этот упрек формалисты наши и заслужили. Не по какому-то их новоиспеченному чудачеству, а просто вследствие того, что «формализм», это тот же эстетизм, хоть и другого пошиба, чем у Пэтера или Уайльда. То самое, что уже сто лет назад Конрад Фидлер имел в виду, когда не по поводу литературы, а по поводу живописи и скульптуры говорил, что готов признать «искусство для искусства», но отвергает «искусство для эстетики».

Все главные наши формалисты были, как я уже сказал, знающие и талантливые люди. Некоторые, как Шкловский, отчасти Тынянов, были и писательски одарены (хотя в скобках скажу, что романы Тынянова написаны, на мой взгляд, из рук вон плохо), и литературу все они, без сомнения, горячо любили, — разве только что свой метод еще горячей любили, чем ее. Четырех из них я знал лично, хоть и очень поверхностно; немножко ближе лишь милого Эйхенбаума, чья книга «Сквозь литературу», подаренная им незадолго до моего отъезда за границу, хранится у меня с его надписью: «В память встреч и бесед». О чем я с ним беседовал, я, разумеется, не помню; но помню, что мне всегда хотелось вернуть его мысль к ранним его статьям (как раз в этой книге и перепечатанным), не потому что они были лучше более зрелых (совсем напротив), а потому что переход от них к дальнейшему мог бы, казалось мне, и не означать полного разрыва с самой их основой. Был найден им и его друзьями вполне оправданный в должных границах «подход» (как тогда любили говорить) к изучению известных сторон литературы и ее истории; но ведь он не равнялся целостному истолкованию литературного или поэтического творчества, не отвечал на вопрос «что такое поэзия», а если ответ подменялся им, то ответ становился ложным, да и самый вопрос затемнялся: пресекалась возможность ставить его всерьез. «Искусство

как прием» — это не просто заглавие программной статьи Шкловского, которую он мог еще в 25-м году безнаказанно воспроизвести в качестве введения к сборнику своих статей, озаглавленному «Теория прозы» (как начертано на обложке) или «О теории прозы (как значится на титульном листе). Статьи с интересом и пользой всякий прочтет и теперь; но их заглавие — лозунг, и лозунг в своей двусмысленности сомнительный.

Сперва искусство, потом эстетика; сперва поэзия, потом поэтика. Это не хронология только, но и логика. Это нормальное положение вещей. Бывают времена, склонные порядок этот нарушать; никогда, даже в позднем эллинизме, не нарушался он так часто, как в наше время; но сколько-нибудь значительная поэзия вряд ли когда-нибудь рождалась из одного лишь учета своих теоретических возможностей. Как риторика предполагает оратора, так и поэтика предполагает поэта, выслушивает его (если чего-нибудь стоит, то именно выслушивает, даже и сквозь типографскую краску), а затем констатирует эффекты и регистрирует приемы, которыми, по ее мыслению, эффекты эти были и снова могут быть произведены.

Риторика и поэтика были до недавнего сравнительно времени дисциплинами нормативными: предписывали, а не только описывали; но предписывали они во имя всеми признаваемых канонов ораторской или поэтической речи, и каноны эти мыслились отнюдь не в отрыве от внеэстетических (жизненных, скажем, не столь отчетливо специализированных) задач той или другой. Кроме того, предписания эти всегда понимались как относительные, допускающие отступления, а главное, соблазна не внушали считать их существом поэзии. Эстетика (общая и в своих подотделах) стала подменять искусство как раз с тех пор, когда (двести лет назад, но последствия сказались позднее) она перестала быть конкретно нормативной, и затем, впервые полностью проведя эстетическое различение, себя — не такие-то приемы и эффекты, а наличие любых описываемых ею приемов-эффектов — объявила искусством, все прочее отнеся к подлежащему вычету «предмету высказыванья». Недаром Гёте, опасность тотчас ощутивший, так возненавидел самую мысль об эффекте или эффектах, враждебную, как он сразу угадал, всякой Gestaltung, созданию целостной и одушевленно формы (Gestalt), в которой изображенное и выраженное неразрывно слиты воедино. Недаром так до преувеличения подчеркивал, наперекор обычным нынешним взглядам, значение всяческих, даже самых, казалось бы, банальных тем, сюжетов, мотивов. Он знал, что они — отдельно взятые — лишь предпосылка для художника, но неотменимая, и вешалкой их никогда не согласился бы назвать.

Для эстетики, однако, которая срезает эстетический объект со всего того, чем он, будучи произведением искусства, вскормлен и наполнен, ничего, так сказать, до-эффектного попросту нет. В силу различения, произведенного ею, она всецело на стороне читателя, слушателя, зрителя, на стороне восприятия; да еще и в самом восприятии, не на стороне понимания, а на стороне оценки. Оценка необходима, она не отсутствовала никогда, художник, поэт сам — первый оценщик своих творений. Чтобы их оценить, он должен быть спосо-

бен поглядеть на них «со стороны» и даже — на минуту — произвести то самое (по существу все же искусственное, хоть искусству и нужное) различенье; он так всегда и делал; на практике различение, не становясь принципом, всегда существовало; но если в наше время он слишком часто в угоду различенью, в угоду этой заранее учитываемой оценке, организует собственную свою «продукцию», то происходит это в результате подмены искусства эстетикой, поэзии поэтикой. «Искусство как прием», провозглашение точки зрения и метода исследования, становится провозглашением лжи, сводящей искусство к совокупности приемов или верней, эффектов, — потому что видим мы только их, только из их наличия заключаем о применении приемов.

Метод оправдан, но не абсолютизация его, не возведение метода на престол истины, которое как раз и делает его ложью. «Поэтика приема» звучит вовсе неплохо; «поэзия приема» звучит плоско и суетно. Если бы Якобсон в 21-м году написал: «*Поэтика* не интересуется предметом высказывания», «*Поэтика* рассматривает поэзию, как если бы она была особой функцией языка», мы утверждения эти не отказались бы — временно, скажем, и оговорив их неокончательность, — принять; не отказались бы, оттого что изучение поэзии (и литературы вообще) при таком подходе к ним, как нас убеждают работы того же Якобсона, того же Шкловского (двадцатых годов) и других, отнюдь нельзя назвать бесплодными. Но ведь Якобсон говорил о *поэзии*. Но ведь Шкловский, покуда не заставили его по другим нотам запеть (а с пеньем не спорят, да и о нотной тетрадке, в полицейском управлении напечатанной, лучше помолчать), искусство не просто «рассматривал» как прием, но и знак равенства склонен был ставить между искусством и приемом.

Рассматривайте, что же, в добрый час; кое-что и рассмотреть при этом вполне возможно. От возражений, какие чаще всего вам делались, легко отделаться. «Всякий от первого до последнего, от поэта до кондитера, — писал Гоголь в «Арабесках» — топорщится произвести эффект» и выражал надежду, что его век обратится наконец «ко всему безэффектному», — в ответ чему сторонник «поэтики приема» всегда может объявить «безэффектность» нулевым, но столь же действенным, как и любой другой, приемом. И если верно, что во французском языке слово «прием» (précodé) давно уже приняло с трудом устранимый порицающий оттенок, то ведь ничто не мешает этот оттенок относить лишь к приевшимся или чересчур заметным, по вине автора, приемам, — что вдобавок (иных противников можно и этим пристыдить) касается критики, но не безоценочно анализирующей науки. Безоценочно? Тут-то мы, однако, наукопоклонникам этим, на другой факультет озирающимся, и поставим на вид, что безоценочность их, к эстетическим различеньем отфильтрованному материалу примененная, все равно не сегодня завтра естествознанием будет высмеяна; после чего и мораториум наш мы прекратим, фикции, пусть на срок и полезные, именно фиктивными и объявим. Придется нам вновь при этом обратиться к формуле Р. О. Якобсона, еще не обсуждавшейся нами и талантливой, что и говорить. Оттого мы и обращаемся к ней: петербургские формалисты ничего столь четкого не придумали.

7. Литература и литературность

Все в той же пражской книжечке 21-го года читаем: «Предметом науки о литературе является не *литература*, а *литературность*, т. е. то, что делает литературным произведение»[14]. Через сорок лет этому вторит уже приводившееся выше начальное утверждение Блумингтонского доклада: «Поэтика в первую очередь занимается вопросом о том, что именно делает словесное сообщение произведением искусства». Еще точней было бы в обоих случаях сказать не «литературным произведением» и не «произведением искусства», а эстетическим объектом; эстетическим объектом, как раз в том его от всего прочего отцеженном, на одной оценке, на простейшем «да, годится» держащемся существе, которым он отличается от произведения искусства или от литературного произведения. Ничего ни в том, ни в другом случае, если вслушаться, не утверждается, кроме фундаментального значения и неограниченной пригодности эстетического различенья. Термин «произведение искусства» слегка это маскирует, но ведь кто же нынче, пользуясь им, что другое имеет в виду, как не эстетический объект? Термин «литературность» своей необычностью прикрывает это немножко лучше, да и вводит эстетически риторизм в область традиционно наиболее ему чуждую. Но, конечно, провозглашение этого понятия равносильно отделению литературы, причисляемой к искусству — иначе говоря признаваемой поставщицей эстетических объектов, — от литературы, не причисляемой к нему. Среди потребителей и даже изготовителей литературных произведений такая «установка» еще не так давно популярной не была, да и по сей день иные из них литературность смешивают с литературщиной; зато для нынешних адептов структурализма, переносящих его (или полагающих, что его возможно перенести) из языкознания во многие другие области, в том числе и в литературоведение, и установка, и понятие очень приманчивы. Главным образом, потому что подражая лингвистическому еще более, чем эстетическому различенью, они структуру отделяют от смысла, а если и связывают с ним, то при этом обессмысливают смысл: ограничивают его тощим смысловым коррелятом сложно структурированных означающих, превращают в мерцание словесных полусмыслов без всякого «высказанного предмета».

Во Франции понятие литературности недавно было воскрешено при помощи соответственного неологизма. Болгарского происхождения литературовед Цветан Тодоров, главный просветитель французов по части бывшего нашего, еще не скрученного в бараний рог литературоведения, представив им новенькую эту, хотя и полувековой почти давности, litterarité[c], тут же и заявил, что для науки о литературе любой литературный текст должен служить лишь образцом тех свойств, которые в совокупности своей составляют содержание этого именно понятия. Такой зачин кратчайшим путем его привел, и не мог не привести, к весьма недвусмысленному методологиче-

[c] См. его главу «Поэтика» в коллективном сборнике статей «Что такое структурализм?» (Париж, 1968. С. 102).

скому нарциссизму, ясней всего высказанному в утверждении (с. 163), что наука о литературе существует не для лучшего понимания литературы, а для оказательства самой себя; прибавим: для любования собой и для подтверждения собственной научности. Как если бы математика была чем-то вроде шахмат! Как если бы естествознание не познавало мира или его не изменяло (чем оно усердно занято в наши дни), а довольствовалось бы образцовым оборудованием своих лабораторий и остроумием экспериментов, при полном равнодушии к диктуемым ими выводам. Французский структурализм и вообще отличается от чаще всего очень no-nonsense и matter-offact'ной англо-саксонской разновидности его, любопытным артистицизмом, в силу которого убеждаешься немедленно, что Ролан Барт, например, или Клод Леви-Строс (Lévy-Strauss) пишут блестяще — или, верней, роскошно, — но зачастую усматриваешь далеко не сразу, а то и не усматриваешь вовсе, что они, собственно, хотят сказать. Рокочуще-невразумительное красноречие Лакана (Jacques Lacan, он, правда, не о литературе пишет) таково, что и читать-то его как-то совестно. Притом один языковед[d] без долгих слов недавно показал, что все три этих автора (как и ряд других), когда заинтересовались лет десять назад идеями Соссюра, относящимися к общему учению о знаках, и стали к своим построениям его терминологию применять, путаница у них получилась постыдная, а идей этих они попросту не поняли.

Но это, в конце концов, лишь частный случай или эпизод; ко всему структурализму, даже и французскому, это не относится. Другое течение его общей семиотикой не интересуется; к лингвистике относится холодно. Занято скорей воскрешением старой риторики и перетолкованием ее на новый лад. Привлекает, однако, этих ученых в старой риторике, даже если они этого полностью не сознают, туманное предвосхищение ею лингвистического — и в то же время эстетического — различенья, а перетолковывают они ее в духе всё того же подражания методам точных наук, качество сводящим к количеству и не на единичное направленным, а на общее.

Лингвистическое различение, впервые последовательно проведенное и обоснованное Соссюром, привело в языкознании к обособлению системы языка (langue), к четкому ее отделению как от его истории, так и от всего, относящегося к владению системой, к использованию ее в речевой деятельности, а не к ней самой. Оно тем самым устранило двойную неясность и выделило сложнейший аппарат, в самых мелких винтиках своих нацеленный на смысл, сплошь потенциально-смысловой, и все же досмысловой, предназначенный служить выражению и сообщению смыслов, каковы бы эти смыслы ни были. Структуру или структуры этого аппарата вполне возможно изучать, не касаясь, хоть и не упуская вовсе из виду этой его конечной функции и цели. Поэзия, однако, и словесность вообще, есть всецело явление речи, пользующейся, конечно, системой языка, но пользующейся ею особым образом, потому что смыслы, по преимуществу выражаемые и сообщаемые ею, суть особого рода смыслы, требующие и особых способов выражения. Спо-

[d] *Georges Mounin*. Clefs pour la linguistique. [Paris] Seghers [1968].

собы эти, издавна применявшиеся, сами образовали нечто вроде второй языковой системы, наложенной на первую, отчасти меняющей, отчасти отменяющей ее. Риторика, а вслед за ней или бок о бок с ней поэтика и стилистика эту вторую систему и учитывают, описывают, перечисляют ее элементы, анализируют их функции. Но полной аналогии с системой языка и с лингвистикой, изучающей эту систему, здесь все же нет. И выводы, которые делаются из частичной аналогии и внушают применение в поэтике лингвистических методов, обманчивы.

Поэзия есть всецело явление речи, и готовый поэтический язык не находится в таком же отношении к ней, в каком система языка (langue) находится и к ней, и к нашей речи вообще. Никакой необходимости в ней нет; тогда как без системы языка никто говорящий на нем обойтись не может. Да и элементы ее вовсе такой тесной и многообразной взаимнозависимости не знают, какая присуща элементам общей системы языка. Регистрация же их в качестве приемов-эффектов, как в старой риторике, или в качестве «отклонений от нормы», как это чаще всего делается теперь, хоть и не бесполезна, но существо дела больше затемняет, чем выясняет, потому что в обоих случаях подменяет анализом языка анализ речи: не отличает значимости (т. е. потенциальной функции) исследуемых явлений от их значения (т. е. функции актуальной) в конкретном произведении искусства. Одно дело метафора или другая «фигура», как и метафоричность или «фигуральность» вообще, в языке даже и определенного автора, и совсем другое — они же в таком-то куске его «фиксированной речи», где метафора может играть роль, входящую, по мнению риторики, в репертуар метонимии или наоборот, и где, за исключением нарочитой ими игры, никаких «иносказаний» нет, потому что высказывается этой речью, вовсе не требующей расшифровки, лишь то самое, что имело быть высказанным. И уже совсем неправомерен перенос риторических понятий из области слова в область вымысла, где никакой замены одних его элементов другими, будь то по принципу сходства или смежности, не наблюдается[e].

Что же до учета «отклонений», то привлекателен он для нынешних литературоведов тем, что качественный анализ позволяет заменить количественным. Любой троп, любую «фигуру», поскольку не вошли они окончательно в литературный или поэтический обиход, то есть не стали чем-то вполне привычным, относимым к «норме», можно считать отклонением от нее. Качественные различия фигур отступают при этом на второй план, а подсчет таких отклонений у отдельных авторов, в отдельных направлениях, школах или в разные времена, дает цифры, пригодные для сравнений. Ради иллюстрации своего метода на историческом матерьяле, произвел такие подсчеты

[e] Почему следует считать метонимиями усики первой жены князя Андрея или обнаженные плечи Элен, и в каком смысле эти черты stand for the female characters, которым они принадлежат (*R. Jakobson., M. Halle.* Fundamentals of Language. Mouton & Co. 's-Gravenhage. 1956. P. 78), мне неясно, как и неубедительными мне кажутся аналогичные рассуждении Д. Чижевского в статье «Что такое реализм?» (Нов. журнал. 1964. № 75. С. 131 сл.).

молодой французский ученый Жан Коэн (Cohen) в своей отчетливой и компетентной книге «Структура поэтического языка» (Париж, 1966)[15], отобрав для трех поэтических эпох французской литературы трех характерных для каждого из них авторов (Корнель, Расин, Мольер; Ламартин, Гюго, Виньи; Рембо, Верлен, Малларме) и показав, что цифры эти регулярно возрастают. У романтических поэтов отклонений больше, чем у «классических», у недавних трех еще больше. Догадаться об этом нетрудно было и прежде; но теперь, говорят нам, это можно считать «математически» доказанным. Сомневаюсь.

Во-первых, математика хромает, потому что складываемые цифры значат разное (Мольер и Расин, например, не в той же мере или не в том же смысле поэты: та же черта языка не то же значит у одного, что она значит у другого); а во-вторых, само сведение к цифрам неуместно: оно упрощает то, чего не следует упрощать, уравнивает смысл применения разными авторами, в разных произведениях таких-то образных выражений или отклоняющихся от общепринятого оборотов, тогда как по-настоящему оценить этот смысл можно лишь при учете их, особого каждый раз, контекста, их роли в данном высказывании, а не просто их наличия в речи данного автора, оцениваемого с точки зрения той потенциальной функции, которая им приписывается риторикой или стилистикой внутри системы поэтического языка.

Эта последняя истина с редкостной и образцовой остротой (хоть и при другой исходной позиции) подчеркнута в только что вышедшей по-французски (некоторые ее главы и написаны были на этом языке) книге профессора Колумбийского университета Майкела Риффатерра «Опыт структуральной стилистики» (Париж, 1971)[16]. Как видно уже из ее заглавия, искуснейший этот мастер стилистического анализа, тоже причисляет себя к структуралистам; однако понятие «структура» не исключает у него того, что другие относят к «содержанию», теме, сюжету, а главное имеет всегда в виду индивидуальное литературное произведение, а не схемы, лишь прикладываемые к нему, и не приемы или отклонения от нормы, якобы повсюду выполняющие одинаковую функцию. Он очень хорошо знает, что стихотворения, например, пересказать «своими словами» невозможно, понимая вместе с тем, что описать смысловую его сторону путем установления ее связи не с какими-нибудь заранее описанными или отдельно описываемыми «фигурами» и «структурами», а с особым их применением таким-то автором, в такомто произведении его все-таки вполне мыслимо. Поэзию поэтике он не приносит в жертву. Из языкознания, вполне его уважая, не творит себе кумира, ни в смысле простого включения в него стилистики или поэтики, ни в смысле подражания его методам, основанным на лингвистическом различении.

Языкознание и само начинает как будто терять приобретенное им лет тридцать или сорок назад методологическое самодовольство. Соссюр избавил его от гениальной гумбольдтовской универсальности, но и расплывчатости, выделив понятие языка-системы, которое можно назвать структурным понятием языка, и устранив всё другое из поля исследования, — речь, прежде всего, слово, в отличие от слов и от механики словообразования и словосочетания, а тем самым, конечно, и поэтическую речь. Путь к адекватному

пониманию ее особенности он как раз этим изгнанием ее и указал, но понят не был. Вместо того, чтобы отталкиваться именно от *этой* лингвистики (или от параллельной бихевиористской традиции Блумфильда в Америке), поэтика стала слепо подражать ее методологическим установкам, которые нынче, однако, колеблются в ней самой.

Знаменитейший из американских лингвистов младшего поколения Наум Хомский в основных понятиях своих («порождающей» грамматики, например) покидает (едва ли это замечая) систему языка и переходит в сферу речевой деятельности. Но еще интересней тот крутой поворот — или переворот — в лингвистическом мышлении, который наметил пять лет назад едва ли не крупнейший из современных французских языковедов Эмиль Бенвенист на 13-м (посвященном философии языка) съезде французских философских обществ в Женеве, где он прочел вступительный доклад «Форма и смысл в языке»[f17]. Главная мысль доклада — различение двух плоскостей (или этажей) в смысловой структуре языка. Для соссюровской языковой системы важно лишь наличие осмысленности слов и смысловых различий (разного рода) между словами и сочетаниями слов. Что именно слова значат — неважно, не касается языка, находится вне его границ. Наряду с этим, однако, существует смысл высказываний, предложений — я прибавил бы — речи вообще, слова, а не слов, хоть Бенвенист к такого рода терминам, выводящим за пределы langage, и не прибегает. Изучение этой стороны языка (в широком смысле выражения «язык») нельзя столь четко обособить, как его внутреннюю (скажем для простоты) механику. Но игнорировать эту сторону тоже нельзя. Бенвенист весьма тонким анализом неопровержимо установил и ее важность и ее особую природу. Поэтика этими мыслями его еще не успела как будто заинтересоваться. Именно они, однако, способны избавить ее от узости слишком поверхностно понимающего структуру языка — и само понятие структуры — структурализма.

Все эти мои замечания никакого запрета не содержат. Анализ необходим, и никакой анализ не плох, пусть хоть самый что ни на есть структуральный, формальный, скажу даже, формалистический. Все дело в том, как именно он ведется и чего, в конечном счете, добивается. Если направлен он на смысловые целые, т. е. на такие, которые человеком наделены намеренно даруемым (хоть и не всегда полностью при дарении этом осознанным) смыслом, то смысл этот при анализе должен быть учтен, иначе произойдет и в самом деле некое умерщвление смысла, обессмысливание этих человеческих творений, вопреки их замыслу и в ущерб восприятию, полностью отвечающему им. Понимание должно предшествовать оценке и анализ вести к пониманию. Не к пониманию целей, причин, функциональных связей, структур самих по себе (независимых от смысла), как и не к пониманию простых знаковых значений, а к пониманию смысла, вложенного в целое и в самостоятельно осмысленные элементы целого. Предметные значения (слов, например, или элементов изображения в изобразительных искусствах)

[f] См. акты этого конгресса: «Le Langage». Neuchâtel, 1967. II. P. 29—40.

должны быть предварительно узнаны, структурные взаимоотношения усмотрены (в музыке, например, или в стихе, в строфе), но этого недостаточно; структура не пуста или не должна быть пустой. И не только она не пуста, но и структурирована в соответствии со смыслом, *ради смысла*. К усмотрению этого смысла, к возможно полному пониманию его, анализ и должен нас привести. Пересказать его он нас не научит. Искусство — по Гёте — есть высказыванье несказанного. Но эти высказывания понятны. Оттого-то их и можно не понять. Оттого-то учиться их понимать и нужно и возможно.

8. Поэзия и поэтика

Поэтика, — поскольку мы не говорим о нормативной поэтике былых времен или о поэтике такого-то поэта, такой-то поэтической школы, — этому нас и учит. Ее можно назвать учением о средствах поэзии или о средствах поэтической речи. В первом случае она выйдет за пределы словесного языка вообще; во втором лишь на срок, но не слишком длинный срок, может оставаться в пределах языка (langue), противопоставляемого речи, изучая этот именно особый, поэтический язык. В дальнейшем для нее, как и для общей теории литературы, весь вопрос в том, поставит ли она во главу угла живое слово, высказыванье, поэтическую речь, неотделимую от вложенного в нее смысла, или, застряв в отделенном от речи языке, сказанные уже, прочитанные нами слова, которые мы, не в самом восприятии поэзии (мы бы тогда как раз и не восприняли ее), но позже, «задним числом» можем, при соответственном стараньи, отделить от всего высказанного ими и рассмотреть — словно меж двух стеклышек препарат для микроскопа, — как если бы не было ими высказано ровно ничего. Мы можем это сделать, пользуясь эстетическим различением между сказанным и тем, как оно сказано. И мы можем сказанное столь же успешно устранить — или вынести за скобки — с помощью лингвистического различенья, отделяющего систему языка от всего, что мы с ее помощью высказываем или постигаем. Оба эти различения нужны, оба открывают широкое поле необходимому анализу. Но в настоящее соприкосновение с самой поэзией поэтика приходит, лишь обращаясь к отдельным произведениям словесного искусства.

У каждого из них свой смысл; каждое высказывает нечто высказываемое только им. Каждое учит нас, что рождается поэзия лишь по ту сторону как лингвистического, так и эстетического различенья. И как раз тут, в самом конкретном, к таким «частным случаям» прикоснувшись, может поэтика нас привести и к уразумению всех искусств как языков, всего искусства как языка, — но уж, конечно, в другом смысле слова «язык», чем тот, на котором держится вся современная лингвистика.

Держится, а все-таки нет-нет, да и забудет, на чем держится. Тот же самый французский лингвист Жорж Мунен, знаток Соссюра, написавший превосходную книжку о нем, заявляет в другой своей работе (упомянутой выше, прим. 17, с. 399), что вопрос о том, можно ли называть изобразительные ис-

кусства языками, должен решаться в зависимости от того, образуют ли они или нет, системы, аналогичные языковой (как будто кто-то собирался называть их langues, а не langages!); а другой, еще более видный представитель нынешнего французского языкознания Андрэ Мартине[8] объявляет национальные языки (французский, русский и т. д.) разновидностями не языка-системы (langue) — как ему полагалось бы, раз он принимает концепцию и терминологию Соссюра, — но языка вообще (langage), да его же еще и называет «учреждением» (institution), что приемлемо, разумеется, лишь в отношение langue, а не langage. Если допустимо называть языками различные несловесные искусства или иные способы выражения и сообщения, то, конечно, лишь в этом последнем смысле слова, и *система* тут вовсе не при чем. И с другой стороны, если не Мунен, то ведь как раз Мартине вполне справедливо указал, что вся интонационно-мелодическая сторона (кроме дифференциации тонов, строго разграничивающих смыслы) из языков-систем, как и, следовательно, из относящегося к ним понятия языка, полностью выпадает и веденью лингвистики не подлежит, хоть и весьма значительную роль играет в живой речи, а значит, — если в parole, то и в langage, — в языке вообще. Прибавлю от себя: в поэтической речи, прежде всего. И характерно в связи с этим, что и Мартине, подобно Соссюру и большинству языковедов строго-соссюровской ориентации, поэтический язык из поля своих исследований тщательно исключает. И хорошо делает, поскольку делает это потому, что язык этот в своей основе parole, а значит и langage, но никак не langue.

В своей основе... Но ведь таков в своей основе, в своем начале, в неведомом своем, но интуитивно улавливаемом начале и язык вообще, как это первый усмотрел Вико, потом Гаман, Гердер, Руссо, как это знал еще Гумбольдт, как это помнил Потебня. Таким, вне всякой системы, обрела его шестилетняя глухонемая и слепая Эллен Келлер, когда впервые поняла осязанием переданное ей слово не как сигнал, а как смысл, как неопределенное множество и единство значений, как частицу мира, дарованную ее сознанию. В одном этом слове, в любом полновесном слове, поскольку оно слово, а не сигнал, слово, а не термин, прикрепленный к неподвижному своему, возвращенному вновь к сигнализации значению, открывается целый мир, человеческий мир, тот самый, что открывает нам и всякое, а не только словесное искусство. «Самовитое слово»! Из какого далека это теперь звучит и каким ярмарочным бубенцом! А ведь могло бы звучать совсем иначе, если бы не столь безответственно было сказано и не столь плоско понято. Хлебников нечетко различал, как это случается со всеми нами, слово и слова или (можно выразиться и так) слова в смысле Woerter, mots, и слова в смысле Worte, paroles. Первые принадлежат языку (langue), вторые — речи или слову. Тут не одно понятие, а два, хоть мы их и мыслим сплошь и рядом вперемешку. Но серьезно размышлять на эти темы невозможно, не решив, считать ли нам словесность искусством слова или искусством нанизывать слова. Когда выражениями «само слово», «самоценное слово», «самовитое слово»

[8] *André Martinet.* Eléments de linguistique générale. Paris: Colin, 1960.

играют, когда бросают их на ветер, да еще не кто-нибудь, а филологи, словолюбы, верноподданные не слов, а того слова, которое вместе с мыслью называли греки логосом, что ж тут может получиться хорошего? Ничего хорошего и не получилось. Слова могут казаться «самовитыми»; слово «индифферентным к предмету высказывания» даже и казаться не может.

По Гоголю, правда, слова до того подчас хороши, что «иное название еще драгоценнее самой вещи». Только все-таки и Гоголь, и любой писатель и поэт, — если не на каждом шагу, то в итоге, в конечном счете, — подбирает слова к вещам, а не вещи к словам, и когда «берет слово», то не ради слов, а ради «вещей», высказываемых словами. Не отдельные слова их к тому же и высказывают, а сложные словесные единства, всегда осмысленные, но иначе чем отдельные слова, и не в качестве простой их суммы. Каждое высказывание дает окончательный — для данного высказывания — смысл словам, уже осмысленным начерно в словаре или словесном запасе нашей памяти. Оно может и создавать слова, тут же их осмысляя. Прилагательное «самовитый», как и другие — удавшиеся — неологизмы Хлебникова, тем и хорошо, что родилось в его речи вместе со своим смыслом (слиянием «самости» с самовностью), но меткость ему присуща лишь постольку, поскольку поэту и в самом деле иные слова кажутся полноценными «сами по себе». Но еще раз: что же это значит? По их звуку? Он, очень может быть, ответит «да», но ведь как раз потому, что в этот звук он вкладывает смысл, которого от звука отделить, другим способом высказать не только он не хочет, но и не может. Прекрасно у Мандельштама заклинаемое и прославляемое им «блаженное бессмысленное слово», но не было бы оно блаженным и нечего было бы в нем прославлять, будь оно и впрямь бессмысленным. Неплоха, а то и пленительна дремота смысла, например, в английских nonsense verses или хоть бы nursery rimes, но пусть на ней и строят поэтику дремоты. То, что я называю звукосмыслом, — не сон, и не бессмыслица, и не «парки бабье лепетанье», а видоизменение, обновление, преображение смысла. Что же касается слова, а не слов, т. е. живой речи, то она всяческий смысл, в том числе и звукосмысл, словам или сочетаниями их именно и дарует. Называть слово самовитым, самоценным, независимо от смысла, никакого основания, да и никакого смысла, нет.

В начале было слово. Никто никогда не говорил, никто не может сказать — в начале были слова. Слов даже и наверняка — каждый это чувствует — «в начале» не было. И не будет. Слово предполагает мысль; оно порождается ею или рождается вместе с нею. Слова, в лучшем случае, предполагают осмысленность, даруемую им словом. В «Слове о полку Игореве» столько-то слов, и если рассыпать их, высыпать из «Слова», они так и останутся словами. Поэзия в слове, а не в словах. Язык наш в речах наших, а не в их словесной, из слов состоящей оболочке. Но мы слышим, видим, читаем слова. Словами обернулось, повернулось к нам, высказалось ими слово. Сквозь них мы его слышим, его понимаем. Но разбираем, анализируем слова; рассуждаем о словах. С ними, в первую очередь, имеем дело. Языковедение, вследствие лингвистического различения, ведает словами в их осмысленности, но без их смысла; всеми шнурочками ведает двигающими их, в преддверии

смысла меняющими их осмысленность, как двигают кукол в кукольном театре. Поэтика — тоже; но, будучи эстетикой, по-иному их рассматривает и пользуется при этом еще и эстетическим различеньем. Это в порядке вещей. Но ни ей, ни лингвистике не следует забывать о слове. Незачем эстетическое, незачем и лингвистическое различенье доводить до полного рассечения. А уж поэзию и совсем грешно учить со слов начинать, о словах заботиться больше, чем о слове. Выдохнется она, и не останется вам, милые друзья, ничего другого, как заниматься той, что была до вас, и что верила слову, а не словам.

В. Вейдле
1971

Комментарии

1. *Б. Томашевский.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925. Б. В. Томашевский в 1908—1912 учился в Льежском университете и окончил его по специальности «инженер-электрик».

2. *Р. Якобсон.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Госиздат [Берлин], 1923 // Сборники по теории поэтического языка. Вып. V. I.

3. Ср.: «Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография самоценного материала — жеста, то поэзия есть / оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова.

Поэзия есть язык в его эстетической функции.

Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением». *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. [Прага] 1921. С. 10—11.

4. Ср.: Тезисы Пражского лингвистического кружка [Thèses. Travaux du Cercle linguistique de Prague. 1. Prague, 1929] // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. / Сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашова. М., 1967.

5. «Курс общей лингвистики» (Cours de linguistique générale) Фердинанда де Соссюра (Saussure; 1857—1913) был издан в 1916 году.

6. *Alan H. Gardiner* (1879—1963). The Theory of Speech and Language. Oxford: Claredon Press, 1932. Part I. I. § 10. P. 29—30.

7. Ср.: Тезисы Пражского лингвистического кружка [Thèses. Travaux du Cercle linguistique de Prague. 1. Prague, 1929] // Пражский лингвистический кружок. Сб. ст. / Сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашова. М., 1967.

8. *F. de Saussure.* Cours de linguistique générale. Paris. 1923. P. 168: «В языке, как и во всякой семиологической системе, то, что отличает один знак от другого, и есть все то, что его составляет»; *Ф. де Соссюр.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 154.

9. Ср.: *Р. О. Якобсон.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975. С. 194.

10. *Roman Jakobson.* Linguistics and Poetics — Style in Language / Ed. by Th. A. Sebeoc. Cambridge, MIT, 1960. P. 350.

В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы // *В. М. Жирмунский.* Статьи 1916—1926. Л., 1928.

Victor Erlich. Russian Formalism: History, Doctrine / With a preface by Rene Wellek. 's Gravenhage: Mouton, 1955.

11. Abraham Moles (род. 1920) — директор Института социальной психологии университета Страсбурга, один из наиболее влиятельных сторонников применения кибернетики в гуманитарных исследованиях. Среди его сочинений: «Théorie de l'information et perception esthétique» (1958).

Макс Отто Бензе (Bense, род. 1910) — философ и теоретик науки, специалист в области математической логики, преподавал в Йене и Штутгарте. Теоретик штутгартской группы «конкретных поэтов». Ср.: «Techniche Existenz» (1949); «Aesthetica» (1965), «Semiotik» (1967), «Einfuhrung in die informations theoretische Ästhetik» (1969). Р. ...: «Не так давно Макс Бензе, автор не очень вразумительных, но стопроцентно передовых эстетических трактатов, возымел намеренье показать, что и литературу можно изготовлять машинным способом. Он изъял из романа Кафки "Замок" некоторое количество фраз и препоручил их машине, которая скомбинировала их во всевозможных комбинациях, из чего получилась книга и распродана была эта книга в кратчайший срок. Но состряпать фрикасе из Кафки было бы невозможно, если не было бы Кафки, и оно все-таки отзывается Кафкой, так что эксперимент, произведенный в слишком уж похожей на обыкновенную кухню лаборатории Бензе, никаких путей к механизации литературы или, точнее выражаясь, к замене механикой литературного таланта, не открыл» (*В. Вейдле.* Умерщвление слова // Мосты. Кн. 11. 1965. С. 185).

12. Роберт Херрик (Herrick, 1591—1674) — английский клирик и поэт, наиболее своеобразный из последователей Бена Джонсона. Клинт Брукс (род. 1906) — один из основоположников «новой критики», профессор Йельского университета, соредактор Роберта Пенна Уоррена по «The Southern Review», автор исследования о Мильтоне (1952). Вейдле ссылается на его статью «О чем сообщает поэзия?»: *Cleanth Brooks.* What does poetry communicate? // *Cleanth Brooks.* The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York: A Harvest Book <...> [1947]. P. 67—79.

13. См.: World Within World. The Autobiography of Stephen Spender. London: Hamish Hamilton, [1951]. P. 51.

Арчибальд Маклиш (MacLeish [sic!], 1892—1982) — поэт, драматург, общественный деятель. В молодости испытал влияние Эзры Паунда и Т. С. Элиота. К этому времени относится его часто приводимое в антологиях стихотворение «Ars Poetica» из сборника «Лунные улицы» (Streets in the Moon, 1926). В 1933—1944 работал в Библиотеке Конгресса, затем в Государственном Департаменте, в 1949—1962 — профессор Гарварда. Известен защитой демократических ценностей перед лицом угрозы фашизма. Ср.: «...известный американский поэт, Арчибальд Маклиш уже лет тридцать пять тому назад опубликовал стихотворение, кончающееся афоризмом: a poem should not mean, but be (стихотворению надлежит не означать что-либо, а быть), который на своем знамени начертала целая блестящая плеяда американских так называемых "новых критиков". Один из них, Клеант Брукс, пытался даже — и весьма талантливо — доказать, что и в любые времена поэтически ценная поэзия ничего чита-

телю не передавала, ничего не сообщала. Абсурдность таких утверждений обнаружить легко, если сообразить, что, будь они верны, нам было бы совершенно все равно, слушать ли чтение стихов на хорошо знакомом нам языке или на языке вовсе нам не знакомом. Но ведь мы имеем дело не с какими-то олухами или невеждами. Не может же быть, чтоб они об этом не подумали сами.

— Как же вы себе объясняете их мысль?

— Терминологической путаницей. А если глубже заглянуть, мировоззрением, в существе своем антипоэтическом, основанном на столь распространенном в Соединенных Штатах позитивизме или сциентизме. Можно прекрасно в поэзии разбираться и даже быть самому автором очень недурных стихов, считая в то же время поэзию вполне безответственной словесною игрой, оправданной *только* эстетически. Это, собственно, и есть логически безукоризненное завершение всех разработанных в прошлом веке теорий "чистой" поэзии или "искусства для искусства" (настоящее имя которой "искусство для эстетики"). Можно было бы также сказать: "для эффекта" (а не смысла)». Еще раз о кризисе поэзии. Беседа с В. В. Вейдле [текст беседы с К. Д. Померанцевым для газеты «Русская мысль». Париж. Лето 1978. Не опубликован] ВА. Box 12.

14. См.: *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

15. *Jean Cohen.* Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.

16. *Michael Riffaterre.* Essais de stylistique structurale. Présentation et traduction par Daniel Delas. Paris: Flammarion, [1971].

17. Ноам Хомский (Chomsky, род. 1928) — американский лингвист, преподаватель и профессор Массачусетского технологического института с 1955-го. О его концепции «порождающей» грамматики см.: *Н. Хомский.* Аспекты теории синтаксиса [1965]. М., 1972.

О ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ*

Размышляя об искусстве — литературном, как и всяком другом, — мы думаем почти всегда о произведениях искусства: стихотворениях, романах, симфониях, статуях, картинах. А поскольку Эстетика все усерднее нас учит отожествлять художественное творчество с производством изделий, подлежащих эстетической оценке, она нас тем самым убеждает, что думать так мы не только можем, но и должны. Лишь по мере того, как мы из под ее опеки ускользаем и начинаем рассматривать каждое искусство, как особый язык, данный человеку в дополнение к его обычному языку, открывается нам, во всем ее значении та простая очевидность, что любое искусство существует независимо от своих произведений и что, напротив, произведения эти зависят от его существования. Пение предшествует песне, ритмичность и напевность речи, тому, что будет зваться поэмой или стихотворением. Скульптура, живопись, архитектура предполагают замысел целого, но не столь со стороны искусства, сколько со стороны заказа, проистекающего из культовых или из бытовых потребностей; искусство же проявляется и тут не в одном только этом замысле и соответственном ему результате, но и во всех мероприятиях зодчего, во всей работе кисти или резца, в *процессе деланья*, а не только в самом изделии.

Историки искусства много рассуждали за последние годы о незавершенном и фрагментарном, об изваяниях, например, лишь частично избегнувших разрушенья или брошенных мастером на полпути и все же поражающих нас своим художественным совершенством. Откуда же оно — так ставился вопрос — раз тут не может быть и речи о гармоническом единстве целого; и на вопрос этот давались разнообразные, весьма замысловатые ответы; тогда как пойми вопрошатели, что искусства есть язык, они такого вопроса вовсе бы себе не задавали. Конечно бельведерский торс хорош, без рук, без ног, без головы[1]; и даже если сохранилась бы лишь часть его спины,

---

* Впервые: Новый журнал. 1971. Кн. 103. С. 51—73.

мы и по ней могли бы судить о мастерстве его мастера то есть о качестве его скульптурного языка. Точно так же как мы в состоянии судить о качествах пушкинского слога и даже, хоть и в гораздо меньшей мере, пушкинского вымысла не только по тем двум отрывкам, что начинаются словами: «Гости съезжались на дачу...» и «Цесарь путешествовал...», но даже и по первым десяти строчкам каждого из этих отрывков.

Важно при этом осознать, что в художественном своем качестве ощутимы не одни лишь крупные членения, сравнительно целостные части целого, но и вся языковая ткань, из которой произведения искусства состоят. Мы вправе называть эту ткань языковой, потому что она нечто высказывает, пусть и не словами, нечто изображает и выражает, нечто передает, что не совпадает с ней самой. Эта смысловая ее сторона неразрывна с той, внешней, которая обращена к нашему слуху или зрению; неразрывна, потому что ею-то именно нам и передана. Мысленно, однако, мы эту чувственно воспринимаемую сторону ткани можем от смысла отделить и в результате такого искусственного мысленного отделения описать ее качества — смысловые, как и внесмысловые. Не слишком малого размера обломок статуи уже нам их и являет, даже не образуя цельной части тела, руки, например, или кисти ее. Эксперт по части картин, желая отличить копию от оригинала, поворачивает пейзаж небом вниз, землею вверх, дабы его предметности, да и композиции его не замечать (они ведь и в копии те же, что в оригинале), внимание сосредоточить на одной «фактуре», на ткани живописной речи, безотносительно к высказанному ею, потому что ткань эта в копии будет не столь жива, не столь свежо и бодро соткана, как ткань оригинала. В архитектуре ткань труднее определить, но и тут она не в образующих законченные единства элементах постройки вроде портала или колонны, а в том «почерке» архитектора, которым обусловлен их выбор вместе со всею игрой пропорций, масс, пустот, — другой игрой у Бернини, чем у его соперника Борромини[2], — и вполне улавливаемой глазом даже и в остатках на три четверти разрушенного здания. Великие исторические стили, охватывающие все три только что названные искусства и все прикладные художества вместе с ними, столь же резко отличаются один от другого общим характером ткани своих творений, как и теми принципами, что лежат в основе этих творений — зданий, картин и т. д., рассматриваемых как отдельные замкнутые в себе целые.

Целые эти у нас перед глазами; это нам даже и мешает об их ткани помышлять. Но ведь в словесных искусствах, как и в музыке, дело обстоит совсем иначе. Тут развертывание ткани предшествует восприятию целого, так что подчеркивать ее значение — скажут мне, пожалуй, — это ломиться в открытую дверь. Недаром в теории музыки излагают сперва гармонию, контрапункт, а потом уже способы построения музыкальных композиций. Недаром и книги по теории литературы начинаются со стилистики, а их отделы, посвященные стихосложению, лишь после метрики переходят к обзору строфических форм. Чем же занимается стилистика, как не тканью языка, а литературная, в отличие от общей лингвистической, чем же, как не языко-

вой тканью литературных текстов. Все это верно, и даже уместно будет в связи с этим упомянуть, что слово «текст» на латыни именно ткань и значило. Но все же и тут параллель с другими искусствами, вводимая понятием «ткань», создает ясный исходный пункт для различения словесной ткани от ткани вымысла, а внутри самой словесной ткани для ее анализа, для анализа связи, например, между ее звуковой стороной и смысловой. Именно потому, что в языке, пусть и вовсе чуждом искусству, ткань развертывающейся речи всегда налицо, тут-то всего и интересней отличить поэтическую речь — *по самой ее ткани* — от всякой другой; причем поэтической будем называть не одну лишь стихотворную, но и всякую речь, относимую нами к искусству, характеризующую произведения словесного искусства. Обрывки или элементы такой речи постоянно встречаются и в ежедневном нашем обиходе; это дела не меняет; это лишь препятствует отсечению искусства от жизни, заточению его в какую-то особую кунсткамеру.

* * *

Совершенно неправильно было бы различать поэтическую и непоэтическую речь по тому признаку, что к одной предъявляют эстетические требования, а к другой эстетических требований не предъявляют. К разговорному языку, к письменному языку, к тому литературному языку, на котором пишутся произведения, не причисляемые нами к литературным, — как и к самим такого рода произведениям — во все времена предъявлялись и предъявляются эстетические требования, хоть и не очень сложные, но зато гораздо более категорические, чем те, что когда-либо предъявлялись к произведениям словесного искусства. И отнюдь не надо думать, что требования эти предъявляют к одной лишь смысловой стороне устного этого или письменного языка, напротив: их предъявляют как раз к его звуковой (и артикуляционной) стороне; это прежде всего требование благозвучия. Понимается оно каждым языком по-своему, но ищется всеми, хотя, быть может (трудно об этом судить), с неодинаковым усердием, и порой старания эти приводят к успехам, признаваемым даже и чужеземцами.

Основатель позитивизма, Огюст Конт, выразил надежду, что в будущем государстве, объединяющем все человечество, будет разрешено писать стихи исключительно по-итальянски, как на единственном истинно-благозвучном из всех существующих языков. Сам философ на собственном языке писал, по признанию его соотечественников, из рук вон плохо, и осведомленность его по части других языков была более чем скромная; однако забота итальянцев о благозвучии их речи сомненью не подлежит. Все слова языка этого кончаются гласными, которые элидируются, если с гласной начинается следующее слово, а скопление согласных подвергается более строгому, чем во многих других, даже и романских языках контролю; такие, как в наших словах «острый» или «пестрый», допускаются, но не такие, как в слове «встреча»; и

греческий «электрон», как и все производные от него, теряет свое «к», вовсе не коробящее французского, например, уха. Но у всякого языка есть *своя* эстетика, в разной степени осознаваемая людьми, говорящими на этом языке.

Не только звука она касается, но и взаимоотношения звука со смыслом, как показывают различные речения и поговорки, а также общей организации речи, самой элементарной — до смысла и даже до звука — организации ее. Характернейшая тут черта — устранение слишком частых повторений того же слова. Для этого ведь и местоимения существуют! Но в письменной речи не хватает порой и их — особенно для имен собственных; чтобы не твердить «Рублев», пишут «художник», «иконописец», «мастер», «инок Андрей», «автор Троицы», чего, однако, литератор, немножко искушенный, более одного-двух раз тоже делать не станет, так как и в этом сквозит некоторая языковая беспомощность и, как в простых повторениях, безжизненность. Такого рода требования, обращенные к языку, — это, в сущности, требования живой речи, а не мертвой; но могут они быть названы, как и чисто звуковые, «эстетическими», потому что относятся не к тому, что сказано, а к тому, как оно сказано; оценивается тут не то, что ты сказал, а то, как ты говоришь. Оценка эта не отсутствует никогда, но мерила ее меняются, требования повышаются при переходе от «ширпотреба», устного или письменного, к литературному языку, точно так же устному или письменному. Но никак не следует думать, что таким постепенным повышением достигается наконец и поэтическая речь, будь-то в стихах или прозе. Она не «лучше» другой, она — другая. Она не что угодно высказывает, и особенность ее в этом «что», от которого зависит и ее «как». Эстетика, делая ее своим предметом, может, конечно, и даже существом своим вынуждена это «как» от высказываемого, от выраженного отделять и оценивать отдельно. В лучшем случае «выразительность» она может оценить — свойство, ощущаемое до понимания того, что выражено, — тогда как сущность поэзии и поэтической речи — в особой связи между выражаемым и выраженным, между смыслом и тем, в чем она являет нам этот смысл. Но раньше, чем перейти к анализу этого в поэтическом слове, в словах, образующих поэтическую речь, нужно рассеять одно вполне естественное сомнение.

«Поэтическое» и «поэтичное» — две вещи разные. Поэтично не то, что относится к поэзии, а то, что о ней напоминает. Толстой писал очень метко: «Поэтично — значит заимствовано». Сказать о произведении, «что оно хорошо, потому что поэтично, то есть похоже на произведение искусства, все равно, что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую». Тут верно то, что у нас есть готовые представления о том, что такое поэзия или какого рода темы и формы причисляются к поэзии, и верно, что соответствие этим представлениям еще не обеспечивает подлинности новых поэтических произведений. Но подлинности не обеспечит и никакое отступление от этих представлений, а с другой стороны, ведь и настоящая монета тоже «похожа на настоящую». Теория поэзии — это нумизматика, основанная на учете как несходства, так все-таки и сходства всех монет, всех

поэтических (а не поэтичных) произведений между собой. Сходны же они, при всем несходстве, не только, и даже не столько своей композицией, общей своей конструкцией, сколько своей тканью — тканью их языка, живой клетчаткой его, и каждой клеткой этой клетчатки.

* * *

Поэтическая речь отличается от всякой другой тем, что высказанное ею не может быть высказано никакими другими словами и сочетаниями слов, кроме тех самых, какими оно было высказано. Пересказ, перевод, меняя звук, уже (не говоря обо всем другом) меняет и смысл. Не только к звуку, но и к смыслу оригинала возможны поэтому только приближения.

Непереводима именно речь, словесная ткань, сплошь и рядом и отдельные слова, взятые не в предметном их значении, а в их более общем, предшествующем значению смысле. Построение целого вполне переводимо, точнее говоря, переносимо из одного языка в другой — перевода оно совсем ведь и не требует; передача его затрудняется (как мы сейчас увидим) лишь в тех случаях, когда целое это — очень малых размеров — зависит полностью от свойства образующих его немногих речевых единиц. Сонет останется сонетом, октава октавой; но уже метр скалькировать возможно лишь при сходном стихосложении, что отнюдь еще не предрешает ритма, а стиховые единицы в своем построении зависят от речевой ткани, которую как раз и нельзя перенести из одного языка в другой. Нельзя и вообще, не только в *искусстве* слова: языки не накладываются друг на друга, как геометрические фигуры; конгруэнтность тут исключение, а не правило.

Трудности перевода существуют и вне всякого искусства, но они преодолимы, поскольку точного воспроизведения речевой ткани вовсе и не требуется. Незачем ее в точности воспроизводить и там, где сказанное от нее отделимо, как, — даже и не покидая литературного искусства, — во всем том, что относится к искусству вымысла. Романы, драмы и рассказы тоже почти всегда теряют в переводе, потому что и их речевая ткань не вполне, а то и совсем не безразлична; но они не теряют главного, потому что их речевая ткань существует в первую очередь не ради неотделимого от слов смысла, а ради предметного значения этих слов, без которого тут обойтись невозможно и которое воспринимается сквозь их смысл, находясь как бы по ту сторону его. Устранить значение это или затушевать его было бы тут равносильно устранению действия, обстановки этого действия и действующих лиц, то есть всего того, без чего невозможен вымысел. Другое дело — искусство слова, где вымысла нет или почти нет: тут замена речевой ткани равносильна замене вымысла другим вымыслом.

Замена ткани чувствуется всегда, но там, где нам важно отделимое от нее, больше, чем она, мы с этой заменой, даже и жалея о ней, миримся. Отделимость, заменимость — это, разумеется, нечто колеблющееся, относи-

тельное. Латинскому изречению, ставшему поговоркой, festina lente, «медленно поспешай», соответствует русская пословица «тише едешь, дальше будешь» и еще ближе — немецкая eile mit Weile[3]. К русскому ближе по духу итальянская chi va piano, va sano, дополняемая другой: chi va sano, va lontano. Всё это — крохотные произведения словесного искусства, высказывающие ту же самую, весьма простую и пресную мысль, но манерой высказыванья прибавляющие к ней, каждый раз по-иному, крупицу соли. Переводчик текста, где одна из них приводится, готовой крупице будет рад; не беда, скажет, что соль не та же самая (предельная краткость и подчеркнутое противоречие в латинской версии — полный параллелизм двух пар хореических слов в русской, рифмы в итальянской и немецкой). И переводчик будет прав: мысль та же, а крупицы соли равноценны, хоть и неодинаковы.

Есть, однако, изречения и поговорки другого рода, где игру мысли от игры слов едва ли возможно отделить, вроде афоризма, придуманного полвека назад несправедливо забытым Григорием Ландау[4]: «Если надо объяснять, то не надо объяснять». Тут все дело в интонации, придающей этим словам и мысли, ими выраженной, особую интимность, русскость. Есть сходное у Дидро: «Не объясняйте, если хотите, чтобы вас поняли»; но вот я это и перевел; нет нужды приводить французский текст; а грустного немножко спора между «надо» и «не надо» я ни на каком языке не передам. «If you have explain, do not explain». Почему бы это? Нет! Душа улетела, и совет получился нелепый, неизвестно на чем основанный.

Иные афоризмы столь же непереводимы, как стихи, потому что они в той же мере проникнуты звукосмыслом. Такова фраза Паскаля насчет «мыслящего тростника», о которой я говорил в сотом номере этого журнала. Она — не физика, а лирика, и потому непереводима, как стихи. Но переводят же стихи! Тем лучше переводят, чем их непереводимость яснее сознают; но устранить ее все-таки нельзя. Чтобы убедиться в этом, достаточно двух строчек: из Бодлера, первых двух строчек знаменитого стихотворения «Chant d'automne» «Осенняя песнь», много раз переводившегося на различные языки, порою вовсе неплохо, даже прекрасно, и тем не менее... Об этом «тем не менее» — два слова.

К хорошим переводам принадлежат и те два русских, В. Левика и особенно М. Донского, что напечатаны в превосходной книге Е. Г. Эткинда «Поэзия и перевод»[5], вышедшей восемь лет назад в издательстве «Советский писатель». Эткинд оба перевода (вполне резонно) хвалит, хоть и приходит к выводу, что у переводчиков получились два «совершенно разные стихотворения» (Левик называет его песня, Донской — песнь); но, будучи энтузиастом стихотворного перевода (чего я отнюдь в упрек ему не ставлю), совершенно не сходными с Бодлером их не называет и не указывает на то, чего им сравнительно с Бодлером попросту недостает (или чего русскому языку недостает: например, различия между chant и chanson).

У Бодлера первые две строчки таковы: «Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!» В прозаическом

переводе Эткинда: «Скоро мы погрузимся в холодный сумрак; прощай яркий свет нашего слишком короткого лета». «Наших слишком коротких лет» по-русски сказать нельзя, так что этот, отнюдь не случайный оттенок смысла по-русски, непередаваем. Точно так же вместо «погрузимся» нельзя было бы сказать «нырнем»; однако у Бодлера сказано именно так, и буквальное значение соответственного французского слова сквозь метафорическое продолжает чувствоваться. Но всего досадней «яркий свет» вместо «vive clarté»: оба слова не те, но «живая ясность» было бы не лучше (хотя бы уже потому, что vive не то же самое, что vivante). «Adieu, vive clarté» — это, однако, не только смысл, но и звукосмысл. Как его передать? Мы его не найдем ни в том ни в другом стихотворном переводе. Левик пишет: «Прощайте, дни тепла, померкшие в тумане. / Сырой, холодный мрак вступил в свои права». «Вступил в свои права» — отвратительное газетное клише; «Прощайте дни тепла» — сносно, к Бодлеру, однако, никакого отношения не имеет. У Донского первые два стиха звучат очень недурно: «Мы погружаемся во мрак, в оцепененье... / О лето жаркое, недолог праздник твой». Но где ж все-таки пронзительное это, звуком пронзающее: «Adieu, vive clarté»? Это и Стефан Георге не мог передать: «Bald wird man uns ins kalte Dunkel floessen; / Fort! schoener Sommer, der so kurz nur waehrt!» Первый стих получился замечательный, не хуже, а может быть и лучше, чем у Бодлера (но совсем иначе, со звучаниями уныло-жуткими, а не торжественно-мрачными — plongerons, froides, ténèbres), но во второй нет ничего, что нам «Adieu, vive clarté» хоть бы отчасти могло заменить.

Донской перевел это стихотворение почти так же хорошо, как Георге, если не считать одной ошибки (допущенной также и Левиком и Эткиндом), да еще того, что Георге был большого масштаба поэт и что переводившиеся им стихи всегда становились, как и в этом случае стали, *его* стихами. Ошибка заключается в том, что примененное Бодлером в третьей строфе слово échafaud, значит тут не эшафот, а деревянное сооружение, на которое ставят гроб при отпеваньи (о гробе ведь и говорится в следующей строфе). Георге так это слово и перевел — немецким словом Grabgerüst; русские переводчики обмануты были франко-русским «эшафотом», заслонившим от них странность предположения, что осенняя грусть навела Бодлера на мысль не просто о гробе, ожидающем всех нас, но почему-то о гильотине, его, во всяком случае, не ожидавшей. Донскому недоразумение это подсказало еще и слово «свирепость», отсутствующее в подлиннике. Однако дело не в этом. Хвалю Донского, хвалю других нынешних переводчиков (в первую очередь покойных Лозинского и Маршака), хвалю Эткинда, отлично разбирающегося в их грехах и заслугах, но все же о главном не забываю и их прошу не забывать: главное — без чего нет поэзии — это, что она от своей словесной плоти не может быть полностью отделена.

* * *

Не может быть отделена от словесной плоти своего смысла. То есть самый этот смысл от его плоти полностью отделить нельзя. Но поэзия, она ведь все-таки в нем? Или, вы скажете, в словах? Но вы не скажете: в обессмысленных словах. Говорить о поэтической речи разве не значит предполагать, что речь эта не пуста, что ее словами бывает что-то сказано? Глагол «говорить» не требует прямого дополнения, глагол «сказать» требует его. А как же поэт? Или он, по французскому выраженью, «говорит, чтобы ничего не сказать?» Не могу не думать, что в его речах, что речью всякого искусства каждый раз бывает высказано что-то не просто слышимое воспринимаемое, но и понимаемое нами. Именно: понимаемое, хоть и пересказать того, что мы поняли, дать о нем сколько-нибудь точного отчета мы не можем.

В этом главная трудность разговоров об искусстве и главный камень преткновенья для его теории. Все занимавшиеся ею разделяются, грубо говоря, на два лагеря. Одни не отличают понимания от возможности пересказа, другие, видя невозможность пересказа, отрицают и понимание, — смысловое по крайней мере, то, о котором идет речь, когда говорится о словах и языке. Признают они только другое, которое можно назвать функциональным или структурным, понимание взаимоотношений между целым и его частями и взаимодействия частей между собой. Им кажется очевидным, что в музыке, например, или в архитектуре только это понимание и мыслимо, а в искусствах изобразительных и словесных, где наличия смыслового понимания невозможно отрицать, они его считают несущественным, относящимся не к искусству, а лишь к материалу, которым пользуется искусство. Не могу с этим согласиться. Думаю, что во всех искусствах структурное понимание лишь путь, хоть и необходимый путь, к пониманию смысловому.

Поясню различие этих пониманий примером. Те, кому случалось читать книги на иностранном языке при всего лишь поверхностном знакомстве с этим языком, вспомнят, что они порой догадывались о смысле некоторых фраз, вовсе не разобравшись в их грамматической конструкции. Что ж, раз правильно догадались, Бог с ней, с конструкцией? Да, но только, если в книге не было искусства; если же было, вы прошли мимо него, и смысл фразы, открывшийся вам, был не тот или не весь тот смысл, который в нее вложил причастный к словесному искусству автор. Тот смысл открывается лишь сквозь понимание структуры. Думаю, что так обстоит дело и с пониманием музыки, архитектуры, всякого вообще искусства. Но пока что мы находимся в области двух искусств, пользующихся словами, хоть и не одинаково тесно с ними связанных. Слова, как правило, смысла не лишены. Здесь нас скорее подстерегает опасность смешать пересказываемый смысл со смыслом, не поддающимся и не подлежащим пересказу.

По-русски, как и на других мне известных языках, говорят о «смысле» слова или предложения (логически это уже две совершенно разные вещи), но не о «смысле» более длинных отрезков речи — абзаца, главы, всей книги; тут слово «смысл» заменяется словом «содержание». Значение обоих этих

слов весьма шатко, но в данной связи нас интересует та *одинаковая* их двусмысленность, которая их роднит между собой. И «смысл» и «содержание» могут относиться к фактам и вещам, находящимся вне языка, вне осмысленной речи; и смысл и содержание могут относиться также к чему-то, всего лишь мыслимому в словах.

Для искусства слова — но отнюдь не для искусства вымысла — существенно лишь второе значение этих двух слов. Если меня спросят, в чем содержание «Брожу ли я вдоль улиц шумных», я буду озадачен. Начну вспоминать: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ли в многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных — / Я предаюсь своим мечтам...» и захочется мне прочесть все стихотворение до конца. Вот вам и содержание! Разве в том оно состоит, что поэт идет по улице, входит в церковь, сидит где-то среди молодых людей, которых называет почему-то безумными, мечтает, говорит о прошедших годах? Такой пересказ, вопреки тому, что думали былых времен простодушные наставники наши, не определяет содержания этих стихов, а его разрушает. Не то чтобы не было этого содержания, но рассказать его нельзя, и уж никак оно из конкретных улиц, церквей и безумных юношей не состоит. Да и смысл отдельных слов тот, да не тот, какой мы им обычно придаем. Бывают улицы и шумные, можно и бродить по ним; бывает и много народа в церквах; но ведь здесь в этот общий, но не становящийся бесцветным понятием смысл каждого слова, никогда не имеющего в виду ни такую-то улицу, ни то, чем «улица» отличается от дороги или переулка, ни этот храм, ни «храм» вообще, включен еще и звук этого слова, да в связи с ним еще и звук соседних слов, так что нельзя уже полностью отделить «брожу» от «улиц», от «шумных», от «вхожу», от «многолюдных», от «сижу», от «юношей», от «безумных», от «предаюсь»... Боже мой! На все четыре строчки расползлась и в начало следующего четверостишия — «Я говорю...» — перекинулась звукосмысловая эта связь, это элегическое или, скажем, унылое, но певучее это «у», столь же важное для смысла каждого из этих слов и для содержания всего стихотворения, как сами эти слова, и во много раз важней — не чем их смыслы, но чем их значения, если значением называть их именно знаковую, значковую даже, отнесенность к предметам внешнего мира, которых мы по-прежнему (т. е. как и в смыслах) не видим, не осязаем, но мыслим осязаемыми, видимыми, прикрепленными к месту и времени, — как в искусстве вымысла, не слова.

Если меня спросят, в чем содержание «Пиковой дамы», я буду в меньшем замешательстве и не испытаю потребности так-таки вопрошателю всю повесть от начала до конца и прочесть. Перескажу, так и быть, и если ничего не скомкаю, ничего существенного не забуду, это будет сильно потускневшая, обескровленная, но все-таки «Пиковая дама». Одна беда: это не будет содержанием ее в том же смысле слова, в каком мы могли говорить о содержании лирического стихотворения. Того содержания она тоже не лишена, но и тут, при всем различии высказывающих то содержание средств, *оно* пересказа не допустит. Это я повесть пересказал, а не его. Пушкин его своею повестью высказал. Помимо нее, без нее, *это* содержание остается несказан-

ным. Один из худших грехов теории литературы в том, что она так часто забывает основную эту истину: лишь несказанное может быть содержанием литературного, как и всякого другого художественного произведения. Вымысел — не содержание, а то, чем выражено или высказано содержание. Оно высказано здесь не непосредственно словами, сочетаниями слов, звуками слов, как в лирических стихах или как вообще в словесном искусстве, либо вовсе обходящемся без вымысла, либо минимально пользующемся им, а при посредстве того, что нам рисуют, изображают, описывают, наглядным делают слова, которые именно поэтому в искусстве вымысла, в романе, драме, рассказе не могут быть лишены предметного своего значения; не могут не говорить о вещественных, реальных или, лучше сказать, полагаемых реальными (иначе — вымысел не отличался бы протокола) — шумах, улицах, храмах, юношах, мечтах.

* * *

«Во всякой речи слова и смысл, как тело и душа. Смысл есть жизнь и душа языка, без коего все слова мертвы». Сказано это о языке и речи вообще, о любых словах, но прежде всего думал все-таки Бен Джонсон о языке поэта: среди литературных его рассуждений («Discoveries»[6]) встречается изречение это, а не в составленной им краткой английской грамматике. Да и слишком сильна окажется первая его часть в применении к обычному языку. Если я, зайдя в табачную лавку, скажу: «Дайте мне коробку спичек», мудрец, подслушавший меня, не подумает о теле и душе. Слишком уж заменимо «тело» этих слов всевозможными другими «телами»; слишком «душу» их легко свести к монете, брошенной на прилавок, и потянувшейся за спичками руке. Но дело тут даже и не в ничтожестве мысли, и не в простоте ситуации, позволяющей обойтись без слов. Если я скажу: «От судьбы не уйдешь», то «душа» в этом, если это не пустое повторение миллион раз сказанного, может быть, и найдется; но душой она будет тогда моей, а не самих этих слов, вместо плоти облеченных всего лишь во взятую напрокат одежонку, вполне заменимую другой, в любом языковом обиходе, которому не чуждо понятие судьбы.

Другое дело, последняя строчка пушкинских «Цыган» — «И от судеб защиты нет». Значит она, при уравнении с «презренной прозой», совершенно то же самое; но она не проза, а стих; и даже откинув предательское «и», мы ее прозою считать будем не вправе. Многие, правда, в прозу его обращают, даже не уничтожив ямба (от ритма отделаться бывает не легко): повторяют для доказательства собственного фатализма или, что еще куда нелепей, приписывая фатализм Пушкину. Но стих этот — тело, а потому есть у него и душа; не пушкинская, а своя; хоть, конечно, и вдунутая в эти слова Пушкиным.

Скажу (пояснения упреждая): значение их иллюзорно; по настоящему у них есть только смысл, а значения нет. Смысл этот не вполне самостоятелен; он связан с тем несказанным, во всяком случае не полностью сказуемым, что тем не менее *сказано* всею поэмой, но пересказано быть не может; однако, и

независимо от этого, душа этой одной строчки так неразрывно связана со звучащим ее телом (Klangkörper), что несоизмеримой строчка эта становится с прозаическим — хоть быть может и патетическим — возгласом «от судьбы не уйдешь!» Попробуйте всего лишь прочесть «судьбы» вместо «судеб», и смысл всей строчки будет разрушен; смысл, а не только звук, хотя разрушен будет смысл именно вследствие перемены звука. Такого рода смыслы я называю звукосмыслами, и звукосмысл этого стиха в первую очередь зависит от созвучия гласной *е* в слове «судеб» с такой же гласной в последнем слове стиха и всей поэмы. Применение множественного числа слегка архаически и потому торжественней звучащего (гораздо более редкого, чем единственное, у Пушкина в этом слове) тоже играет роль, но меньшую, чем тот звук, который традиционным этим поэтизмом Пушкину был подарен (так что заранее поэтичное, вопреки Толстому, — или, верней, в ограничение его правильной все же мысли — вовсе не всегда враждебно подлинной поэзии). Звук же этот тем драгоценней был поэту, что за этим *е* следует глухая согласная (*б*, произносимое как *п*); «судеб» благодаря этому почти рифмует с «нет», и эта почти-рифма делит стих пополам: «И от судеб / защиты нет». Думаю, что и неударное *у* того же слова не остается бездейственным в стихе: выразительность этой гласной, в отличие от других русских гласных, не вовсе исчезает и в неударных слогах, а ведь на ее выразительности, показал в свое время Вячеслав Иванов, построена и вся поэма. Незадолго до этого финала звучали рифмы «гулы» / «Мариулы»; потом был стих «Живут мучительные сны», еще ближе: «В пустынях не спаслись от бед», потом: «И всюду», потом подготовленные «избранными шатрами» пророкотали (как старо, но какой необходимой поэтизм!) «страсти роковые», и вот все тихо. На дудочке едва слышное *у*: «И от судеб». Перерыв стиха; конец: «защиты нет».

«И всюду страсти роковые / И от судеб защиты нет». Этими двумя стихами, их смыслом и звукосмыслом завершается — резюмируется — вся поэма: звукосмысловое содержание «Цыган». Сама по себе звукосмысловая насыщенность этих стихов не столь велика, как многих в «Медном всаднике» (вроде «Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод»); или в таких стихотворениях, как «Стамбул гяуры нынче славят» или, по-другому, и в таких, как «Для берегов отчизны дальной». Но по отношению к завершаемому ими целому она — двумя готовыми фразами выражаясь, — точно так же лучшего желать не оставляет, точно так же необходима и достаточна. В звукосмысле участвуют, кроме звука и смысла отдельных слов (не следует, конечно, воображать, что их звук был бы действен и помимо смысла) и кроме звукосмысловой их переклички другими словами, еще и вся ритмико-интонационная сторона речи, речевой ткани, состоящей из этих слов. Но как этим самым и сказано — состоящей не из них одних. Не только вместо «судеб» нельзя было бы сказать «судьбы», но и в предыдущей строке вместе «и всюду» плохо было бы сказать «повсюду», — не из-за перемены звука (в узком смысле слова), здесь быть может и мыслимой, а из-за перемены интонации, нужной для соответствия с последним стихом и предписанной, кроме того, предыдущими интонациями. Повторяется тут *и* не ради звука этой гласной, а как союз в

его эмфатической, звукосмысловой функции: «Но счастья нет *и* между вами, / Природы бедные сыны!... / *И* под изодранными шатрами / Живут мучительные сны / *И* наши сени кочевые / В пустынях не спаслись от бед, / *И* всюду страсти роковые / *И* от судеб защиты нет».

В любых стихах уже само наличие стихов меняет смысл по-новому произносимых слов и предложений, по меньшей мере прибавляет к нему нечто или убавляет его особым образом; если же изменения этого не происходит, если задуманы стихи (мнемонические или дидактические, например) так, чтобы его не было, то замысел этот либо не удается и приводит, себе вопреки, к обрывкам поэтической речи, к забавным порой карикатурам на нее, либо, при полной удаче, к тому, что зовется рубленой прозой. Но когда проза не рублена и не аморфна, в ней точно так же наличествует звукосмысл, интонационный и ритмический прежде всего (как в устной речи), но гораздо чаще, чем обычно думают, и другой — тот, в котором традиционная терминология различает аллитерации и ассонансы.

Терминология эта вредна во всех тех случаях, когда аллитерации (и они одни) или ассонансы (и только ассонансы) не принадлежат к основам самого стихосложения, так как вводит раздельность в их свободную и совместную игру. Но еще вредней общие термины «евфония» и «оркестровка» (причем первый еще и украшается, неизвестно почему, *э* оборотным). Евфония — это благозвучие, ни больше и не меньше — или, на практике, пожалуй, и меньше: отсутствие сквернозвучия, избегаемого всяким, а не одним лишь поэтическим языком; тогда как в поэзии — стихотворной или довольствующейся прозой — звук организуется в соответствии со смыслом, что может вполне привести даже и к нарушениям нейтрального и невыразительного благозвучия. Что же до оркестровки, то композиторы, хотя бы и предвидя ее, обычно к ней приступают, когда «сочинение» их, по их собственному чувству, уже сочинено, тогда как поэты звукосмыслом мыслят; это ли, по-пушкински выражаясь, не «дьявольская разница»?

Нет, звукосмысл — нечто более основное, к сердцевине словесного искусства относящееся, чем в музыке оркестровка или в поэтической — как и всякой — речи благозвучие. Он не покрывает собой все отличия поэтического смысла слов или словосочетаний от их внепоэтического смысла, но центральная роль в переключении речи с обычных ее функций на эту изобразительно-выразительную играет именно он. Стихи предполагают его, в минимальной, по крайней мере, дозе и влекут поэта вместе с тем к максимальному сгущению его. Но не обходится без него и проза, если изображается или выражается ею — не через вымысел, а напрямик, словами — нечто такое, чего любыми словами ни выразить, ни изобразить нельзя.

* * *

Слово *выражает* свой смысл и *обозначает* то, что оно в данном случае значит. Обозначает оно сквозь смысл, но совершенно так же, как все те —

условные, нейтральные, любые по внешнему своему облику — знаки, чей смысл, как у терминов, совпадает со значением или (можно и так сказать) исчерпывается этой их обозначательной, знаковой функцией. Другое дело слова в отношении выражаемого ими смысла. Тут такого совпадения нет, и выражается тут нечто пребывающее, как и само слово, в мысли и языке, в моей мысли, но и в нашей, общей; нечто внутреннее для нас всех (ни о чем внешнем нельзя и сказать, что оно выражено или что его выражают). Смысл пребывает во мне и в нас; в каждом из нас он просит не ярлыка, а плоти. Возникнув в мыслящем и говорящем сознании поэта, он требует выражения, а предметная его сторона требует изображения; не отдельного изображения, а включенного в выражение, не изображения значений, то есть предметов (еще того менее понятий), а смысла включающего их в себя. К этому выражающему изображению смыслов поэтическая речь и стремится. Предметные значения ей не нужны (хоть они могут в ней порой встречаться); необходимы они лишь для вымысла, полагаемого за пределы мысли и языка. Поскольку поэзия не прибегает к вымыслу, ей нужен образ, но еще непосредственней, насущней ей нужен звукосмысл.

Комментарии

1. «Бельведерский торс» — фрагмент мраморной статуи, изображающей Геракла, изваянной греком в I в. до н. э., очевидно, по мотивам произведений скульпторов III в. до н. э. Известна с рубежа XV—XVI вв., сейчас принадлежит музеям Ватикана. Несмотря на то, что от скульптуры сохранился только мощный, выразительный торс античного героя, она никогда не реставрировалась, при этом неизменно высоко ценилась знатоками, часто выступая как эмблема искусства ваяния.

2. Лоренцо Бернини (Bernini, 1598—1680), Франческо Борромини (Borromimi, 1599—1667) — архитекторы, крупнейшие мастера римского барокко. Ср.: *А. К. Якимович.* Бернини и Борромини: становление двух типов художественного сознания барокко // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 104—125.

3. (*букв.*) — спешка с расстановкой (*нем.*).

4. Григорий Адольфович Ландау (1877—1941) — философ, с 1920-го жил в Германии, с 1938 — в Латвии, в 1940-м арестован НКВД, расстрелян. Его афоризмы собраны в кн.: *Г. Ландау.* Эпиграфы. 1927.

5. *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.

6. Ср.: Timber: or, Discoveries. Made upon men and matter: as they have flowd out of his daily readings; or had their refluxe to his peculiar Notion of the Times. By Ben Jonson. London, MDCXLI. P. 118. Размышления «Timber: or, Discoveries», в значительной своей части касающиеся словесности и красноречия, были добавлены Кенелмом Дигби при издании второго тома произведений Бена Джонсона в 1640—1641.

Кратчайший конспект
моих основных мыслей об искусстве

«Искусство» — обманчивое слово («искусный слесарь», «искусный лекарь», the gentle art of making enemies[1]). Произнося его, нынче почти всегда разумеют изготовление произведений, призывающих эстетическую оценку и признанных ею приемлемыми; а также совокупность таких произведений. Говорят: «произведение искусства», а разумеют эстетический объект.

Противополагаю этому три положения:

1. Уже до того, как произведение изготовлено, искусство налицо. (Оттого мы и усматриваем его в незаконченных произведениях, набросках, фрагментах.)

2. Произведение искусства не совпадает с эстетическим объектом и не может отождествляться с ним. Эстетическим объектом, при известных условиях, может стать что угодно (вовсе человеком и не сделанное), а художественного произведения не получится из одного намерения изготовить эстетический объект. Оно шире и глубже, чем этот объект; сплошь и рядом тот плохо на нем «сидит», а захватывает лишь часть его или тоненькую, удовлетворяет — или щекочет — нас (эстетически) вовсе предмета не исчерпав[2].

3. Эстетическая оценка, в чистом виде, есть «да» или «нет», не знает рангов, иерархий, не отличает низкого от высокого и легко сводится поэтому к требованиям минимальным (в наше время всего чаще к требованиям новизны). Произведение искусства, хоть такой оценке и подлежит, лишь через нее и делается для нас, оценщиков, произведением искусства, требует все же — по существу своему требует — *понимания*, которому оценка наша нередко предшествует (в этом беды еще нет), но которое важнее ее и перерастает ее. Разница между приемлемым и неприемлемым произведением менее существенна, чем разница между произведением великим и всего навсего приемлемым.

Понимание это — не причинное или целевое, а структурное и, главнейшим образом (структурное — лишь путь к нему), *смысловое*. Смысловое понимание (естествознанию совершенно не свойственное) относится к области речи, слова, языка, выражения, изображения, знака, символа. Я обращаюсь поэтому к другому понятию, способному быть обозначенным словом «искусство», — не исключающему только что рассмотренное, но подчиняющему его себе.

Любое искусство есть прежде всего речь, или «речевая деятельность», как выражаются советские языковеды, когда, по словам Соссюра, противополагают языку и системе языка (langue) дарованное всем людям независимо от различия языков слово (parole, langage), благодаря которому осуществляется (при помощи различных знаков) общение между людьми. Общение это, как видно на примере словесной разновидности его, — двоякого рода: служащее для передачи сведений, волеизъявлений и т. д. посредством *обозначающих* знаков и служащее для передачи сообщения или всего того, что обозначению не поддается (остается предметом «коммуникации», но не может стать предметом «информации»). Все это в словесном общении передается хоть и теми же словами (плюс не учитываемые лингвистикой интонации, скорости и ритмы), но в другой их функции, не обозначающей, а выражающей. Выражение это — не случайное и не вольное, а преднамеренное, и притом неразрывно связанное с изображением выраженного. Слова и словосочетания в этой их функции я продолжаю называть знаками, но это *мимметические* знаки. («Мимесис» в моем и, как я полагаю, *первоначальном* греческом понимании, не «подражание», а изображающее выражение или выражающее изображение.) При обособлении этой функции от другой возникает поэтическая речь, либо порождающая, либо не порождающая поэтические произведения, и которую в обоих случаях мы вправе называть искусством слова. Но мы называем так и другое искусство, чаще всего сплетенное с ним, но вполне от него отличное. Я называю его искусством вымысла, так как его «речь» состоит не из слов, а из воображенных лиц, событий и положений, словесною речью лишь передаваемых нам и нередко способных быть переданными другой речью: изобразительного искусства, пантомимы, немого кинематографа, чуть-чуть говорящей (заглавиями, например), а то и вовсе не говорящей музыки.

Таким образом, уже в области речевой деятельности, пользующейся словами, сосуществуют с не-искусством два искусства, из коих одно «пользуется» ими на свой лад, воплощается в них, вместо того чтобы ими обозначать, а другое может пользоваться ими и так и этак, изображая и выражая нечто находящееся или помещаемое по ту сторону слов, всё равно, идет ли эта «речь» о подлинном или мнимом бытии.

Отсюда нетруден шаг и к пониманию остальных искусств как речи, оперирующей каждый раз другими «языковыми» средствами, иногда образующими нечто вроде систем, т. е. языков (стили архитектуры и всех изобразительных, как и «прикладных», искусств, синтаксическая и отчасти даже се-

мантическая система европейской музыки), но в разработанности своей никогда не доходящих (особенно со стороны словарной) до систем, изучаемых лингвистами; что и вполне понятно: эти разновидности речи, как и речь поэтическая (с языком обращаясь по-своему) или речь вымысла, для обозначения и для информации не созданы. Музыка непереводима, но и поэзия непереводима. Поэзия, даже лирическая, не обходится без изображения, но и музыка изображает — внутренний и лишь в ничтожной мере внешний мир. Изобразительно выражает свое назначение и архитектура, этим и отличаясь от чистоутилитарного строительства. Во всех искусствах господствует миметический принцип. Всякое искусство — миметическая речь.

Что же до произведения искусства, то оно — не просто речь, а речь с вовремя или там, где нужно, поставленною точкой. Мимесис относится к семантической стороне речи, но есть у нее, конечно, и структурная сторона: структура ткани (или микроструктура), к которой в произведении присоединяется структура целого. Структурой руководит, в искусстве, уже не миметический принцип, а организмический (подражание цельности, артикулированности и жизнеспособности живого организма). Речь, однако, от этого не умолкает. Произведение живет, радует нас этой жизнью, но и обращается к нам, говорит, требует ответа.

В. В. Вейдле
Париж. 1. III. 1972

Комментарии

Публикуется впервые по тексту, находящемуся в фонде Ю. П. Иваска в Amherst College Center for Russian Culture (Amherst, MA).

Очевидно, в конце 1971 года у Ю. П. Иваска родилась идея статьи или доклада на английском языке, посвященных творчеству Вейдле. Предполагалось, что с ними выступит один из друзей Иваска. Вейдле, дороживший немногочисленными откликами на свои труды, ответил согласием: «Дорогой Юрий Павлович, скоро Вам пришлю, <...> «тезисы» или нечто вроде тезисов (не очень-то легко четко их формулировать!)...» (Письмо от 3 января 1972, Париж. — Amherst. Box 6). В планируемой работе речь должна была идти об «эстетике» Вейдле, и это обстоятельство вызвало у него недоумение: «Сам он [предполагаемый автор. — *И. Д.*], конечно, эти взгляды знает плохо, раз называет их эстетикой. Но и Вам обозреть их и установить связь между ними будет трудно: изложены они в разбросанном виде, на разных языках. Я поэтому Вам помогу. Составлю сам некий краткий их перечень — *тезисы*, которые Вам in due time [в свое время (*англ.*). — *И. Д.*] перешлю. Их можно будет просто-напросто в тексте привести (перевод их прислав мне на просмотр), но с обязательной ссылкой на то, что они составлены мною (скажем: "по просьбе автора"). Сделаю эту работу охотно. Она для меня самого будет полезна» (Письмо Ю. П. Иваску от 12 января 1972-го — Ibid). 1 марта 1972-го тезисы были отправлены в Америку, а 5 марта их ав-

тор писал: «...95 тезисов моих[3] уже, вероятно, у Вас в руках. Не нумерованы они. И младенец вообще легонький, хоть раскусывается (Боже мой, как быстро скачут мои метафоры!) не без труда» (Ibid.).

Получив конспект, Иваск писал: «...спасибо за Ваши авто-тезисы. Обдумаю. Мысли знакомые. Мимесис — как выражение. Как будто у меня есть Ваша статья об этом. А воображение: это "Пчелы Аристея" + "Умирание искусства". Добавить Вашу статью против т. н. формализма. Может быть, кое-что и получится, но, конечно, нужно будет Ваше милостивое одобрение.

Еще Ваша "интуиция" — надо бы это слово чем-нибудь заменить, но не *вживанием*. Не *чутьем*. Лучше, но не то же самое, *наитие* в *понимании*. Почувствовал, что вообще как-то Вас понимаю и Вы дали прекрасное руководство...» (Письмо от 7 марта 1972. — BA. Weidle. Box 2). Вейдле, однако, поймал своего собеседника на невнимательности: «Где это Вы об "интуиции" у меня вычитали? Разве вкралась она в мои три странички? Избегаю опасного этого слова. Бергсона боюсь, да и вообще ложной мистики "интуитивизма" (так Лосский одно время называл свою философию). Вот если бы Anschauung... "Intuitio" (лат.) — это ведь ее перевод... (а не наоборот...)» (Письмо от 21 марта 1972. — Amherst. Box 6).

Присланный текст, однако, использован не был, так как Иваск стремился к доходчивости работы, в подготовке которой принимал самое деятельное участие: «Ваши тезисы, увы, не помогли. Я их понял, но ни наш друг А., ни его слушатели на конференции ни черта не поймут! Решил Вас *подать иначе*. Проще. Кое-что перечитал. Текст ориентирован на живую речь, поэтому повторяются те же слова. Потом придется укоротить нек<оторые> фразы. Кое-что встав<лю> для пояснения и как будто в Вашем духе. Вероятно, немало неточностей, но только не было бы неясностей.

Я с Вами почти всегда солидаризируюсь, люблю Ваши статьи, но не в восторге от Вашего теоретизирования. Взял «Эстетику» Шеллинга: он-то умеет философствовать и даже, что неожиданно, ясно, не трудно, как Гегель» (Приписка 26 марта к письму от 23 марта 1972. — BA. Weidle. Box 20). Судя по наброску письма, хранящемуся в архиве вместе с «Конспектом...» Вейдле, реальное отношение Иваска к полученному тексту было более жестким: «Посылаю и его тезисы о себе: очень неясные. Это теоретизирование всем наскучит. Я разобрался в его тезисах, но не без труда» (датировано: 27 марта 1972. — Amherst. Box 6).

Иваск, очевидно, так и не использовал полученные заметки должным образом. Между тем, год спустя к ним возвратился сам Вейдле. Работая над продолжением статьи «Звучащие смыслы», публикация которой началась в сто десятом номере «Нового журнала», он спрашивал Иваска: «Напишите мне, что Вы думаете о моих мудрствованиях в 110-й книге. В <1>11-й думаю использовать тот трехстраничный текст («Кратчайший конспект...»), что я послал Вам год назад» (Письмо от 29 марта 1973. — Amherst. Box 6). В 111 номере, однако, появилось эссе «Пикассиана», прерывавшее серию статей о фоносемантике. Идея же сопроводить публикацию своих сочинений сжатым изложением своих взглядов на искусство была частично реализована в отдельном издании «Эмбриологии поэзии», где появилось краткое послесловие автора на русском и французском языках (с. 291—293).

1. «Изящное искусство создавать врагов». Книга живописца Джеймса Эббота Мак-Нейла Уистлера (Whistler, 1834—1903), посвященная его полемике с викторианской художественной критикой, в частности, продолжающая спор с Джоном Рёскиным, который был начат судебным процессом 1874 года.

2. Понятие «эстетического объекта» Вейдле сформулировал, выступая на IV международном конгрессе по эстетике в Афинах: *W. Weidlé.* L'œevre d'art et l'objet esthétique // *W. Weidlé.* Gestalt und Sprache des Kunstwerks. S. 89—91; ср.: *В. Вейдле.* Россия. Революция. Религия: (Фрагменты книги) // Русская литература. 1996. № 1. С. 111, 114—115 (примечания).

3. 31 октября 1517 года Мартин Лютер выставил 95 тезисов у дверей церкви в Виттенберге и вызвал на диспут представитля архиепископа Майнца. Это событие знаменовало начало Реформации в Европе.

И. А. Дороченков

Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника

Статьи Владимира Вейдле, посвященные поэтике и теории искусства, никогда не были изданы в России как единая книга[1]. Два предыдущих сборника, опубликованные за рубежом, подготовил сам автор, но увидели свет они лишь после его смерти. В 1980 году парижский Институт славянских исследований издал в своей «Русской библиотеке» «Эмбриологию поэзии». Этот том состоял из статей, появившихся в нью-йоркском «Новом журнале» в первой половине 1970-х годов, и задумывался он как первая часть обширного труда по теории искусства. В 1981 г. в Германии вышел сборник работ, написанных, главным образом, по-немецки, которые должны были войти во вторую часть итоговой книги Вейдле. Завершить ее он не успел[2].

Работа над постепенно приобретавшей очертания теорией началась еще во второй половине 1950-х годов: большинство тезисов, развернутых в ключевой для концепции Вейдле статье «Биология искусства» (Diogéne. 1957, No. 18; наст. изд.: с. 317—331), датировано апрелем—маем 1955. Уже после того, как она была издана и награждена специальной премией за статьи, открывающие новые перспективы в развитии гуманитарных наук, Вейдле сообщал Н. Н. Берберовой: «Пишу я теперь вообще мало, меньше, чем хоте-

---

[1] За последние годы были переизданы: Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского / [Вступ. заметка Е. Сидорова] // Вопр. литературы. 1992. Вып. I. С. 284—323; Эмбриология поэзии; Критические заметки... // *В. Вейдле.* Умирание искусства. М.: Республика, 2001. С. 326—360; 377—406.

[2] *В. Вейдле.* Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи / Предисл. Е. Эткинда. Париж, 1980 / Bibliothéque russe de l'Institut d'Études slaves. T. LV; *W. Weidlé.* Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nictästhetischen Kunsttheorie. Mäander [Mittenwald, 1981].

лось бы (из-за работ на Радиостанции), но все же готовлю работу по философии искусства, которой почти все мое свободное время и отдаю»[3]. Однако еще спустя пятнадцать лет этот труд был далек от завершения. В 1972 году ученый рассказывал своему постоянному корреспонденту Ю. П. Иваску: «Собираюсь написать некое "Письмо к неизвестному" (любознательному читателю) о моих разбросанных и разнолетних писаниях об ис<кусст>ве и лит<ерату>ре, которых *никто* в совокупности не прочел. <...> Мое теоретизированье и Вам не полностью известно. Оно менялось. Оно еще не закончено»[4].

Именно работа над циклом статей о проблемах поэтической речи и фоносемантики позволила Вейдле, которому было уже далеко за семьдесят, перейти к последовательному изложению своей теории и поселила надежду — достаточно зыбкую, — что он успеет довести ее строительство до конца. В одном из писем начала 1970-х годов он изложил в общих чертах план вероятного издания и подчеркнул его значение: «У меня ведь много, увы, слишком много и других [проектов. — *И. Д.*], а времени для их осуществления осталось (в лучшем случае) не много. Статьи мои, печатаемые "Новым Журналом", начиная с номера 100 (и пропустив 101, 102, а также 111, где я пишу о Пикассо) должны образовать, вместе с двумя или тремя дальнейшими, книгу, или верней первый том двухтомной книги. Второй еще не написан, но все материалы для него готовы. Общее заглавие, вероятно, будет: "Поэтика. Теория поэтической речи и порождающего искусство мышления". Особое заглавие первого тома: "Эмбриология поэзии". Он, собственно, почти готов, нуждается только в некоторых дополнениях, в кой-какой переделке, пересмотре; частью можно будет его даже фототипически воспроизвести из журнала. Роман Гуль [редактор журнала. — *И. Д.*] обещал мне, в свое время, найти для него издателя, но теперь он как будто свой редакторский пост собирается покинуть. Неизвестно, что будет дальше. Статьи я надеюсь к середине будущего года допечатать, да и книгу приготовить. А кто ее издаст, не ведаю. Ну пусть хоть этот первый том; пусть второй будет посмертным; вряд ли будет возможно напечатать его там же, если даже не погибнет "Нов<ый> Ж<урнал>": для читателя он будет труднее первого. Замыслом этим я всего больше дорожу. Все, что я со времени "Пчел Аристея"

---

[3] Письмо от 3 февраля 1958, Мюнхен — Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Nina Berberova Collection. Box 21 (далее — Beinecke). На конкурс издаваемого ЮНЕСКО на разных языках журнала «Диоген» в 1957 поступило 235 работ. В этом году премия составляла тысячу долларов. См.: Награда русскому ученому — *Наше общее дело.* [Издание Американского комитета Освобождения. Инф. бюллетень для свободной эмиграции из СССР. Мюнхен]. 1957. 15 мая. № 10 (23). С. 3. Данные приводятся по вырезке из архива В. В. Вейдле в Backmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University, New York; Vladimir Weidle Collection. Box 38 (далее — BA).

[4] Письмо от 3 марта 1972, Париж — Amherst College Center for Russian Culture (Amherst, MA). Yurii Ivask Collection. Box 6 (далее — Amherst). «Письмо к неизвестному», очевидно, осталось ненаписанным. Во всяком случае, в обширных архивах Вейдле и Иваска оно пока не обнаружено.

надумал насчет искусства (не "нашего", а искусства вообще), будет там изложено наиболее зрелым образом (во втором томе особенно; первый — введение к нему). Этого немало. Сами-то мои пчелы кажутся мне теперь жужжащими где-то, в преддверии только, моей нынешней мысли»[5].

В архиве Вейдле сохранилось несколько набросков оглавления, которые позволяют восстановить предполагавшуюся структуру итоговой работы и отчасти согласовать с ней данную книгу, не претендуя на полную реконструкцию замысла. Нетрудно заметить, что эти планы отражают особенность методики ученого: «...все книги мои из статей. И еще неизданные такими будут. Мыслить я привык статьями, как другие — книгами»[6].

Так, 7 августа 1973 датирован проспект тома под названием, которое можно считать для задуманной книги окончательным:

Поэтика

Теория поэтической речи и порождающего искусство мышления

I. Эмбриология поэзии
   1. О двух искусствах, вымысла и слова [О поэтич<еской> речи. О словесности...]
   2. Эмбриология поэзии (6 главок)
   3. Зачем так звучно он поет (id)
   4. Звучащие смыслы (id)
   5. Поэтич<еская> речь как разновидность музыкальной (id)

II. Миметическое смысловыявление
   1. Что такое «мимесис»?
   2. Символ и образ [Изобр<ажение> и выраж<ение>. Простр<анственные> иск<усст>ва]
   3. Биология искусства (До-семантич<еское> в нем)
   4. Антропология искусства (Социология вторична, она для человека, не для общества)
   5. Метафизика искусства[7].

Очевидно, что первый том, за некоторым исключением, должен был состоять из текстов, опубликованных в «Новом журнале» и большей частью вошедших затем в книгу 1980 года. Три первых раздела второго тома можно соотнести с опубликованными в разные годы статьями[8], в то время как два

[5] Письмо к Питеру Любину от 11 сентября 1973, Париж. Цитирую по авторской копии: BA. Weidle. Box 5. Речь идет о французском издании центральной работы Вейдле — книги «Умирание искусства» (Париж, 1937), вышедшем под названием «Пчелы Аристея» (Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts. Paris, 1936. 2e ed. 1954).

[6] *В. Вейдле.* Моя первая статья // Русская мысль. 1972. 20 апреля.

[7] BA. Weidle. Box 26.

[8] 1) Vom Sinn der Mimesis // Eranos. Jahrbuch. 1962. Bd. XXXI. S. 249—273; 2) Письма об иконе. Письмо первое. Образ и символ // Вестник Русского студенческого христианского движения. 1959. № 55. С. 10—19; 3) Biologie de l'art // Diogène, 1957. Avril. No. 18. P. 6—23.

последних — «Антропология искусства» и «Метафизика искусства» — прямого соответствия в работах Вейдле пока не находят.

Сохранился еще один план первого тома, в котором отмечены источники глав и указан их объем. Датировать эту запись концом 1978 — началом 1979 года позволяет новый пункт оглавления — отклик на вышедшие в Париже книги Е. М. Эткинда. Эта статья была опубликована за месяц до смерти Вейдле парижской газетой «Русская мысль» под названием «Привет мастеру» (28 июня 1979. № 3262):

Эмбриология поэзии

I. Вместо введения. 1. О двух искусствах: вымысла и слова. Н<овый> Ж<урнал>. 100. 2. Еще раз о словесности, слове и словах. 3. Толстой об искусстве. Всего 90 страниц.
II. Эмбриология поэзии. Н<овый> Ж<урнал>. 106, 107. Всего 63 стр.
III. Музыка речи. Н<овый> Ж<урнал>. 108, 109. Стр. 27+33+60.
IV. Звучащие смыслы. Н<овый> Ж<урнал> 110, 112, 113, 114. Вместе 86 стр.
V. Критические заметки. Н<овый> Ж<урнал> 115, 116. Вместе 53 стр.

К этому прибавится в довершение критических заметок отзыв о книге Эткинда (положительный, но не во всем с ним согласный) и короткая заключительная главка. То и другое думаю напечатать в мартовской книге — 134 — Нового журнала). <...>»[9]

Эти два плана — не исключение. Среди рукописей Вейдле сохранились многочисленные оглавления книг, которые он надеялся однажды издать: размышления о феномене Европы, сборник эссе, посвященных итальянским городам, монография о Рембрандте, работа о европейских и русских поэтах и т. д. Немногие из них, как, например, книга публицистики «Россия. Революция. Религия», были доведены до стадии рукописи[10]. Некоторые должны были состоять из отредактированных «скриптов» (записей) передач радиостанции «Свобода», с которой Вейдле активно сотрудничал[11]. Но в 1970-е

[9] Проект книги В. Вейдле «Эмбриология поэзии» [не датировано] — BA. Weidle. Box 7. Статья «Толстой об искусстве. Предвзятости и прозрения» опубликована в «Новом журнале». 1971. Кн. 105. С. 76—113. В книге 134 предполагаемые материалы не появились.

[10] Три ее раздела см.: *В. Вейдле.* Россия. Революция. Религия: (Фрагменты книги) // Русская литература. 1996. № 1. С. 68—128.

[11] Так создавались, например, воспоминания Вейдле: 1) Зимнее солнце: Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976; 2) Воспоминания // Диаспора: Новые материалы. II. СПб., 2001. В основу книги о Рембрандте также должен был быть положен цикл радиопередач. См.: *И. А. Дорончeнков.* Владимир Вейдле: Книга о Рембрандте: К истории неосуществленного замысла // К исследованию зарубежного искусства: Сб. науч. ст. / Рос. академия художеств. СПб. гос. академич. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 2000. С. 73—81.

годы немногочисленные зарубежные русские издательства испытывали серьезные трудности и отказывались даже от злободневных публицистических книг, подобных «России. Революции. Религии»[12]. Поэтому можно предположить, что тщательно сохраняемые «планы» свидетельствовали не только о практических шагах, но и о том, что ученый на склоне лет приводил в систему неосуществленные проекты, словно создавая своего рода идеальное собрание сочинений и, возможно, готовя подспорье для будущего читателя его бумаг.

Вейдле прожил долгую и относительно спокойную жизнь, главным благом которой была возможность в любых обстоятельствах заниматься тем, для чего он ощущал себя предназначенным. Но многочисленные «оглавления» неосуществленных трудов говорят и о глубокой внутренней драме. В основе ее лежало обострившееся к концу жизни ощущение невостребованности, связанное, очевидно, не в последнюю очередь с профессиональной изоляцией. Ему не хватало университетской, научной среды, которая могла бы не только сообщить эмигранту Вейдле устойчивость общественного положения и материальный достаток, но сделала бы его идеи доступными прежде всего тем, кто был способен их оценить, оспорить или развить.

Жизненную и профессиональную позицию Вейдле, мне кажется, можно определить оксимороном — «маргинальный традиционалист». Эта парадоксальная, на первый взгляд, формула помогает понять исходные мотивы его теоретических штудий, их пафос, полемическую направленность и даже стилистику.

Внешние причины такого положения определила эмиграция, где люди интеллектуального труда особенно часто занимались не тем, к чему испытывали склонность. В этом отношении показательны судьбы парижанина Вейдле и жившего в США Иваска. Их переписка представляет собой диалог причудливо и своевольно мыслящего поэта, полжизни преподававшего в американских университетах[13], и ученого с дисциплинированным сознани-

---

[12] Так, после продолжительных письменных переговоров, шедших с конца 1973 года, глава нью-йоркского православного издательства «Путь жизни» о. Александр (Киселев) отклонил уже практически готовую книгу: «Простите, что вынужден Вас огорчить, но сейчас я не вижу финансовой возможности для напечатания Вашей книги» (письмо от 3 мая 1976 — BA. Weidle. Box 5). Предназначенная для советского читателя, книга Вейдле, тем не менее, содержала жесткую критику современного западного общества и его культуры. Ср. отклик З. Н. Шаховской (Русская литература. 1996. № 1. С. 59) и мнение о. Александра о предполагаемом названии одной из глав «Гнилой и поглупевший Запад»: «Хоть я вполне согласен с утверждением III главы, но так откровенно сказать, думаю, нельзя. Ведь, чтобы она (книга) попала на Восток, ее нужно продать на Западе. Возможно, Вы найдете возможным название III гл<авы> как-то "позолотить"?» (письмо от 7 февраля 1974 — BA. Weidle. Box 5).

[13] Ср.: «Не хочу преподавать. Хочу писать вирши и обмениваться идеями» — из недатированного (1971?) и, очевидно, неотправленного письма В. Ф. Маркову (Amherst College Center for Russian Culture (Amherst). The Y. P. Ivask collection. Box. 4). Юрий Павлович

ем, который во Франции состоялся как свободный литератор и критик. В Париже Вейдле поначалу входил в русскую среду, работал в русских учреждениях, хотя к середине 1950-х годов были уже весьма обширны его французские связи, и «считался он многими, и себя начинал считать французским писателем...»[14] Основу известности в европейских кругах заложил в 1930-е годы успех «Пчел Аристея», французской версии «Умирания искусства» — его центральной книги, переведенной на многие иностранные языки, переработанной и изданной вновь в 1954 году: «Что́ когда-то очень обрадовало меня, это внимание Сюпервьеля (тонкого поэта, прелестн<ого> человека) к этой книге (он, будучи старше меня, приходил ко мне, приносил на мой суд одну свою рукопись), предсмертное письмо Клоделя о ней, и тоже предсмертный устный о ней отзыв Эрнста-Роберта Курциуса, переданный мне моим нем<ецким> переводчиком, его учеником. О первых «Пчелах» есть у меня письмо Беренсона, Элиот прочел их с одобрением. Кроче я не знал; знал Унгаретти, с которым мы всегда обнимались при встрече. Валери мне благоволил... Да мало ли кто кому благоволит... И все это было так давно...»[15] В 1950—60-е годы Вейдле продолжал печататься в таких влиятельных журналах, как *La nouvelle revue française, Les nouvelles littéraires, La vie intellectuelle*, участвовал в симпозиумах — например, в IV Международном конгрессе по эстетике в Афинах или конференции в честь семисотлетия Джотто[16], — получил ряд наград, но прочного положения, особенно на исходе жизни, все же не имел[17].

Иваск (1907—1986) — поэт, критик, литературовед. Родился в Москве, в 1920 вместе с семьей переехал в Эстонию. Окончил юридический факультет университета в Тарту. С середины 1940-х годов по 1949 — в Германии, затем — в США. Получил докторскую степень в Гарварде, работал в университете Калифорнии в Беркли (1956), университете Канзаса (1956—1960), университете Вашингтона в Сиэттле (1960—1968), университете Вандербилта (Нэшвилл, Тэннесси; 1968—1969). С 1969 — профессор русской литературы университета Массачузеттса (Амхерст), с 1977 — почетный профессор (Professor Emeritus).

[14] Рукописная автобиография. 18 февраля 1975 г. — BA. Weidle. Box 38.

[15] Письмо В. В. Вейдле к Ю. П. Иваску. 26 апреля 1972, Даймус — Amherst. Box 6. Упомянутое письмо Клоделя среди других его писем в архиве Вейдле не обнаружено (BA. Weidle. Box 1). Посвященное «Пчелам Аристея» письмо искусствоведа Бернарда Беренсона (1865—1959) от 1 сентября 1939 см.: *И. А. Доронченков.* Владимир Вейдле: Путь к книге // *В. В. Вейдле.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 232—234.

[16] См.: *W. Weidlé.* 1) L'œuvre d'art et l'objet esthétique // Actes du IV Congrès International d'Esthétique. Athen, 1960. P. 608—610; 2) Giotto et Byzance // Giotto e il suo tempo. De Luca Editore, 1971. P. 197—219. Доклад о Джотто состоялся во Флоренции 29 сентября 1967 года.

[17] Например, книга Вейдле *La Russie absente et présente* (Paris: Gallimard. 1949) была переведена на английский, немецкий, испанский языки и принесла автору премию Ривароля, присуждаемую литераторам иностранного происхождения за произведения на французском языке. 14 июня 1969 Вейдле стал Chevalier de l'Ordre des Arts et des Letters (извещение о награде см.: BA. Weidle. Box 38). Симптоматично, однако, суждение

Профессиональная обособленность Вейдле в некоторой степени объяснялась и тем свойством, которое он сам обозначил, рассказывая о первых шагах в петроградском литературном мире двадцатых годов: «Человеком я был и тогда не кружковым и даже не круговым <...>»[18]. Самоуглубленность его сочеталась с искренним, лирическим и, вместе с тем, педантичным интересом к явлениям искусства и отвлеченным научным проблемам — культура была для Вейдле его подлинной природой, средой его «обитания»: «Он был не только ученым, засевшим в своем кабинете, до потолка заставленном книгами, но было в нем еще и то, что с ироническим оттенком вмещает понятие "грамотей" <...> Странным образом, он лучше мог оценить книгу или определить удельный вес той или иной строки, чем понять другого человека, увидеть его насквозь. Может быть, это происходило оттого, что, как большинство людей творческого труда, он в известной мере был эгоцентриком, хотел жить в своем мире, в своей скорлупе, из которой ему редко когда улыбалось вылезать. "Страшный мир! Он для сердца тесен!" Эти блоковские строки он любил цитировать <...>»[19].

Однако, в конечном счете, не превратности эмиграции или свойства характера определяли своеобразие положения Вейдле в духовной жизни эпохи социального и технического прогресса, культурного плюрализма, где массы доминировали над личностью, а индивидуальность художника, с другой стороны, приобретала самоценность. Сторонник религиозно осмысленной, иерархической, преемственной европейской культуры, он должен был занять окраинную позицию. Эта позиция была сознательно избрана и осмыслена им на основе опыта «русского европейца», пережившего революцию и теперь наблюдающего мутацию своего «европейского отечества».

Вейдле так оценивал свое положение за рубежом: «Я вообще не раз удивлялся крайнему верхоглядству западных критиков, писавших о моей книге [«Пчелы Аристея». — *И. Д.*], все равно дружественно ли (порой и восторженно) или враждебно. Моим анализам никто не противопоставил своих собственных, которые только и могли бы мои опровергнуть. Но, главное, никто не догадался, что я сужу о западном, исходя из русского, хотя на это мог всякого навести уже тот простой факт, что я — русский. Русское же, из чего я исхожу, есть нечто очень простое, но для современных западных людей архаическое; это отказ до конца отделять то, что радует в искусстве от того, что сквозит и сияет в сострадании, например, или в прощении. Не хо-

---

А. В. Бахраха, старого приятеля Вейдле, в письме к Иваску: «Но Ваш некролог, простите меня, с переборщинкой: какие такие французы признали его "стилистом-мастером"? Ордена литературных заслуг во Франции не существует. Есть "ордр дю мерит", который дают и литераторам, и колбасникам, и всяким другим, которым не хотят дать Почетный Легион. <...> Но не поймите, что я его [Вейдле. — *И. Д.*] не ценю, как и преклоняюсь перед Вашей статьей, из которой было бы только хорошо изъять некоторые преувеличения» (письмо от 9 ноября 1979, Париж — Amherst. Box 1).

[18] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора: Новые материалы. III. СПб., 2002. С. 107.

[19] *А. Бахрах.* Памяти В. В. Вейдле // Русская мысль. 1979. 16 августа.

чу, забыв "единое на потребу", довольствоваться пылью разношерстных "ценностей". Конечно, такой отказ легко приводит к коротким замыканьям, вроде шестидесятнического варварства. Их я стараюсь избегать. Отсюда некоторая извилистость моей мысли в "Пчелах". Следить за ней критикам лень. Странно, однако, что они даже самой моей <...> чуждости не замечают. Разбирается, мол, человек в наших делах, значит, он такой же, как и мы, только вот передовитости нашей ему не хватает. Судя по одному, давнему уже разговору с Элиотом — как грустно, что его больше нет! — он эту чуждость понял или по крайней мере верно ощутил. Но в печати, также и английской, ничего такового об этом сказано не было»[20]. Незадолго до смерти Вейдле писал: «Мысли мои в области истории и теории искусства лучше всего поняли и оценили немцы — недаром я читал в большой ауле мюнхенского университета на равных правах с Бубером и Гейзенбергом (Гейдеггер читал в этой же серии пять лекций — за год до меня). Больше тысячи чел<овек>, преим<ущественно> студенты. Успех у меня был не меньший, чем у Б<убера> и Г<ейзенберга>. Но сдается мне, что и там никакого потомства у мыслей моих не родилось. Да и очень уж "против течения" они. Кто знает, может быть в России когда-нибудь и воскреснут, скорее, чем на Западе»[21].

Подобные размышления отражали самоощущение ученого, его душевное состояние, усилившуюся в годами потребность быть услышанным[22]. Представляя парижское издание «Эмбриологии поэзии», Е. М. Эткинд с полным основанием писал: «Был ли В. В. Вейдле счастливее [чем его коллеги в СССР. — *И. Д.*]? Не знаю. Его собратья, отбивавшиеся от клеветы, поношений, проработок, душимые цензурой и парткомами, униженные лишениями и окружающим хамством — они издавали книги, которые формировали поколения специалистов, читали лекции, которые воспитывали новую русскую интеллигенцию, вели занятия, где выращивали учеников»[23]. Автор предисловия прочел его Вейдле и позднее рассказал о реакции на эти слова: «<...> он слушал со слезами, а потом он действительно заплакал и сказал мне, я не помню точно, как он сказал, но, в общем, что это самое, может быть, большое горе в его жизни, что он и в самом деле не смог, так никогда и не смог рассчитывать на учеников»[24].

Вейдле был прирожденным ученым — его воспоминания об университетских годах показывают, насколько рано пробудились в нем страсть к бес-

---

[20] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 8 января 1965, Париж. — Амхерст. Box 6.

[21] Копия письма В. В. Вейдле И. В. Чиннову от 5 апреля 1976 — BA. Weidle. Box 1.

[22] Характерная деталь: в переиздании статьи «О смысле мимесиса» Вейдле скрупулезно перечисляет солидные исследования той же проблемы, в которых *не* была упомянута его работа. См.: *W. Weidlé.* Gestalt und Sprache des Kunstwerks. S. 7.

[23] *Е. Эткинд.* Искусство и точность // *В. В. Вейдле.* Эмбриология поэзии. Париж, 1980. С. 13.

[24] Цит. по магнитной записи моего телефонного интервью с Е. М. Эткиндом; июнь 1994 года.

корыстному знанию, интуиция и способность к анализу скрытых закономерностей, наконец, даже умение находить радость в таких атрибутах науки, как внушительный справочный аппарат[25]. В 1912 году, вернувшись из Италии, он поступил на историческое отделение историко-филологического факультета, рассчитывая в дальнейшем специализироваться на истории искусства, но вскоре, не удовлетворенный методологией Д. В. Айналова и его манерой преподавания, перешел в семинар ведущего медиевиста И. М. Гревса, а после окончания университета в 1916 был оставлен для подготовки к ученой степени. Осенью 1917 года он уехал в Пермь — в только что учрежденный университет. Там он рассчитывал найти более благоприятные условия для подготовки к магистерским экзаменам и написанию диссертации, чем в предоктябрьской столице[26]. Однако Гражданская война, эвакуация университета в Томск с армией А. В. Колчака и возвращение в Пермь помешали работе. Экзаменов Вейдле не сдал, диссертации не написал.

Вернувшись в 1921 году в Петроград, он стал преподавать историю искусства западного Средневековья в Зубовском институте и Университете. В 1922 году побывал в Германии, где собирал материал для лекций и для задуманной уже тогда большой работы о Рембрандте. Однако летом 1924 он, выхлопотав фиктивную командировку, покинул Россию и навсегда поселился в Париже — непосредственным поводом к эмиграции послужило резкое усиление давления власти на университеты.

Еще в России Вейдле пробовал себя как поэт, переводчик и критик — художественный и литературный. В Париже целые дни он проводил в библиотеках и музеях, но средства к существованию ему давали, главным образом, публикации о новых книгах и выставках в русской, а с начала 1930-х — и во французской периодике. В эмиграции он вошел прежде всего в среду литераторов, а не ученых. Уже в Петербурге, по возвращении из Перми, Вейдле ощутил двойственность своих устремлений: «...смута моя разные измерения имела: и как мне жить, я себя спрашивал, и одновременно — кто же я, собственно, такой? Ученый я или поэт? Родня, пусть и очень отдаленная, Блоку или, скажем, Мандельштаму <...>. Или попросту будущий профессор... По какой кафедре? <...> Двадцать пять лет мне было, и ничего-то я толком о себе не знал. Впрочем, пожалуй, и знал, что могу перестать писать стихи, но что не перестану *интересоваться* стихами — и нестихами: живописью, всяческими искусствами, многим в истории, вообще многим, очень многим»[27].

В парижские годы эта двойственность выражалась в том, что Вейдле как критик был вовлечен в художественную и литературную жизнь, а как уче-

[25] Ср.: *В. Вейдле.* Воспоминания. С. 120—122.

[26] См.: Прошение В. В. Вейдле: Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 11248. Л. 23. Прошение датировано 5 сентября 1917. Также: *В. Вейдле.* Воспоминания... С. 43. О мотивах отъезда также см.: *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. III. С. 27—29.

[27] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. III. С. 64.

ный, анализирующий современное состояние культуры, должен был соблюдать по отношению к своему объекту известную дистанцию. Совместить эти сферы, придав новый смысл и его наблюдениям художественной жизни, и историческим штудиям, помогло сближение во второй половине 1920-х годов с религиозными мыслителями: с С. Н. Булгаковым и кругом издателей «Нового града» (Г. П. Федотовым, И. И. Фондаминским (Бунаковым), Ф. А. Степуном). В 1932 году он стал профессором истории религиозного искусства парижского Православного богословского института (программа курса включала искусство первых христиан, Византии и Древней Руси). С этого времени соотношение религии и культуры становится ключевой проблемой его исследований, определившей в конечном счете интонацию и выводы «Умирания искусства» и по-новому окрасившей давний, еще в студенческие годы осознанный, интерес к раннему христианству. Для Вейдле именно это искусство, забывшее о «художестве» и непосредственно устремленное к вере, было примером спасения, возрождения, который необходим современному творчеству, утратившему, как ему казалось, смысл существования[28].

Вейдле не оставался в стороне от центральных дискуссий эмиграции 1930-х годов. Не связывая себя с каким-либо политическим движением, он в то же время был последовательным оппонентом евразийцев в споре об «особом» национальном пути и в процессе полемики обосновал свое представление о принадлежности христианской России к европейскому организму[29]. В 1952 году, оставив преподавание в Богословском институте, он стал «директором программ» только что созданной в Мюнхене радиостанции «Освобождение» («Свобода»). Среди обстоятельств, повлиявших на его выбор, не последнее место занимала возможность обращаться к соотечественникам и, в то же время, потребность в материальной стабильности, которую после войны давала работа в учреждении, финансируемом США.

Может показаться, что подобная жизнь противоречила основам научного труда: целенаправленным занятиям с известным ограничением интересов. Многие его коллеги, вошедшие в западную профессиональную среду, считали науку и публицистику несовместимыми, как, например, Андре Грабар, сознательно сделавшийся «французским ученым». В его любезном письме с благодарностью за книгу *La Russie absente et présente* лишь оттенки выдают иную позицию: «Не могу сказать, что я прочел действительно с должным вниманием все, что Вы включили в этот том, но многое усвоил, с одним согласился, над другим задумался, о всем переволновался, вслед за Вами. Как Вы знаете, я всегда держусь в стороне от русских вопросов, но для внутрен-

---

[28] Ср.: *В. Вейдле.* Крещальная мистерия и раннехристианское искусство // Православная мысль. 1948. Вып. VI; то же: *В. В. Вейдле.* Умирание искусства... С. 165—192.

[29] См.: *В. Вейдле.* Задача России. Нью-Йорк, 1956. Статьи, составившие книгу, написаны, главным образом, в 1930-е годы, а также частично взяты из французской книги *La Russie absente et présente.*

него употребления они при мне всегда, и поэтому книга, которую Вы выпустили в свет, будет долго питать мои мысли»[30].

Вспоминая отъезд из Петрограда накануне революции, Вейдле писал: «Мне бы в Оксфорд уехать, доучиваться там; прямо из Финляндии махнуть туда в октябре. Ничего подобного, однако, в голову мне не приходило. <...> Не жалею об этом. Пожалуй, если бы тогда уехал, обангличанился бы я или офранцузился вконец. Это было бы, разумеется, практично. Только я ведь не "практический деятель" <...>: созерцатель, пониматель. Непрактичным родился, непрактичным и умру»[31].

Очевидно, что Оксфорд назван здесь не случайно. Он символизирует не только западный университетский мир, но и «возможную» жизнь Вейдле, напоминая одну из первых попыток вернуться к преподаванию и научному труду. В 1929 году, устроившись корректором иностранных языков в университетское издательство Оксфорда, он одновременно пытался занять вакансию преподавателя славянских языков (Faculty of Medieval and Modern Languages (Slavonic Studies)). Поначалу казалось, что шансы кандидата высоки, а место в английском университете обещает устойчивую профессиональную карьеру, избавление от парижской скудости и даже семейную жизнь. Обнадеженный результатами собеседования, кандидат писал жене: «Теперь мы с тобой и путешествовать сможем, и Ходасевичей к себе в гости звать. А когда профессором буду, то и поделиться сможем и с Ходасевичем, и с твоей семьей. И Диму можно будет учить как следует»[32]. Однако решающее голосование оказалось не в его пользу: «В факультете образовалось, против всякого ожидания, враждебное большинство: меня не выбрали, и потом еле-еле, большинством одного голоса удалось провести отказавшегося в мою пользу Коновалова. <...> Отвели меня не потому, что вообще нашли негодным, а за незнание славянских языков + отсутствие английск<ого> образования (у Коновалова образование это есть, и он знает болгарский)»[33]. Работа в издательстве, принося минимальный заработок, в то же время отнимала возможность профессионального роста, и потому решение вернуться в Париж созрело быстро. Весной 1930 года Вейдле оставил службу под предло-

---

[30] Париж, 27 декабря 1949 — BA. Weidle. Box 5. Во время беседы в Принстоне в декабре 1993 года профессор Олег Грабар заметил, что именно вовлеченность Вейдле в политическую жизнь эмиграции (в частности, работа на радиостанции) не вызывала сочувствия его отца.

[31] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. III. С. 29.

[32] Постскриптум письма к Л. В. Барановской. 4 ноября 1929, Оксфорд — BA. Weidle. Box 8. Французские законы этого времени не позволяли Вейдле, разошедшемуся в России с первой женой, снова вступить в брак без официального подтверждения развода. После смерти первой жены, остававшейся в СССР, Вейдле принял на себя заботу о сыне Дмитрии (род. 1919), в конце 1920-х годов переселившемся во Францию.

[33] Письмо Л. В. Барановской от 8 ноября 1929, Оксфорд — BA. Weidle. Box 8. К этому времени Вейдле владел немецким, французским, несколько менее свободно — английским, изучал итальянский и латынь.

гом ухудшающегося зрения. Впрочем, надежды на работу в английских университетах и на переезд в Англию некоторое время сохранялись: «Наше будущее все же должно быть здесь, и если *полные* утешительные <?> перспективы отдаленны, но *частичные,* м<ожет> б<ыть>, не так далеки»[34]. Вероятно, в последний раз он пытался получить работу в Англии уже после войны: но, несмотря на рекомендации И. А. Бунина, Г. П. Струве и Т. С. Элиота, так и не стал преподавателем русского языка и литературы в университете Ливерпуля[35]. Не увенчалась успехом и попытка получить работу в Мичиганском университете, предпринятая после ухода из Богословского института[36].

В дальнейшем преподавание Вейдле носило эпизодический характер. Уйдя с радиостанции, на рубеже 1950—1960-х годов он в течение ряда лет читал историю искусства в Брюгге, в College d'Europe — небольшом учебном заведении, которое готовило сотрудников администрации так называемой «Малой Европы». В 1964—1965 гг. Вейдле два семестра преподавал историю искусства в Мюнхенском университете, а весной 1968 и осенью 1970 читал спецкурсы и вел семинары в Нью-Йоркском (NYU) и Принстонском университетах.

Восстанавливая свою научную генеалогию, Вейдле писал: «Я выкормыш французского вкуса и немецкой Geisteswissenschaft (Буркгардт, Вёльфлин; венская школа: Ригль — Дворжак; Фосслер — от него идут и Шпитцер, и Ауэрбах <...>»[37] Несколько позже он дополнил этот ряд именем Эрвина Панофского[38]. Становление Вейдле-филолога и искусствоведа происходило в пору зарождения формализма, основатели которого учились вместе с ним на историко-филологическом факультете, а затем работали в Зубовском институте. Однако свое понимание науки об искусстве он определял, полемизируя с этой школой. Свидетельство тому — уже первое выступление Вейдле в печати, отклик на статьи Тынянова и Эйхенбаума, опубликованные в мемориальном блоковском сборнике 1921 года. Демонстративно-отстраненный аналитический подход вызвал у него резкое неприятие: «Нигде не выражено так ярко самодовольство теоретического человека, которому все безразлично, кроме слов и схем и придуманной им точки зрения»[39]. Эта тирада, отсылающая читателя к словам Ницше о сократовском расчленяющем мышлении, говорит скорее не о методологических претензиях, а о моральных основах неприятия. Впрочем, Тынянов сознательно провоцировал отпор традиционалиста, противопоставляя личность автора его поэтическому alter

[34] Письмо Л. В. Барановской от 8 декабря 1929 — BA. Weidle. Box 8.

[35] См. материалы, связанные с конкурсом: BA. Weidle. Box 38.

[36] О ней известно из письма Г. П. Струве В. В. Вейдле от 9 декабря 1952 — BA. Weidle. Box 3.

[37] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 16 июля 1973 — Amherst. Box 6. Geistwissenschaft — наука о духе (*нем.*).

[38] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 23 августа 1973 — Amherst. Box 6.

[39] *В. Вейдле.* По поводу двух статей о Блоке // Завтра. Берлин, 1923. № 1. Цит. по: *В. Вейдле.* О Блоке / [Публ. и послесл. А. Маньковского] // Наше наследие. 1990. № 6. С. 48.

ego: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. <...> Этого лирического героя и оплакивает сейчас Россия. <...> когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и это *лицо*, а не *искусство* полюбили все»[40]. Хотя 1922 году Вейдле лишь предостерегает о потенциальных опасностях нового подхода к искусству, который рассекал художественное и этическое начала и схематизировал индивидуальное в литературном произведении. Возвратившись через десятилетия к своей рецензии, он писал: «Обе статьи [Тынянова и Эйхенбаума. — *И. Д.*] содержат замечания дельные и анализы, заслуживающие внимания: в каждой есть больше мыслей, чем в статье Вейдле <...> Смешон мне теперь мальчишеский этот задор. Но <...> от сказанного в ней не отрекусь ничуть. <...> Никогда я не признаю, чтобы даже самые четкие смены литературных поколений или направлений были важней поэтической личности <...>»[41].

Уже будучи в Париже, Вейдле кратко изложил свое отношение к формальному методу в рецензии на книгу Б. М. Энгельгардта: «Дело, в сущности, все в том, что приемы литературного исследования, применяемые формалистами, совсем не плохи, плохи только те общие представления об искусстве, на которые они желают опереться, или, верней, то отсутствие сколько-нибудь глубоких представлений об искусстве, которое во всех их писаниях сквозит. Для критика здесь открыты, казалось бы, два пути: или, оставаясь в области приемов литературного исследования, критиковать эти (тоже не безупречные, разумеется) приемы, или, поднявшись в области эстетики, даже поэтики, показать, что формалисты вовсе туда не поднялись. Если же самому эту поэтику или эту эстетику строить, то нет вообще никакой надобности при этом о формалистах вспоминать»[42].

Но, оставаясь острым, порой язвительным критиком формалистов, Вейдле внимательно изучал их работы. Это видно даже по написанной полвека спустя статьям «Эмбриологии...», в которых нередко использованы материалы опоязовских изданий: «Критика во мне сборник этот [«Поэтика», 1919. — *И. Д.*] и подзадорил, и уязвил, и многому попросту научил. Хранится он у меня и по сей день. Ничего, не истлела скверная его бумага. Ничего, хоть и смутным было время, но еще живым»[43]. Симптоматична позиция, которую Вейдле занял по отношению к полемике о формальном методе, развернутой в России во второй половине двадцатых годов. Рецензируя книгу В. М. Жирмунского, он отмечал: «В споре с формалистами автор, несомненно, прав, но на стороне формалистов все же больше творческого усилия и больше свежей мысли»[44]. Характерно и неприятие пристрастной статьи Хо-

---

[40] *Ю. Тынянов.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 239.

[41] *В. Вейдле.* Моя первая статья // Русская мысль. 1972. 20 апреля.

[42] Д. Л. [В. Вейдле] [Рец.:] *Б. М. Энгельгардт.* Формальный метод в истории литературы <...> // Возрождение. 1927. 8 декабря.

[43] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. III. С. 66.

[44] *Н. Дашков* [*В. Вейдле*]. [Рец.:] *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Петербург. «Академия», 1928 // Возрождение. 1928. 25 мая. С. 5.

дасевича, единомышленником которого Вейдле оставался в большинстве случаев[45].

В одной из радиопередач, созданных во время работы над «Эмбриологией...», был подведен итог давним разногласиям с формализмом: «Замечания мои никакого отрицания не содержат. Анализ необходим, и никакой анализ не плох, пусть хоть самый ни на есть структуральный, формальный, скажу даже формалистический. Все дело в том, как именно он ведется и чего, в конечном счете, добивается. Если направлен он на смысловые целые, то есть на такие, которые человеком наделены намеренно даруемым (хотя, быть может, и не полностью при дарении этом осознанным) смыслом, то смысл этот при анализе должен быть учтен, иначе произойдет и в самом деле некое умерщвление смысла, обессмысливание этих человеческих творений, вопреки их замыслу и в ущерб восприятию, полностью отвечающему им. Понимание должно предшествовать оценке, и анализ вести к пониманию. Не к пониманию целей, причин, функциональных связей, структур самих по себе (независимых от смысла), как и не к пониманию простых знаковых значений, а к пониманию смысла, вложенного в целое и в самостоятельно осмысленные элементы целого. Предметные значения (слов, например, или элементов изображения в изобразительных искусствах) должны быть предварительно узнаны, структурные взаимоотношения усмотрены (в музыке, например, или в стихе, в строфе), но этого недостаточно: структура не пуста или не должна быть пустой (как это бывает порой в той самой музыке, которую немцы называют "капельмейстермузик" — дирижерской музыкой). И не только она не пуста, но структурирована в соответствии со смыслом, *ради смысла*. К усмотрению этого смысла, к возможно полному пониманию его анализ и должен нас привести. Пересказать его он нас не научит. Искусство есть высказывание несказанного. Но эти высказывания его понятны, их-то и надо учиться понимать»[46].

Объясняя слушателю сущность своих споров с опоязовцами, Вейдле одновременно формулировал задачи теории, которую он выстраивал со второй половины 1950-х годов. Полемически она была направлена против «сциентизма» современного гуманитарного знания. Главной же целью ее было осмыслить сущностное родство произведения искусства и живого организма. Во всех работах 1970-х годов — в статьях о поэтике, в публицистике и вос-

---

[45] См.: *В. Ходасевич.* О формализме и формалистах // Возрождение. 1927. 10 марта. «Перечел ее <...>, и мне — впервые в жизни — стало даже и стыдно за Ходасевича. Он говорит о них (т. е. о Шкловском, Эйхенбауме, Томашевском, Тынянове), как о полных ничтожествах, тогда как все они были талантливыми и знающими людьми. Можно было с ними не соглашаться (я тоже не соглашался, главным образом, с исходной "философией" их писаний, — или с ее отсутствием), но выбрасывать написанное ими в корзину для бумаги было недопустимо и порочило бросавшего» (копия письма В. В. Вейдле Питеру Любину. 18 января 1974 — BA. Weidle. Box 5).

[46] Беседы Вейдле. № 112. О литературе и поэзии, 20. Поэзия и поэтика. Запись 25 февраля 1971, трансляция 19/20 марта 1971 — BA. Weidle. Box 20.

поминаниях, работа над которыми шла параллельно, — Вейдле возвращается к одному и тому же кругу проблем[47]. В это время он стремился к защите традиционных ценностей европейской культуры, отступающих перед «футуризмом» современной жизни, управляемой двумя основными силами — «Прогрессом» и «Революцией»: «Век этот — век революции даже в тех странах, где как будто никакой революции не произошло...»[48] Защититься от них можно, лишь развенчав «...всяческий футуризм, во всей его пустоте, во всем раболепстве его перед тем, что готовит гибель жизни человеческого духа, невозможной без связи с прошлым, немыслимой вне Предания»[49].

Полемика лишь сообщила теории бóльшую остроту и упругость: Вейдле говорил, что ему всегда было свойственно «...искать стимулов для своей мысли и их находить, как в самих сведениях, так и в проверке их передачи и обработки чужой мыслью, интересовавшейся ими до тебя»[50]. Теперь, во всеоружии научной аргументации, семидесятилетний Вейдле оставался верен своим убеждениям двадцатых и тридцатых годов. Такой спор не мог оставаться на отвлеченном, схоластическом уровне, поскольку, казалось, под угрозой была сама сущность искусства. Свои статьи в «Новом журнале» Вейдле мог бы, подобно Филиппу Сидни, Шелли или Кроче, назвать «Защитой поэзии». Филологическая полемика осознавалась им как борьба с перерождением европейской гуманистической традиции. Еще в пору работы над «Умиранием искусства» ученый считал одним из основных симптомов кризиса современной культуры усиление рационального, механистического начала. Теперь же, по его мнению, опасность состояла «...в заимствовании не столько отдельных методов, сколько всего присущего науке образа мысли, несовместимого, в конечном счете, с тем, который свойствен художественному творчеству. Начало этому было положено <...> перенесением в искусство краеугольного камня естественных наук, экспериментального принципа...»[51].

Господствующее умонастроение в гуманитарных кругах второй половины столетия Вейдле называл «физико-математическим мракобесием» и перечислял его основные признаки: «1. Смешение истины с доказуемостью <...>, а недоказуемого с несуществующим и ложным. 2. Устранение оценок <...>. 3. Замена исторических наук социологией, а истории Прогрессом. 4. Приспособление человеческого языка к требованиям электронных машин

---

[47] Ср.: *М. Н. Соколов.* «Неэстетическая теория искусства» Владимира Вейдле // Культурное наследие российской эмиграции. Кн. 2. М., 1994. С. 288—297. О позиции Вейдле в 1970-е гг. см.: *И. А. Доронченков.* 1) «Поздний ропот» Владимира Вейдле // Русская литература. 1996. № 1. С. 45—68; 2) [Вступит. ст.] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. II. С. 24—46.

[48] Письмо В. В. Вейдле о. Александру (Киселеву) от 22 февраля 1974, Париж. Цит. по: Русская литература. 1996. № 1. С. 55.

[49] *В. Вейдле.* Венеция. 1968. IV // Новое русское слово. 1969. 27 апреля.

[50] *В. Вейдле.* Воспоминания // Диаспора. III С. 64.

[51] *В. Вейдле.* Умерщвление слова // Мосты. 1965. № 11. С. 184

и машинных переводов. В "идеале" — замена его сигнализацией, упраздняющей понятийное мышление. 5. Игнорирование индивидуальности, не говоря уже о личности. Единичный объект, пусть и живой человек — образчик, больше ничего»[52]. Эту схему, в своем пессимизме близкую к антиутопии, Вейдле проецировал на целые направления западной мысли, с энтузиазмом воспринявшие научно-технический прогресс.

Примечательно, что главным объектом критики стало не экстравагантное теоретизирование Макса Бензе, а вторжение лингвистики в филологию, связанное со все более популярным (не только на Западе, но и в СССР) методом Романа Якобсона. Именно он, по мнению Вейдле, наиболее отчетливо воплощал «наукопоклонничество» современного гуманитарного знания: «"Наука" в естествознании и математике совсем не то понятие, что "наука" в нашей области, и Панофски совершенно справедливо назвал историю искусства гуманистической дисциплиной. Есть, конечно, и общие черты у их науки и у нашей, но наша, не только в человечности своей, но и в своей, собственной своей научности страдает, когда гонится за чужой, непригодной для нее "научностью". Фонетика, одной своей частью или стороной — естествознание, но не этой стороной она к филологии обращена. Главная общая черта и главный порок Якобсона и Лотмана (настоящих все-таки ученых), это не их структурализм, это их сциентизм»[53].

Вейдле был озабочен тем, что возрастающее влияние этой школы, выражающей «дух времени», несет с собой искажение не только целей филологического исследования, но и самой поэзии: «Структуральная поэтика, подражая структурному языкознанию, понимает <...> организацию [поэтической речи. — *И. Д.*] как вездесущую и всепроникающую систему. На самом деле поэтическая речь предполагает систему языка, отказаться от ее услуг не может, но сама не образует системы и не порождает никаких систем. <...> Несостоятельна по замыслу, кроме того, и всякая поэтика, претендующая быть точной наукой, безоценочной, экспериментальной и признающей одни лишь строго доказуемые истины. <...> о поэзии, поэтической речи нельзя объясниться, не примешивая к объяснениям эту самую поэтическую речь»[54].

Вейдле соединял в себе качества не только ученого и критика, но и свойство, казалось бы, неожиданное у человека замкнутого и оберегающего свой внутренний мир. Ему было действительно присуще чувство ответственности за происходящее в культуре. Отсюда и его публицистика, отсюда и работа на «Свободе». Та же страсть наполняла и научный спор. Можно предположить, что на решение развернуть дискуссию повлияли поездки в США, где воздействие метода Якобсона на славистику было особенно ощутимым. Весной

---

[52] *В. Вейдле.* Поздний ропот. Записи недавних лет // Новый журнал. 1975. Кн. 118. С. 191.

[53] Копия письма В. В. Вейдле Питеру Любину. 18 января 1974 — BA. Weidle. Box 5.

[54] С. 155 наст. изд., раздел «Звучащие смыслы».

1968 года Вейдле преподавал в Нью-Йоркском университете[55], а осень 1970 года провел в Принстоне, где вел курс «Основные понятия эстетики» для аспирантов отделений славистики и сравнительного литературоведения[56]. Как он сам писал, «<...> негодяй Вейдле, за молчальника себя выдающий, с тех пор как он здесь — уже целый месяц — барахтается в книжном разливе Firestone Library <...> Сижу сиднем здесь, отсеиваю и процеживаю свои размышленья о поэзии, языке и других искусствах-языках. Об этом и читаю очень немногочисленным слушателям»[57].

Америка не только открыла Вейдле богатейшие библиотеки, но и познакомила его с ситуацией в академической среде. Н. Н.Берберова, руководившая в Принстоне семинаром по структуральной поэтике, отклонила предложение Вейдле провести практические занятия по русской поэзии «...в связи с вопросами поэтики и сравнит<ельного> литер<атуроведения>»[58], поскольку сама читала курс истории поэзии «От Державина до Вяч. Иванова»[59]. При этом она мягко, но настойчиво рекомендовала соотнести курс с ожиданиями слушателей: «Постарайтесь 75 процентов имен (в Ваших лекциях) брать *не* из русской литературы <...>. Это дружеский совет для того, чтобы у Вас было больше студентов. Русского языка большинство знать не

---

[55] К этому времени относится единственное известное свидетельство контактов Вейдле и Якобсона. Это записка последнего на бланке «Harvard University. Slavic Languages and Literatures»: «6 мая 67 [следует: 1968. — *И. Д.*] Дорогой Коллега, спасибо за увлекательную статью! Хорошо бы повидаться. Напишите или позвоните 868—5619, когда Вы предполагаете заглянуть в Кембридж. Преданный Р. Якобсон.

P. S.: Было бы замечательно, если бы Вы могли задержаться в Принстоне до четверга. Если да, то я мог бы приехать туда примерно в 3.30 Р. М., и *часов до шести* мы могли бы беседовать, а в 8.30 у меня лекция о моем подходе к грамматике поэзии, и после лекции вечеринка, на которую Вас приглашаю. Если Вы мне позвоните, приеду в Принстон 1-го в 3.30. Очень жаль, что 8-го я занят в Кембр<идже> и не могу быть на Вашей лекции» (BA. Weidle. Box 2). Встреча, как видно, не состоялась. Письма Вейдле в описи фонда Якобсона в Massachusetts Institute of Technology Archives and Special Collections (MC 72) не значатся. Упомянутая статья это, скорее всего, *Die zwei 'Sprachen' der Sprachkunst* (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1967. Bd. 12. S. 154—191), в значительной степени положенная в основу статьи «Еще раз о словесности, слове и словах». Ее характерное отличие от русской версии — отсутствие прямой полемики с Якобсоном и даже упоминания его имени.

[56] Название курса привожу по: Беседы Вейдле. № 89. О литературе и поэзий. 1. Передано 6—7 ноября 1970 — BA. Weidle. Box 19.

[57] Письмо Ю. П. Иваску. 14 октября 1970, Принстон — Amherst. Box 6. Firestone Library — главная библиотека Принстонского университета. По свидетельству профессора Г. Ермолаева, курс Вейдле, включенный сверх программы и не позволявший приобрести требуемые учебной программой credits («зачеты»), посещали единицы — иногда в аудитории бывали лишь двое студентов.

[58] Письмо В. В. Вейдле Н. Н. Берберовой. 28 ноября 1969, Париж — Beinecke. Berberova. Box 21.

[59] См. копию письма Н. Н. Берберовой В. В. Вейдле. 8 декабря 1969 — Ibid.

будет. <...> Второй дружеский совет: стандарты у нас выше, чем в Н<ью->Й<оркском> Университете, и аспиранты привыкли к структуральной терминологии (лингвистической). Не совсем, но в большей части. Имейте это в виду»[60]. Вейдле пожелание учел — перед самым началом занятий он сообщил Берберовой: «Первая лекция моя будет на тему Linguistics and Poetics (заглавие знаменитого "closing statement" Якобсона 10 лет назад). Думаю кое в чем пошатнуть исходные его положения»[61].

По возвращении из предыдущей поездки в США Вейдле рассказывал слушателям «Свободы»: «Американцы в высшей степени доверчивы. Они доверчивы к людям; они доверчивы к идеям. Они чрезвычайно суеверно готовы признать всякое последнее новшество в области искусства, науки и чего угодно. Но это все больше распространяется и в Европе. Здесь тоже существуют интеллектуальные моды, это видно по языку. По языку газет, когда в некоторых дисциплинах вошло в моду понятие «структура», когда «структурализм», например, появился в лингвистике, так структура и структура вы только и слышите. <...> Ну это все такого рода злоупотребление мыслью или такое недомыслие очень распространено и в Америке. Тем более, что это доверие и доверчивость американцев черта, в общем, прекрасная <...>»[62].

Именно в США представилась возможность опубликовать статьи, многие из которых вошли в будущую «Эмбриологию поэзии»: несколько лет подряд они печатались на страницах «Нового журнала», избегавшего прежде столь специальных тем. Вейдле и ранее участвовал в этом нью-йоркском издании, хотя и не входил в число ведущих авторов, а статьи его не предполагали продолжения — это были, главным образом, эссе о городах Европы и историко-литературные очерки. Полемические работы о поэтике качественно изменили характер участия Вейдле в журнале. С 1970 года практически каждый номер содержал пространный текст, который больше подошел бы литературоведческому изданию. Не удивительно, что, когда друзья решили посвятить статью самому Вейдле, «герой» попросил воздержаться от публикации: «Только вот идея статьи Небольсина обо мне в "Нов<ом> Журнале" продолжает не очень мне нравиться. Уж если по-русски ее печатать, то лучше где-нибудь в другом месте — там ведь и так в каждом номере рацеи несносного этого В. В. (пишет с некоторым, как будто, и балаганом, а читать его все-таки трудно). Подумают недоброжелатели, что я себе и рекламу еще туда неправдами какими-то втиснул»[63].

---

[60] Письмо Н. Н. Берберовой В. В. Вейдле. 23 декабря 1969 — BA. Weidle. Box 2.

[61] Письмо В. В. Вейдле Н. Н. Берберовой, 2 сентября 1970 — Beinecke. Berberova. Box 21. *Roman Jakobson.* Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. by Th. A. Sebeoc. Cambridge, MIT, 1960. Также: *Р. О. Якобсон.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975.

[62] Неправленый скрипт радиопередачи «Парижские беседы. № 44. Открытие Америки, 28». Записано 22 июля 1968, передано 11—12 августа 1968 — BA. Weidle. Box 19.

[63] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 25 сентября 1972, Даймус — Amherst. Box 6. Эта

Общая направленность статей все же отвечала политике журнала. Не случайно публикация серии началась с юбилейного сотого номера, содержанию которого издатели придавали особое значение. Решающую роль сыграл здесь Р. Б. Гуль, особенно ценивший полемический заряд работ Вейдле: «Самое страшное, это — принять решение, говаривал, кажется, Наполеон, ну, так вот я его *принял*. И я жду статью и дам ее в 104-й. Меня, кроме всего, подзадоривает в этом еще и то, что "формалисты" — гневаются, а я хочу их бить, бить и бить. В Америке с бедными студентами они учинили Бог знает что: пишется какое-то несусветное перекобыльство и все в — "научных" терминах формализма, структурализма. Ужас, какая чепуха! Нанесем еще один, м<ожет> б<ыть> даже "ку де грас" Якобсону»[64].

Решительность и сочувствие главного редактора одного из ведущих изданий русского зарубежья были необходимы Вейдле не только практически, но и психологически — письма старого журналиста к нему были воинственны, грубовато-задорны и вместе с тем деловиты. Но особенно важной стала для Вейдле поддержка, пришедшая с неожиданной стороны. Еще в1972 году Иваск писал ему о Якобсоне: «Он еще монумент, но молодое поколение его не любит. Все хотят обсуждать идеи, "смыслы". Так что Ваш Анти-Якобсон будет радовать и восторгать»[65]. И хотя автор письма явно принимал желаемое за действительное, но его предсказание вскоре отчасти осуществилось: у Вейдле установились дружеские отношения с Питером Любиным, американским студентом, некоторое время слушавшим лекции его оппонентов и пришедшим к выводу, что «русские отделения [в университетах США. — *И. Д.*] требуют хорошего знания лингвистики и рабски следуют линии Якобсона»[66]. Именно впечатления и размышления этого юноши, даже если их и нельзя счесть характерными для основной массы его товарищей, в глазах Вейдле подтверждали необходимость статей, способных предохранить будущих ученых от интеллектуальной моды: «По-своему забавно, как оживление таких тенденций в Советском Союзе <...>, стремящихся лишить литературу и изучение литературы всякого смысла, ценности, поэзии, сходно с тем, что происходит на Западе, который хочет, чтобы все было Наукой, чтобы каждый поклонился великому богу Доказательству»[67]. Молодой американец рассказывал о своих спорах с учителями, иронизировал над их

статья появилась позднее, к восьмидесятилетию Вейдле: *А. Небольсин.* Владимир Вейдле // Новый журнал. 1975. Кн. 118.

[64] Письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 6 апреля 1971, Сарасота — BA. Weidle. Box 1. Цит. по: *Роман Гуль.* Письма писателям-эмигрантам // Новый журнал. 1996. № 200. С. 284—285. Речь идет о статье «Еще раз о словесности, слове и словах», где полемика с Якобсоном приобретает открытый характер. «Ку де грас» — le coup de grâce — последний удар (*фр.*).

[65] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 23 марта 1972 — BA. Weidle. Box. 2.

[66] Письмо от 10 декабря 1973 — BA. Weidle. Box 5. Благодарю Питера Любина (Peter Lubin) за разрешение использовать материалы его переписки с В. В. Вейдле.

[67] Письмо от 10 февраля 1974 — Ibid.

стремлением к «научности», абсолютной доказательности в анализе стихотворений, которым, казалось ему, нет места в искусстве, над томами литературоведческих исследований, заполненных подсчетом морфем и фонем, статистическими диаграммами и фотоснимками полости рта. К тому же в этих рассказах опосредованно отражался острый социальный и интеллектуальный кризис, охвативший Америку той поры и болезненно затронувший ее университеты. Такой «фон» придавал особый вес мыслям о современной филологии, которая, казалось, уходит от смысла и предназначения искусства.

Был ли у этой дискуссии политический аспект? Сам Вейдле вряд ли предполагал его. Напротив, полемизируя с лидерами структурализма, он подчеркивал свое родство с ними как со свободно мыслящими людьми и не признавал своими союзниками конъюнктурных критиков, громивших «московско-тартускую школу». В его статьях речь идет именно о проблемах поэтики, даже если их конечной целью является опровержение метода *современного* и *передового*, то есть связанного с отрицаемыми Вейдле «революцией» и «прогрессом».

Однако, как это происходило порой в 1920-е годы, внешние обстоятельства могли сообщить научной теории определенный политический оттенок. Вейдле, критиковавший формалистов, в то же время сочувствовал их положению в СССР. Но в оценке «опоязовской» традиции в рецензии на журнал евразийцев, политическая позиция которых была ему чужда, преобладала памфлетная едкость. Он отмечал, к примеру, что Д. П. Святополк-Мирский в статье о Пастернаке «...зачислил в гении лингвиста Р. Якобсона и упомянул о совершенно бездарной книжке Г. Винокура, как упоминают о "Критике чистого разума" или о "Происхождении видов"»[68].

Существует целый ряд свидетельств стойкой антипатии литераторов первого поколения эмиграции к научной традиции Опояза. Так, 7 мая 1968 года Г. В. Адамович писал Ю. П. Иваску: «Америка со своим формализмом, кажется, и на Вас влияет. "Как сделана Шинель"[69]. Для меня это всегда образец псевдомудрости, за которой не обходится без идиотизма. Сделана — и сделана, точка. Все равно, как. И ведь тратятся сокровища (да, конечно) мысли, учености, остроумия и всего такого, чтоб выяснить, как "сделана". Нет: остаюсь при своем: лучше лежать и смотреть в потолок. По крайней мере не обманываешь себя чепухой»[70].

Действующими лицами полемики 1970-х годов, развернутой на страницах «Нового журнала», были живущие на Западе соотечественники, люди одного поколения и близкого рода занятий. Но Вейдле представлял эмиграцию, работал на пропагандистской радиостанции и открыто демонстрировал неприятие советской власти, в то время как Якобсон принадле-

[68] Н. Дашков [В. В. Вейдле] [Рец.:]. «Версты» № 3 // Возрождение. 1928. 3 февраля. № 976. С. 2.

[69] Имеется в виду статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана "Шинель"» (Поэтика: Сб. Пг., 1919).

[70] Amherst. Box 1.

жал прежде всего к научному сообществу, а его смелость и последовательность в налаживании связей с учеными СССР подчеркивали отстраненность от русского зарубежья. Характерно, что политический оттенок вопрос об исследовательском методе приобретал именно при соприкосновении с проблемой эмиграции. Например, гарвардский профессор славистики В. М. Сечкарев писал Ю. П. Иваску о своем намерении организовать в университете выступления парижских литераторов: «Мне бы страшно хотелось пригласить Адамовича и Злобина, но здесь безнадежно. Цитирую коллег: это все поверхностные белогвардейцы; о литературе понятия не имеют, будут только портить студентов; все, что они пишут и писали, не серьезно и не научно и т. д., и т. д.»[71]. Несколько ранее, комментируя негативное отношение Якобсона к собственному семинару по русской зарубежной литературе, он заметил: «...и Якобсон и Тарановский не скрывают, что они левые»[72].

Архивы Вейдле и его корреспондентов позволяют достаточно полно воссоздать обстоятельства создания статей, предназначенных для первого тома его «Поэтики» и реакцию на них в филологических кругах. Особенно энергично работал Вейдле над статьями для «Нового журнала» летом и осенью 1971, уезжая из Парижа в небольшой городок Даймус в окрестностях Валенсии: «...борзописцем каким-то я стал; для 103-го и 104-го [номеров журнала. — *И. Д.*] уже есть мои статьи. Плохо это кончится. Вручу потомству, в гроб сходя, Энциклопедию Дидро, единолично написанную, или рукопись толщиной в столичную телефонную книгу. А ведь Жюль Ренар сказал: "L'avenir appartient aux écrivains secs, aux constipér". Долгое время я имел основание к таковым и [себя] причислять»[73]; «<...> настроение плохое. Писание медленно подвигается. Все время новые мысли приходят и написанное переделывается. Замечаю с удивлением — что в старости мысли вспыхивать не перестают, и комбинации их возникают порой не плохие, но както с «планификацией» становится хуже, архитектура в руки не дается»[74].

Гуль, пристально следивший за сроками и объемом статей, поощрял критический настрой Вейдле, но и он оговаривался иногда: «<...> Вы пишете о Б. Г. Унбегауне. Пишете чудно, я с наслаждением напечатал бы, если бы Б. Г. был здоров. Но он очень болен <...> Если мы это напечатаем, то мы можем убить его не литературно, а в буквальном смысле. В особенности потому, что сейчас на всех славянских отделениях идут сокращения, интриги, борьба, и Вашей статьей воспользуются, конечно, его враги (особенно Якобсон, который не гнушается даже доносов). <...> Повторяю, страшно

---

[71] Письмо от 26 апреля 1966 — Amherst. Box 5. Приглашение Адамовича в США состоялось в 1971 году.

[72] Письмо от 5 марта 1966 — Ibid.

[73] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 22 июня 1971, Даймус — Amherst. Box 6.

[74] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 4 октября 1971, Даймус — Ibid.

жалею, но убить профессора за его тупость восприятия поэзии было бы все-таки слишком жестоко»[75].

В семидесятые годы Вейдле выработал своеобразную манеру, общую для его эссе, научных штудий, воспоминаний и публицистики. Его статьи обращают на себя внимание сочетанием сложной мысли, требующей постоянной концентрации, и неожиданной для научной работы манеры письма — прихотливо построенных фраз и несколько нарочитого, но не вульгарного просторечия. Постоянный читатель Вейдле, Иваск, отметил это, прочитав уже первую публикацию цикла — «О двух искусствах...»: «Нелегкая Ваша статья в Н<овом> Ж<урнале> 100! И я, кажется, понял почему — она очень "разговорная", что непривычно: и именно это-то *хорошо*! <...> По существу Вы пишете просто, но эта Ваша простота — трудная»[76]. Вейдле отвечал другу, возвратившись из Принстона в Париж: «Моя статья в № 100 трудна. Так уж на роду мне написано: писать не для чтения, а для перечтения. Но кому же охота... Ничего не могу поделать. Авось *когда-нибудь* перечтут. <...> Моя статья разговорна. К этому я пришел сравнительно поздно. И держусь этого. Чувствую: так нужно. У нас почти не было не-нарративной прозы. Но делать ее у нас [нужно] с примесью непринужденности, разговорности»[77].

Сближение стиля эссе и статей обозначилось задолго до «Эмбриологии...» — уже в 1966 году Н. И. Ульянов отмечал это: «Вейдле пишет статьи, после которых все наши рассказы хочется бросить в мусорный ящик»[78]. Вейдле и раньше находил аналогии с творчеством художника в самом процессе работы над научным исследованием. Вспоминая работу над своей первой рецензией, он писал: «<...> стало мне ясно, что при всем различии, нет уж такой космической разницы между писанием статьи и наилиричнейших стихов. Первый раз в жизни я на собственном опыте узнал, что абзац, это вроде как строфа, что интонация, ритм и даже звучащая ткань (согласных и гласных) в прозе тоже играют свою роль, хоть и не совсем такую, как в стихах»[79]. Можно предположить, что усвоенная им разговорная манера была отчасти связана с опытом выступлений на радио. На протяжении многих лет он был вынужден доверительно обращаться к невидимому анонимному собеседнику, не упрощая при этом предмет разговора. Возможно также, что демонстративная «неакадемичность» манеры была связана со стремлением

---

[75] Письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 9 октября 1972 — BA. Weidle. Box 2.

[76] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 8 ноября 1970 — BA. Weidle. Box 2.

[77] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 31 декабря 1970, Париж — Amherst. Box 6.

[78] «Оригинальность его в том, чего, пожалуй, не было в таких разделах русской прозы, как критика, философия, научное сочинение, очерк — в сочетании мысли с глубиной и обоснованностью знания и с великолепной словесной тканью» (*Н. Ульянов.* Забытый юбилей // Новое русское слово. 1966. 12 июня. С. 3).

[79] *В. Вейдле.* Моя первая статья // Русская мысль. 1972. 20 апреля. (Иваск считал началом статью «Ведь» (Опыты. 1957. № 8) — письмо от 11 января 1971.)

преодолеть свойство, отмеченное однажды Г. В. Адамовичем: «Вейдле уж очень дидактичен и невозмутимо-наставителен»[80].

Наконец, язык Вейдле сам по себе был орудием полемики: он явно отличался от подчеркнутого наукообразия структуралистской работы, напоминавшей запись лабораторного опыта. Одновременно индивидуальность, образность и пластичность этого языка делали его в глазах читателя адекватным самой поэзии: «Для нас, филологов, историков, границ своей дисциплины не забывших, остаток сумбура в нашем мышлении — зло, неизбежность которого мы сознаем, отказываясь, однако, променять его на худшее зло приближения <...> к рассудочности тех наук, где она оправдана внечеловечностью их предмета: ни разума, ни слова тому, что они изучают, не дано»[81].

Впрочем, некоторым коллегам стиль этих статей мог казаться нарочитым. В. Ф. Марков лишь раз высказал свое несогласие с Вейдле прямо — когда речь зашла об оценке любимого им стихотворения Батюшкова «Скалы чувствительны к свирели...», в котором автор «Эмбриологии...» нашел мотивы, достойные Козьмы Пруткова[82]. Но в письмах к Иваску он не скрывал своих чувств: «Вейдле меня раздражает не сутью (с которой я, более или менее, согласен), а неприятной разговорностью (как у Чиннова) — разговорность должна быть благородной, а не пошловатым говорком. Также растянутостью и скукой, которой веет от его статей. А с формализмом (которым когда-то увлекался и благодарен) и у меня счеты (которые отчасти свожу в статье о Кузмине)»[83]. Г. П. Струве, бережный в обращении с Вейдле, после выхода его воспоминаний делился с Иваском: «Прочел и с интересом, и с удовольствием первую часть "Зимнего Солнца" Вейдле. Рад был, что он там сравнительно редко вдается в усвоенную им в некоторых недавних статьях жеманно-разговорную манеру (или стиль), так, я бы сказал, не идущую к его облику»[84].

Статьи Вейдле были замечены прежде всего его друзьями. Характерно, что первая из них — устанавливавшая принципиальное для Вейдле различие между «искусством вымысла» и «искусством слова» — не имела существенного резонанса. Среди корреспондентов Вейдле только Иваска она вы-

---

[80] Г. В. Адамович — Ю. П. Иваску. 24 февр. 1957. Манчестер — Амхерст. Иваск. Кор. 1. Папка 3.

[81] С. 81 наст. изд., раздел «Музыка речи».

[82] См.: Письмо В. Ф. Маркова к В. В. Вейдле. 20 февраля 1975 — BA. Weidle. Box 2. Речь идет о статье: *В. Вейдле.* Батюшков и Мандельштам. Певучие ямбы // Новый журнал. 1974. Кн. 117. С. 103—132. Ср.: *В. Вейдле.* Эмбриология поэзии... С. 275. «Никогда не мог читать дальше первой страницы статьи Вейдле о поэтике и "Жизнь Клима Самгина"» (Марков — Иваску. 29 октября 1972 — Amherst. Box 4).

[83] Письмо В. Ф. Маркова Ю. П. Иваску. 26 ноября 1972 — Amherst. Box 4. В это время Марков работал над собранием стихотворений Кузмина. См.: *В. Марков.* Поэзия Михаила Кузмина // *М. А. Кузмин.* Собрание стихов. Т. III. München, 1977. С. 321—426.

[84] Письмо Г. П. Струве Ю. П. Иваску. 17 марта 1976 — Amherst. Box 6.

звала на серьезные размышления, связанные с собственным поэтическим опытом. Но уже следующая — «Еще раз о словесности...», — где Вейдле начал открытый спор с методологией Р. О. Якобсона, была встречена с гораздо большим вниманием. Гуль принял ее с бойцовским задором журналиста: «Вообще, всю эту Вашу работу я очень приветствую и считаю ее *очень нужной* в борьбе с *якобсоновщиной*»[85]. Наибольший энтузиазм проявил Иваск, оценивший, как и большинство корреспондентов Вейдле, не столько концептуальные возможности работы, сколько ее критическую направленность: «Опять пишу Вам, дорогой Владимир Васильевич, поздравляю с Вашей статьей о "Словесности, слове и словах" в Н<овом> Ж<урнале> 104. Следует оную перевести на все языки, на которые была переведена статья-доклад Якобсона в Блумингтоне. Я прежде хотел написать такую же статью, как Ваша, но, увы, не обладаю даром систематического мышления и изложения»[86]. В отзывах Иваска о Якобсоне, однако, ощутима неприязнь, замешанная не только на теоретическом несогласии или порой присущем поэтам недоверии к «точному» анализу стихов, но в большой степени и на давней личной обиде: «В 1951 г. я поступил в Харвард и рад был поучиться у Чижевского и Якобсона. Но они почему-то приняли меня в штыки. Отчасти и сам виноват: я едва успевал по лингвистике, и Якобсон объявил меня *человеком, не знающим белорусского языка*, что выяснилось на госуд<арственном> экзамене, но все же меня тогда спас М. М. Карпович»[87]. Обида часто окрашивала оценки Иваска: «У формалистов хороши отд<ельные> замечания, разборы, в особ<енности> у Эйхенбаума, Тынянова. Виноградов был туповат, но замечательны его книги о языке и стиле Пушкина и мн<огое> другое. Я еще в Эстонии увлекался формалистами и многим им обязан. А Якобсон захотел поставить юный и бойкий формализм 20-х гг. на научный фундамент и впал в плохую схоластику. К тому же, он слабо понимает стихи. Новые критики (New critics) больно субтильны, но для меня более поучительна книга Understanding Poetry — Брукса, приятеля Аркадия»[88].

Письмо профессора Н. Е. Андреева, историка-медиевиста из Кембриджа, позволяет оценить отклик, вызванный выступлением Вейдле в академической среде: «Надеюсь, что Вы не заподозрите меня в "лицеприятии", но,

---

[85] Письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 31 января 1972 — BA. Weidle. Box 1.

[86] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейле. 17 октября 1971 — BA. Weidle. Box 2.

[87] Ibid. Ср. фразу из письма Ю. П. Иваска Р. О. Якобсону от 16 ноября 1953 из Кембриджа: «Когда будет больше времени — займусь белорусским языком!» (Massachusetts Institute of Technology Archives and Special Collections. R. Jacobson Collection (MC 72). Box 42. Folder 28. Михаил Михайлович Карпович (1888—1959) — историк, с 1917 жил в США, профессор Гарвардского университета, главный редактор «Нового журнала» (1945—1959).

[88] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 23 марта 1972, приписка 26 марта — BA. Weidle. Box 2. Имеется в виду книга: *Cleanth Brooks and Robert Penn Warren*. Understanding Poetry. New York: Holt, Rinehart and Winston, [1960]. Аркадий — Аркадий Ростиславович Небольсин — критик и искусствовед, живет в США.

действительно, я считаю Вашу статью совершенно исключительной, ибо Вы стараетесь объяснить "фанатикам" или "эпигонам моды" вещи с позиции "реальности"» и при этом, никто не может заподозрить Вас в "консерватизме" или "незнании" или "академическом упрямстве". Кроме всего прочего. Вы показываете себя как воина бесстрашного. Роман Осипович Якобсон (которого я лично люблю, — у меня были немного, но каждый раз очень душевных общений с ним) наводит на критиков и ученых "страх". И поэтому Ваши слова звучат особенно сильно»[89].

Насколько сейчас можно судить, статьи Вейдле, опубликованные русским «толстым» журналом, представляющим, в основном, старую эмиграцию, не встретили того отклика в филологической среде, на который рассчитывал Вейдле. 5 января 1972 он писал в Принстон Н. Н. Берберовой: «В 104 номере Нов<ого> Ж<урна>ла была длинная моя статья против крайностей структурализма и якобсонизма. Хотел бы, чтобы Вы ее прочли и чтоб ученики Ваши, к таким вопросам неравнодушные, с ней ознакомились. Прислать оттиск?»[90]. От прямого ответа Берберова уклонилась, но в письме к супруге Вейдле после обсуждения бытовых дел попросила: «Скажите Вейдличке, что я наконец прочла его интересную статью «о Якобсоне». Писать ему о ней не буду, поговорю о ней, когда увидимся. Все для меня было очень ценно, что он пишет о структурализме. Только он немножко слишком всерьез принимает Якобсона — здесь его никто так не принимает. А некоторые — прости Господи — считают его просто шутом гороховым»[91]. Непосредственный ответ Вейдле также содержался в приписке к письму жены: «А Якобсон все-таки (и не вовсе незаслуженно) — мировая знаменитость»[92].

В первых статьях, не вошедших в книгу 1980 года, Вейдле сформулировал свои теоретические разногласия со структуралистами. Появившиеся несколько позже статьи демонстрировали его метод в действии, анализируя рождение смысла из звука поэтической речи. Наконец, согласно внутренней логике работы, следовало показать, насколько беспомощны абстрактные теории в анализе конкретных произведений. Такое развитие событий Иваск предчувствовал еще в 1972 году: «Ваши две статьи требуют третьей для того же Н<ового> Ж<урнала>. М<ожет> б<ыть>, разберете хотя бы одно стихотворение: и слова в нем (а это Вы делаете лучше Якобсона), но и *слово* (недоступное все-таки очень *коротенькому* Роману Осип<овичу>)»[93]. Внут-

[89] Письмо Н. Е. Андреева В. В. Вейдле. 25 февраля 1972, Кембридж, Англия — BA. Weidle. Box 1.

[90] Письмо В. В. Вейдле Н. Н. Берберовой — Beinecke. Berberova. Box 21.

[91] Копия письма Н. Н. Берберовой Л. В. Барановской, 16 февраля 1972 — Beinecke. Berberova. Box 21. «Вейдличка» — прозвище Вейдле в семейном кругу Ходасевичей. Берберова предполагала провести некоторое время в квартире Вейдле в Даймусе, Испания.

[92] Письмо Л. В. Барановской Н. Н. Берберовой. 22 февраля 1972, Париж — Ibid.

[93] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 23 марта 1972, приписка 26 марта — BA. Weidle. Box 2. Иваск манипулирует названием статьи Вейдле: «Еще раз о словесности, слове и словах».

рения необходимость такой работы подкреплялась обстоятельством иного рода. Сочувственные отзывы друзей не меняли общего положения: резонанс статей в «Новом журнале» был слабым — специальные издания их во внимание не принимали, ученые, в полемике с которыми оттачивалась теория Вейдле, его критику игнорировали. Скорее всего, с осени 1973 года Вейдле начал работать над завершающей статьей, в которой подверг критическому анализу работы ведущих предствителей структурализма — Р. О. Якобсона, К. Ф. Тарановского и Ю. М. Лотмана. Именно она и была наконец замечена академическим сообществом и вызвала реакцию оппонентов. Возможно, что в какой-то степени этой «зверской критикой», как потом назвал ее сам Вейдле, он сознательно провоцировал открытую полемику. Накануне появления журнала с первой частью «Критических заметок...» Р. Б. Гуль писал их автору: «Книга 115 сверстана и скоро должна выйти. Перечитал я в наборе, все-таки Вы их здорово и поделом "критикнули". <...> Пусть бы ответили в Н<овом> Ж<урнале>. Было бы интересно. Но едва ли, едва ли...»[94]. Эта статья не просто демонстрировала изъяны теории, но наносила самый болезненный для филолога удар, показывая, что он не «слышит» анализируемого стихотворения и не может, следовательно, адекватно истолковать его смысл.

Но, выявляя слабые стороны метода, Вейдле последовательно подчеркивал уважительное отношение к своим оппонентам — как в опубликованной статье, так и в частной переписке. Так, 28 сентября 1973 он, в поисках ряда текстов, написал Иваску: «Тарановский, думаю, ничего мне не пошлет. Но сообщите мне его отчество и адрес. Пошлю ему книгу. А всего свыше мне

Одновременно с работой над статьями Вейдле обратился к проекту, задуманному, вероятно, несколько раньше. Он предполагал создать комментированную антологию русской лирики XVIII — начала XX в. Выбор произведений и имен, по большей части, отражал пристрастия составителя: «Не удивляйтесь, что максимальная цифра стихов у Тютчева, а не у одного Пушкина: в лирике это столь же великий поэт. А Крылова я все-таки решил взять. Он не лирик. Но язык его басен предельно выразителен, и тем самым поэтичен» (копия письма В. В. Вейдле Питеру Любину от 7 марта 1974 — BA. Weidle. Box 5). Предполагалось, что антологию будет сопровождать магнитная запись стихотворений в исполнении самого Вейдле с его пояснениями. Без финансовой помощи такое издание было неосуществимо, в поисках ее Вейдле обратился к ряду американских фондов — антология предназначалась для студентов-славистов: «Краткий, а иногда и довольно пространный комментарий будет касаться:

1. Характеристики каждого поэта, т. е. особенностей его поэзии.

2. Особенностей каждого стихотворения; прежде всего в отношении его «звукосмысла», т<о> е<сть> связи того, что в нем выражено, со звучанием.

3. В ряде случаев будут необходимы и лексические или грамматические пояснения, облегчающие понимание стихотворения нерусскому читателю» (Проект антологии русской лирики — BA. Weidle. Box 5). Денег достать не удалось, и проект остался неосуществленным.

[94] Письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 9 июня 1974. Цит. по: *Роман Гуль*. Письма писателям-эмигрантам // Новый журнал. 1996. № 200. С. 287.

хотелось бы прочесть его статью «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики», напечатанную в American Contributions of the Fifth Internat<ional> Congr<ess> of Slavists, I (1963). Не знаю, где ее достану. У него просить оттиск или ксерокса не хочу, оттого что там, кажется, есть вопиющее недоразумение относительно "Выхожу один я на дорогу...", подхваченное и Лотманом. Три книги Лотмана я теперь изучаю, а также "Звуковую организацию стиха" Б. П. Гончарова (1973) антиструктуралиста, но pour de mauvais raisons, с кое-какими все же здравыми мыслями, и с множеством псевдомыслей, как и смешных пробелов образования. Лотман умен, образован, но странно-неуклюж и одержим "наукой"; питает свой талант, вместо хлеба, жмыхами и опилками»[95]. Отрицавший «лингвистический» анализ стихов Иваск с готовностью подхватил этот мотив, грубо его утрировав: «...только что прочел Вашу статью на очень мне близкую тему: "Звучащие смыслы"».

Вы правы: Лотман дубоват, дубинист. Не Тынянов он, у кот<оро>го было настоящее понимание поэзии. Он увидел поэтическую этимологию в "Очей очарованье". А в примере Лотмана, — Утром, Уверен, Увижусь — слабая связь "У". Но сильная в Вашем примере: заУтра лУч...»[96]. В ответном письме Вейдле счел необходимым отчетливо расставить акценты: «Лотман *кое в чем* "дубоват", но это — ум, и внутренно свободный. *Книжка* Гончарова, там, где Лотмана критикует, подлизывается к начальству; образование автора, в отличие от Лотмана, — слабое; но мне чтение это пригодилось <...>»[97].

В феврале 1974 года Вейдле с помощью своего американского друга получил недоставшие ему работы Тарановского, в марте и апреле работал над статьей, название которой — «Полемические заметки», казавшееся ему чересчур «задорным», он в окончательном варианте изменил[98]. Длинный текст был разделен редактором надвое и опубликован в 115-й и 116-й книгах «Нового журнала»[99]. Первая часть статьи, посвященная Якобсону и Тарановскому, появилась летом, но реакция коллег не заставила себя ждать. Полностью поддержал Вейдле В. М. Сечкарев: «Ваши "Критические заметки" в Н<овом> Ж<урнале> 115 просто бальзам для моей души. Надо же было, наконец, заступиться за поэзию и поставить лингвистов на свое место. Как бы умны, учены и самоуверенны они ни были»[100]. Более сдержан был поначалу Струве: «Насчет Лермонтова Вы меня вполне убедили. Насчет Шекспира сказать этого еще не могу — надо еще перечитать, вчитаться»[101]. Но уже через полгода в письме к другому корреспонденту он

---

[95] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 28 сентября 1973 — Amherst. Box 6.

[96] Письмо Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 20 октября 1973 — BA. Weidle. Box 2.

[97] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 29 октября 1973 — Amherst. Box 6.

[98] См. копию письма В. В. Вейдле Р. Б. Гулю. 22 февраля 1974 — BA. Weidle. Box 1.

[99] См. письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 28 января 1974 — *Роман Гуль*. Письма... С. 286.

[100] Письмо В. М. Сечкарева В. В. Вейдле. 16 сентября 1974 — BA. Weidle. Box 7.

[101] Письмо Г. П. Струве В. В. Вейдле. 24 августа 1974 — BA. Weidle. Box 3.

признал: «Статья Вейдле — прекрасная. Можно подписаться под каждым словом»[102].

Оппоненты Вейдле в печати не ответили. О частных откликах можно судить лишь по косвенным данным. Так, часть архива Якобсона, относящаяся к семидесятым годам, и прежде всего переписка, которая могла бы восстановить обмен мнениями по поводу «Критических заметок...», закрыта для исследователей на семьдесят пять лет. Не обнаружены ссылки на статьи Вейдле и в опубликованной корреспонденции Ю. М. Лотмана (возможно, публикации в эмигрантском, «антисоветском» издании не упоминались сознательно)[103]. Можно с уверенностью сказать лишь, что реакция была чисто эмоциональной и не предполагала развития дискуссии. Г. П. Струве рассказывал Иваску: «Тарановский был не столько огорчен или обижен, сколько "поражен" тоном Вейдле, к<отор>рый он даже назвал "издевательским". Было, действительно, что-то неприятное и не очень обычное для Вейдле в тоне статьи — пожалуй, еще больше в отношении Р. О. Якобсона, чем в отношении Тарановского <...>»[104]. Письмо К. Ф. Тарановского тому же адресату, датированное 3 ноября 1974, не касалось «Критических заметок...», но из него можно понять, что он не собирался отвечать Вейдле: «Я сейчас безумно занят: на этой неделе у меня обсуждение двух диссертаций, а 16-го должен читать в Нью-Йорке доклад на Пушкинском симпозиуме, который еще не приготовил. <...> Новый журнал я получаю и регулярно читаю. Хорошо помню и Вашу статью о М<андельштаме>, с которой я не во всем согласен. Полемик в печати не люблю»[105].

Ответом Якобсона стало выступление на конференции, посвященной Пушкину, которую Нью-Йоркский университет организовал в конце 1974 года. Первое известие о нем Вейдле получил в декабре 1974 года от Л. Д. Ржевского, к тому моменту уже оставившего пост заведующего кафедрой славистики: «<...> жестоко обиделся на Вас Р. О. Якобсон; и — ополчился: на пушкинском симпозиуме, устроенном нашим университетом. Третью часть своего доклада посвятил не Пушкину, но Вам, т. е. возражениям <...>»[106]. В ответном письме Вейдле попросил описать выступление Якобсона подробнее и выразил недоумение: «При чем тут Пушкин? Я его в первую очередь за истолкование шекспировского сонета критиковал. Казалось бы чего проще. Я не прав? Напечатай где-нибудь, хотя бы там же в Нов<ом> Ж<урна>ле, опровержение моей критики. Почти уверен, однако, что он

[102] Письмо Г. П. Струве Ю. П. Иваску. 17 марта 1975 — Amherst. Box 6.

[103] *Ю. М. Лотман.* Письма. 1940—1993 / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М., 1997.

[104] Письмо Г. П. Струве Ю. П. Иваску. 25 июля 1974 — Amherst. Box 6.

[105] Amherst. Box 6.

[106] Письмо Л. Д. Ржевского В. В. Вейдле. Декабрь 1974 — BA. Weidle. Box 3. Краткое известие об этом событии содержится также в письме Г. П. Струве (28 декабря 1974 — Ibid).

этого не сделает. Убедительно и точно, по пунктам, опровергнуть сказанное мною будет не легко»[107].

Следующее письмо Ржевского содержало более полное описание выступления Якобсона и впечатления, произведенного им на американскую аудиторию: «Еще раз, прежде всего: у всех вызвало оно недоумение и, за редким исключением, не было никем понято, поскольку Н<овый> Ж<урнал> эта публика вряд ли читает. Итак — доклад о ранней лирике Пушкина был начат чтением рассказа Чехова "Не в духе", где, как Вы, верно, помните, скучающий пристав Прачкин "привязывается" к сыну-подростку, который зубрит Пушкина, а в заключение этого сына сечет. Чтецом было сказано, что "потом ясно будет назначение этой цитаты", но когда затем он перешел к Вашей критике его разбора 129-го сонета Шекспира и — особенно — Верленовского стихотворения, ясности никакой для непосвященных не возникло, а посвященные смекнули, что Вы, должно быть, представлены Прачкиным (на этом был сделан легкий упор), а Р. О., выходит, — гимназистом, которого Прачкин высек (упора здесь не было сделано). Это все. Отвлекаясь от существа этого пушкинского доклада (вторая половина была структурально "о'кей"), скажу, что выпад носил характер болезненный, что, м<ожет> б<ыть>, связано с тем, что и внешне Р. О. сильно сдал»[108]. Р. Б. Гуль описал Пушкинскую конференцию со слов Ржевского, но добавил характерную деталь: «Никто ничего не мог понять, почему Як<обсон> читает этот рассказ. Читал долго, потом сказал, что в Н<овом> Ж<урнале> появилась о нем статья Вейдле, но он ее рассматривает как "донос", а на "доносы" он не отвечает. И перешел к теме о Пушкине. Зоя Юрьева, которая с Якобс<оном> хороша, подтвердила этот рассказ, сказав только, что он сказал "почти донос"»[109]. Отзвуки события дошли до автора «Критических заметок...» и в передаче Сечкарева: «Я слыхал, что на симпозиуме в честь Пушкина в Нью-Йорке сам Якобсон и Тарановский отвечали на них в своих докладах два часа <...>. Если бы знал, поехал бы. Оба эти мои коллеги поразительно легко уязвимы. Да, к тому же, Вы так правы!!»[110].

---

[107] Письмо В. В. Вейдле Л. Д. Ржевскому. 21 декабря 1974 — Beinecke. Leonid Rzhevskiy Collection. Box 14. Леонид Денисович Ржевский (наст. фам.: Суражевский; 1905—1986) — литератор, критик, в 1941 г. попал в плен, с 1944 г. в эмиграции в Германии, в 1953—1961 гг. преподавал в Лундском университете (Швеция), с 1963 в США, профессор Нью-Йоркского университета, член редколлегии «Нового журнала» (1975—1976).

[108] Письмо Л. Д. Ржевского В. В. Вейдле. 14 января 1975 — BA. Weidle. Box 3.

[109] Письмо Р. Б. Гуля В. В. Вейдле. 9 января 1975 — BA. Weidle. Box 1. Зоя Осиповна Юрьева (1922—2000) — литератор, филолог. Родилась в Польше, училась во Львовском университете, в Гарварде — у Р. О. Якобсона и Д. И. Чижевского, в Барнард-Колледже (Нью-Йорк). Докторскую диссертацию защитила в 1956 г. в Гарварде. Профессор славистики Нью-Йоркского университета (по 1987), многолетний член редколлегии «Нового журнала», в описываемый период — секретарь редакции.

[110] Письмо В. М. Сечкарева В. В. Вейдле. 9 февраля 1975, Кембридж, Массачусетс — BA. Weidle. Box 7.

В ответных письмах Вейдле друзьям звучат недоумение и сожаление: «Положил ли я Лотмана на обе лопатки или не положил? Впрочем, я отдал ему должное. Как и Якобсону, кот<орый>, говорят, выступая в Нью-Йорке, назвал мою статью о нем *доносом*, и заявил, что он на нее не ответит, оттого что не отвечает на *доносы*. Каков? Такого прежде у людей ученых и серьезных в нравах не было»[111]; «Кто же столь смехотворно отвечает на серьезную критику? Опровергни ее и все тут; а чего ж топорщиться. Вот и выходит, что я его действительно высек, а он остался недоволен... Бог с ним»[112].

«Критические заметки...» послужили, по выражению рецензента «Эмбриологии...», бандерильями, которые должны были наконец заставить противников отвечать. Однако их смысл не сводился к тому, чтобы обличить беспомощность аналитической схемы, приложенной к поэзии. А. В. Бахрах, человек совсем иного склада, давно друживший с Вейдле, так и не понял цели полемики: «...его предлинный спор с Якобсоном о толковании одного из сонетов Шекспира настолько специален, что его — часто скрытые — пружины читателю едва ли доступны. Будь автор жив, может быть, он бы не отяжелил свою книгу такой, в конечном счете, узкой полемикой, хотя спор с утверждением, что "поэзия — это структура", то есть система или механика, в высшей степени ко времени»[113]. Между тем Вейдле намеренно сосредоточил внимание на интерпретации именно 129-го сонета Шекспира. Он полагал, что искусство является «излучением религии», мироощущения, которое придает смысл миру и существованию человека. Оно сродни религии в способности к таинству, представлению зримым незримого, и потому «искусство не есть дело расчленяющего знания, но целостного прозрения и неделимой веры»[114]. Лишь возвращение к вере, «возрождение чудесного» было для Вейдле средством обновления искусства. Однако, он был далек от какой-либо формы религиозного фундаментализма, не был склонен ни к «духовной цензуре», ни к «воспитанию искусством». Читатель «Эмбриологии...», не знакомый с публицистикой Вейдле, вряд ли заподозрит его в предвзятости. Напротив, биологические метафоры словно подчеркивают «позитивный» характер исследования. «Биология» выступает у Вейдле как антитеза «математики», сложная жизнь стихотворения-организма против стихотворения-схемы. Внутренний смысл биологической концепции искусства раскрывает мысль Вейдле, высказанная уже в тридцатые годы: «Природного потому и ищут, что оно приводит к сверхприродному». Отсюда и вывод статьи 1957 года, возвращающий читателя к проблемам духа: «Человек продолжает природу, не только, как ошибочно полагают, используя ее силы в собственном техническом созидании, но более непосредственным образом, имитируя

[111] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 18 января 1975 — Amherst. Box 6.

[112] Письмо В. В. Вейдле Л. Д. Ржевскому. 23 января 1975 — Beinecke. Rzhevskiy. Box 14.

[113] *А. Бахрах.* Вейдле и его поэтика // Русская мысль. 1980. 28 августа.

[114] *В. В. Вейдле.* Умирание искусства. СПб., 1996. С. 33.

ее, действуя, как она, передавая дыхание жизни придуманным им формам. Искусство — это новая природа, находящаяся на ином уровне бытия, но законы, которые ею управляют, это не новые законы. Природа узнает себя в искусстве, хотя дух и добавил ему нечто от себя, и, тем не менее, если духу суждено оставаться живым на земле, он не сможет отменить законов, которые являются законами жизни».

Вейдле никогда не последовал бы совету Бахраха — для примера ему был необходим именно 129-й сонет Шекспира. Его целью было показать — шаг за шагом, — как в процессе анализа Якобсона, позитивистски толковавшего понятия Духа и стыда и представившего Бога «осудителем, и в то же время искусителем человеческого рода», искажается смысл сонета, а вместе с тем повреждается его поэтическое качество. Таким образом, читателю подсказывался следующий вывод — о духовном, «человеческом» изъяне подобного метода. «Место действия его [Шекспира. — *И. Д.*] сонета — совесть, его личная и человеческая совесть <...>. Она не названа, но незачем ее и называть. И Дух, и стыд, и страсть, и блаженство, и обман блаженства, — обо всем этом ей ведать надлежит. По ее увещаниям и следовало бы вырвать из души то, что дух повергает во срам, все, о чем драматические двенадцать стихов нам повествуют. <...> Отчего же так странно, в этом случае, наука обошлась с поэзией, так криво ее истолковала да еще, в конце концов, и покривилась против собственной научности? Боюсь, что не скудость ее, а избыток, вместе со столь всегда для нее вредным самомненьем, тому виной». Именно совесть была для Вейдле ключевым понятием в размышлениях о поэзии, и потому глухота оппонента к этическому смыслу знаменитого стихотворения искренне поразила его: «Пусть зарождаются стихи во тьме; создаются и переживаются они в свете разума, в полноте слова, в его духовной, но включающей душу и тело, полноте. "Местожительство" их, в человечности нашей, правильней всего назвать совестью»[115].

После появления первых статей Иваск не раз говорил, что их следует издать по-английски, хотя это так никогда и не произошло[116]. Переведены были «Критические заметки...», причем именно первая их часть, посвященная критике Тарановского и Якобсона. Она была опубликована в начале 1975 года в журнале *Soviet Studies in Literature*. Обычно это издание печатало переводы советских работ, и появление статьи из эмигрантского журнала было сознательным отступлением от правила. Правда, публикацию сопровождал казус, демонстрирующий степень знакомства академической среды с автором статьи, — Вейдле был назван «эмигрантским польским исследова-

[115] См.: с. 290 наст. изд., «О любви к стихам».

[116] Письма Ю. П. Иваска В. В. Вейдле. 17 октября 1971, 18 сентября 1973 — BA. Weidle. Box 2.

телем литературы и критиком славянской словесности»[117]. Вейдле так комментировал эту новость в письме Иваску: «Возьмите в библиотеке "Soviet Studies in Literature" vol X No 4 Fall 1974. Вы найдете там перевод моей статьи о Тарановском и Якобсоне. Топорный, грубый, на какой-то не английский, а суб-литературный американский язык, но довольно точный и без малейших пропусков. Не знаю, напечатает ли этот странный журнал и вторые мои "Критические заметки". Но первые важней — из-за Якобсона. *Пожалуй, придется ему теперь ответить на мою критику, а не просто отмахиваться от нее, ругая меня*»[118]. Предполагался и еще один перевод — для выпуска издаваемого журнала "Sub-Stance", посвященного дискуссии о структурализме[119]. Этот проект так и не осуществился, хотя текст был готов уже 10 сентября 1976 года.

Можно сказать, что Вейдле недоставало не просто единомышленников — многие его идеи разделял, к примеру, постоянный собеседник Иваск, — он страдал от изоляции в научном мире, от отсутствия союзников-ученых. Одиночество это на исходе его жизни отчасти разомкнул Е. М. Эткинд, эмигрировавший в середине семидесятых годов в Париж. Вейдле был уже знаком с его работами, ссылался на них в своих публикациях. Но личные отношения складывались медленно. 11 марта 1975 года он писал Иваску: «Некрасова не видел, Эткинда, м<ожет> б<ыть,> увижу в конце месяца. Но вообще "они" не спешат знакомиться с "нами"»[120]. Состоявшаяся через две недели встреча оставила впечатление почти гротескное, не предвещающее скорого сближения: «Вчера познакомился с Эткиндом на собрании памяти матери Марии. Он читал часть своего рассказа (!) о ней. Рассказ хорошо документированный и умелый, но не без примеси дешевки, типично советской. Сам — "душа общества" в стиле присяжных поверенных

---

[117] [редакционная справка:] *W. Weidlé.* Critical Observations: On the Interpretation of Poetry, Primarily Concerning the Works of R. O. Jakobson, Iu. M. Lotman, and K. F. Taranovski // Soviet Studies in Literature: A Journal of translations. Vol. X. No. 4. Fall. 1974. P. 3). Редактором, ответственным за выбор статей, был преподаватель Нью-Йоркского университета Bernard L. Koten. Разрешение на перевод было отправлено Р. Б. Гулем в конце 1974 года (см. письмо к В. В. Вейдле от 6 декабря 1974 — BA. Weidle. Box 1).

[118] «Но в одном журнальчик все-таки дал маху: в поляки меня произвел, черт знает почему <...>. Буду просить исправления этой ерунды. (В Буэнос-Айресе меня некогда произвели даже и в профессора Варшавского университета и известного *польского* "эстетика", но ведь им-то знать этого не полагается!)» (письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 18 февраля 1975 — Amherst. Box 6).

[119] См. письмо Дианы Л. Бургин (Burgin) к В. В. Вейдле от 24 июня 1976, Бостон — BA. Weidle. Box 4. Характерно, что, весьма высоко оценив аргументированность критики Вейдле, редакция предложила изъять три фрагмента, расцененные как личные выпады: слова «инженером был его отец», «языковед наш, массачузетский технолог» и физиономическую характеристику Ричардса.

[120] Amherst. Box 6. Речь идет о Викторе Платоновиче Некрасове.

былого времени. Стихи читает хорошо, но с паузой перед каждой рифмой и кивком головы там же»[121]. Этот эпизод может казаться незначительным, но он обнажает проблему, давно заслуживающую анализа. В начале 1970-х годов русские, покинувшие страну после революции и Второй мировой войны, встретилась с новой волной эмиграции, прежде всего с интеллигенцией сформированной новыми условиями и мало соответствующей прежним представлениям. Неприятие интонаций и манер были следствием послереволюционного разделения культур и изоляции Советского Союза[122].

К концу 1975 года отношения ученых все еще не сложились[123]. В свое время попытку сблизить их предпринял Г. П. Струве: «Между прочим, во втором письме [к Е. М. Эткинду по поводу его книги «Записки незаговорщика», London, 1977. — *И. Д.*] я помянул всуе и Вас, и А. В. Бахраха. Дело в том, что я в самом начале нашего знакомства в 1975 г. очень советовал ему с Вами обоими познакомиться. И теперь, в связи с проявленным им и незнанием, и непониманием более ранних эмиграций, я упрекнул его за то, что он моему совету не последовал и вообще проявил, я бы сказал, предубежденно враждебное отношение к более ранним эмиграциям (для меня он както сделал исключение, м<ожет> б<ыть,> по рекомендации Игоря Кривошеина). Он мне на это написал теперь: "С В. В. Вейдле и А. В. Бахрахом мне не удалось [?? — *Г. С.*] <в квадратных скобках текст Г. П. Струве. — *И. Д.*> познакомиться — они меня не звали к себе, а я не хотел навязываться людям, к<ото>рые и гораздо старше меня, и широко известны". Дальше он пишет, что Натали Саррот позвонила ему и пригласила его, и он был рад этому знакомству, оказавшемуся "весьма плодотворным". <...> В "Н<овом> Р<усском> Слове" книга пока даже не была отмечена. Вы не хотели бы туда написать — совсем откровенно?»[124].

Общий язык эмигранты находили постепенно. Можно предположить, что решающий шаг в этом направлении сделал Вейдле, а поводом к нему

---

[121] Письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 24 марта 1975 — Ibid.

[122] Ср., к примеру, письмо Р. Б. Гуля к В. В. Вейдле от 15 апреля 1975. Частично приведено: *И. А. Дороченков.* «Поздний ропот» Владимира Вейдле // Русская литература. 1996. № 1. С. 61—62. Показательно впечатление Вейдле от советской экранизации «Войны и мира»: «Конечно, для людей моего возраста, помнящих досоветскую Россию, манера говорить, едва ли не всех актеров, включая чтеца, кажется в отношении к изображаемым ими людям, а чтеца в отношении к Толстому, неподходящей. Не то, чтобы они какнибудь по-новому выговаривали слова, но мелодия их речи простонародна, богаче повышениями и понижениями тона, чем мелодия речи прежнего образованного общества. Говорить так, это значит говорить с более сильным чувством, более "задушевно"; однако тем, кто привык к другому, сдержанному, охлажденному рассудком строю речи, интонации такого рода кажутся то слащавыми, то грубоватыми» (На экранах Запада. № 55. «Война и мир». Передано 22—23 июня 1966. Скрипт радиопередачи — BA. Weidle. Box 19).

[123] См. письмо В. В. Вейдле Ю. П. Иваску. 14 декабря 1975 — Amherst. Box 6.

[124] Письмо Г. П. Струве В. В. Вейдле от 14 декабря 1978 — BA. Box 3. Речь идет, очевидно, о предполагавшейся рецензии на «Записки незаговорщика».

стало появление книги ленинградского ученого «Материя стиха», вышедшей в Париже в 1978 году. 5 ноября Вейдле написал письмо, после которого, очевидно, и установились его дружеские отношения с Эткиндом:

> Дорогой Ефим Григорьевич, какую Вы прекрасную и умную написали книгу! <...> Неделю только и делал, что ее читал — с восхищением, не ослабевавшим и там, где я не совсем с вами соглашался. Потом перечел заново «Форму как содержание», полученную полгода назад[125]. А потом самого себя перечел, свои статьи в «Нов<ом> Журнале» после большого перерыва, около дюжины числом, от книги сотой до 116-ой, со зверской критикой, в последних двух, Лотмана и Якобсона (но ведь их-то структурализм как раз и без человеческого лица; эту бесчеловечность его я и разоблачаю)[126]. А сегодня написал Гулю, прося его предоставить мне написать об этих двух ваших книгах большую статью, где я бы и моим старым статьям подвел бы кое в чем итог, а Вас отнюдь бы не бранил, а хвалил бы, пусть и не во всем с Вами соглашаясь. <...> В самом главном мы с Вами согласны. Очень упрощая, скажу: в оценке того, что немцы называют не Inhalt, а Gehalt, и что во всяком эстетическом формализме, структурализме испаряется бесследно. Радовался этому, Вас читая. А вот чему несказанно удивился, так это тому, что Вам 60; давал лет на 15 меньше, но сам от этого не помолодел. Я в 18-ом году уже университет (петербургский) два года как окончил, а родился (там же) за 23 года до этого. По университету «формалистов» наших милых не знал (на другом отделении учился), но позже (1921—1924) почти всех их знал. Больше всех милым находил Эйхенбаума. Знаком был с Жирмунским (а вот Гуковского, к сожалению, не знал)...
>
> Когда перечитывал свои новожурнальные статьи (хотел я сделать из них книгу «Эмбриология поэзии»), обнаружил, что у меня есть один набор их оттисков, с которым я мог бы расстаться. Если хотите, черкните мне словечко или позвоните 651—40—62. Подтвердите адрес, и я Вам этот набор пришлю.
>
> Поздравляю Вас! Вы теперь в моих глазах один из немногих действительно выдающихся европейских знатоков стихотворства и интерпретируете Вы стихи образцово хорошо.
>
> Дружески Ваш В. Вейдле[127].

Именно новая книга Эткинда, во многом созвучная идеям Вейдле, возвратила его к мысли собрать воедино свои статьи о поэтике. Этим Вейдле

---

[125] *Е. Г. Эткинд.* Форма как содержание: [Избранные статьи]. Wurzburg: Jal-Verlag, 1977.

[126] Е. Г. Эткинд определял свой метод как «структурализм с человеческим лицом», проводя ироническую аналогию с популярным после «Пражской весны» лозунгом «социализм с человеческим лицом». 25 ноября 1978 Иваск писал Вейдле: «Конечно, напишите о "Материи стиха" Эткинда. Но не уверен, что его структурализм — "с человеческим лицом"». — BA. Weidle. Box 2.

[127] Цит. по копии В. В. Вейдле — BA. Weidle. Box 7.

поделился с высоко ценившим его В. М. Сечкаревым, который еще в 1976 году выдвигал его кандидатуру на степень почетного доктора Гарварда и на помощь которого в публикации сборника можно было рассчитывать:

> <...> я всегда считал, что необходимо их для того [чтобы издать книгой. — *И. Д.*] дополнить и переработать, а теперь, перечитав их, решил, что нет времени, и сил едва ли я для этого найду, а если б нашел, то издателя бы не нашел, но что стоило бы и офсетом их воспроизвести, как статьи, составившие под Вашей редакцией (и Кунстмана) вышедший сборник Эткинда. Внутренней цельности в них даже и больше, чем у него, ценных и плодотворных мыслей, по моему нескромному убеждению, отнюдь не мало, а кто их прочтет из тех, кому надлежало бы их прочесть? Там есть много мыслей, а отклика на них я еще нигде не встретил. Они требовали бы перевода, а кто журнальные статьи станет переводить? Вот и грусто мне уходить со света, зная, что семя, мною посеянное, даже и в землю не вошло.
>
> Правда, написаны они очень не-академически, своевольно и (скажут) фривольно. «Аппарат» отсутствует. Одна главка («Бразильская змея» вообще, на первый взгляд, страница воспоминаний, да и только), а вместе с тем вовсе не легким чтением были они для читателей Н<ового> Ж<урна>ла <...> ...Я прибавил бы лишь несколько страниц дополнений или разъяснений к отдельным главам, в конце книги.
>
> Подумайте, годится ли такая книга для Colloquium Slavicum, и черкните мне словечко. Я старею, болею, слабею, за этот год обрадовался дважды: предложением из Германии собрать в книгу мои немецкие статьи по теории искусства и переводом на итальянский язык моих Abeilles d'Aristée (1954), да и выходом их в Японии вторым изданием.
>
> Ваш сердечно, В. Вейдле[128].

Между тем отношения с Эткиндом развивались, встречи стали частыми. Вейдле включил коллегу в число предполагаемых авторов задуманного им сборника «Опасные связи», целью которого было объединить русских литераторов по обе стороны железного занавеса[129], и подготовил отзыв на его

[128] Копия письма В. В. Вейдле В. М. Сечкареву от 10 ноября 1978 — BA. Weidle. Box 7.

[129] Ср.: «Не издать ли сборник или альманах озаглавленный — это особенно гениально — *Опасные связи* (беру патент!), без цифры I, но могут последовать и II, и III, стихов, рассказов, литерат<урных> статей и (кратких) рецензий примерно поровну как российских, так и зарубежных авторов, *без политики* и без (непременной) религии. Намечаемые авторы: (стихов): Чиннов, Иваск, Моршен, Елагин, *Бродский* (о если бы!) и ряд тамошних (не мне их выбирать); (прозы) Саша Соколов, Марамзин (но со строгим выбором) и многие тамошние (но опять-таки не любые); (критики) Эткинд [дописано позже. — *И. Д.*], Марков, Иваск, я, но больше оттуда (опять-таки дело в выборе)» (копия письма В. В. Вейдле Ю. П. Иваску от 5 апреля 1979 — BA. Weidle. Box 7). О проекте сборника

исследование под характерным названием «Привет мастеру», который предполагал включить в отдельное издание «Эмбриологии...». Ряд попыток опубликовать рецензию был неудачен. Ее отклонили нью-йоркские «Новый журнал» и «Новое русское слово»[130]. Статья вышла в парижской «Русской мысли» 28 июня 1979 года и была практически последней прижизненной публикацией Вейдле[131] — 15 июля начался последний приступ болезни, унесший сознание, а 5 августа пришла смерть.

«Эмбриология поэзии» вышла отдельным изданием в первых числах мая 1980 года. К этому времени уже существовало несколько посмертных публикаций, в том числе роман «Вдвоем друг без друга» в «Новом журнале» и сборник стихов «На память о себе», вызвавшие в кругу друзей Вейдле разноречивые оценки. А. В. Бахрах в письме к Иваску прокомментировал появление новой книги в свойственной ему манере: «Но зато Милочка [Л. В. Барановская-Вейдле. — *И. Д.*] принесла мне позавчера отменный сюрпризец: гроссбух ВВ "Энтомология стиха", это то, что было в свое время в Н<овом> Ж<урнале> + кое-что инедитное. Я был особенно рад тому, что его писательство не закончилось на "художественной" прозе, а на книге, которая "томов премногих тяжелей", и Вам доставит гранплезир (Пастернак бы сказал "блезир"). <...> Теперь я должен заканчивать, писать надоело, а я сижу под арестом, у нас красят двери лифта и он до 7 час<ов> веч<ера> тю-тю, вот уже третий день, так что читаю Вейдле и становлюсь умным — интересно, не скажу, что взятый им тон меня очаровывал, уже в первой фразе — увидите — "не думайте, что я хочу что-то стибрить у Платона (или не у Платона)". Ну зачем мешать французское с нижегородским? В ученнейшем трактате?»[132]. Его собеседник, получив от вдовы Вейдле экземпляр книги, откликнулся примирительно: «Не будьте нигилистом: это замечат<ельная> книга. Именно так нужно разбирать стихи — и хорош особый говорок ВВ — оживляющий академизм.

также см.: *И. А. Доронченков.* «Поздний ропот» Владимира Вейдле... С. 62—63.

[130] Я. М. Цвибак (Андрей Седых) так, к примеру, объяснял мотивы своего отказа: «С Вашей статьей "Привет мастеру" беда. Надеюсь, что ее напечатает "Русская мысль", потому что я ее напечатать в Н<овом> Р<усском> Слове не могу. С Эткиндом у нас сложились плохие отношения. Он никогда ничего не писал для нашей газеты, но вдруг разразился страшно гневной статьей по адресу Максимова из-за его "Носорогов". Статья была настолько грубая, что я не мог ее напечатать и вернул ему. Было бы странно, чтобы после этого я напечатал статью, которая провозглашает его "мастером" и всячески восхваляет. Не взыщите. В газетном деле такие вещи случаются. К счастью, очень редко» (письмо от 6 июня 1979 — BA. Weidle. Box 3).

[131] 15 июля в «Новом русском слове» была опубликована статья «Отказ от искусства», восьмая в серии «Судьба изобразительного искусства». Этот цикл был основан на тексте написанных ранее и прочитанных на «Свободе» программ.

[132] Письмо А. В. Бахраха Ю. П. Иваску. 6 мая 1980 — Amherst. Box 1. Ср.: *А. Бахрах.* Вейдле и его поэтика // Русская мысль. 1980. 28 августа.

Меняю мое мнение об Эткинде: он не только написал основательное предисловие (пусть и с некоторыми неприемлемыми для меня замечаниями), и явно достал деньги для этого издания. ВВВ 55 лет прожил в Париже, и никто в Сорбонну его не приглашал, а Эткинд в оную въехал с самолета... Что делать: разные времена, разные условия. Клио несправедлива»[133].

Газетный рецензент, учитель священников, сотрудник политической радиостанции, Вейдле всю жизнь оставался ученым по характеру своих интересов, но, главное, по присущему ему чувству интеллектуальной ответственности. Живя фактически в профессиональной изоляции, он в одиночку создал теорию, которая могла послужить необходимым противовесом набирающему силу механицизму филологии и искусствознания. Полемический накал статей, направленных против естественнонаучной экспансии в гуманитарную сферу, в наше время ослабел — в основе новых теорий лежит не «научная» доказательность, а игра возможных смыслов. Ироничная обмолвка Вейдле о Лакане и Барте не оставляет сомнений в том, что сегодня объектом его полемики стал бы постмодернизм. В конечном счете, и жесткий сциентизм 1960—1970-х годов, и постмодернизм конца столетия сродни друг другу: они размывают произведение искусства как таковое, либо подчиняя его абстрактной схеме, либо ставя смысл в зависимость от толкователя.

Всю свою жизнь Вейдле нуждался не столько в признании правоты, сколько в достойном собеседнике, в отклике на свои мысли. Нужно надеяться, что теперь, когда главная книга его жизни дошла до русского читателя, это время пришло.

[133] Письмо Ю. П. Иваска А. В. Бахраху. 4 июня 1980 — BA. Alexei Bacherac Collection. Box 1.

Владимир Васильевич Вейдле

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Статьи по поэтике и теории искусства

Издатель А. Кошелев

Корректоры О. Заикина, А. Рыко, М. Григорян

Подписано в печать 18.07.2002. Формат $70 \times 100^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.
Усл. печ. л. 36,765. Заказ № 2196.

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел. 207-86-93. Факс (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: Lrc-kozlov@mtu-net.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://www.lrc-mik.narod.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ФГУП ордена «Знак Почета»
Смоленской областной типографии им. В. И. Смирнова.
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).