# Лекции о теоретической поэтике

## черновые фрагменты

Рискну (поперек обычаям автора) представить относительно связные куски из подготовительных материалов к *Лекциям*. В основной текст они не вошли (и не должны были) — либо вошли другими словами (автору виднее). Работа все равно не завершена. А мне кое-то показалось интересным. Пусть и другим кажется. Разумеется, это всего лишь черновики — и не следует принимать их слишком всерьез. — *П. И.*

* * *

Поэтика — о поэзии, а не о версификации. Технические приемы — вещь вторичная, они подчинены художественной задаче. «Совершенное» в техническом плане произведение может быть абсолютной пустышкой с точки зрения искусства. Само понятие совершенства — весьма относительно, оно зависит от (культурно) принятой (на данном этапе) системы стихосложения. Но никакой поэт не остается в рамках раз и навсегда заданной системы, он неизбежно раздвигает ее границы, иначе он просто не сможет творить. Великие поэты — создают принципиально новую науку стихосложения — чтобы тут же от нее отказаться, пойти дальше себя.

* * *

Проза — всегда рассказ, повествование, история. Даже в самых абстрактных формах. Поэзия — экспрессия, динамика. История поэта — внутри него, спрессована в одно мгновение.

* * *

Лирика — поэзия «в чистом виде»? Смотря где и в каком отношении. Каждый жанр — соединение внутренней логики с

поэтикой. Поэтому возможна эпическая поэзия — но в ней поэтичность представлена иначе, следует иным законам.

* * *

Различие в технике стихосложения в разных языках связано, в частности, с различием речевой интонации (хотя, конечно, поэзия всегда выходит за рамки обыденной речи, и за рамки речи вообще). Например, французский язык исходит из непрерывного потока речи, синтагма в нем преобладает над словом. В русском языке, напротив, слова остаются основной единицей даже при связывании в рамках синтагмы. Из этого возникает разный характер ударения — а не наоборот, как это принято считать у фонологов. Строй речи различен. Разные шкалы.

* * *

Объективность поэтики: не зависит от личных мнений, от предпочтений толпы, от нормативности или искусности… Когда это есть — оно чувствуется. И каждая песчинка уравновешивает монбланы гениальности.

* * *

Поэзия — только если востребована. Я могу сколько угодно заниматься стихосложением, но это не станет поэзией, если не обращено ни к кому. Поскольку искусство — общественное явление, оно открывается только в общении.

Но общение общению рознь. Иногда — спящая красавица: может пробудиться сотни лет спустя — и без поцелуя принца (публики) тут не обойтись… Наоборот: было востребовано — ушло. Можно восторгаться шедеврами древности — однако для современника это не искусство, а всего лишь памятник искусства. Некоторые авторы сразу превращаются в памятники…

Следовательно: мертвое не абсолютно мертво, и живое лишь отчасти живо. Поэзия не возникает и не исчезает — она только меняет формы. На вид — жуткий идеализм. На деле — признание

единства всех материальных форм и связи времен. Поэзия как возможность и след — поэтика Вселенной.

* * *

Если бы введение давало полную картину предмета, это было бы никакое не введение, а фундаментальная теория. Вовсе не факт, что строить такие головокружительности исторически необходимо. Кое-то лучше работает намеком.

* * *

Дело не в том, чтобы впасть в мистический экстаз и всех запутать. Надо, чтобы стало светлее в мире, разумнее. Поэт не проповедник, у него своя работа. Если он берется за чужую — поэт уже не поэт: чужой самому себе.

* * *

Универсальность искусства предполагает возможность отобразить всеобщие черты любой деятельности средствами любой другой. Однако свобода творчества — это прежде всего умение пользоваться каждым материалом в соответствии с его естественными возможностями, не насилуя природу. Поэтому в каждой области искусства есть тематические предпочтения, и не все культурные явления выражаются в них одинаково легко. Выдающийся художник может преодолеть инерцию материала — но это как правило приводит к выпячиванию необычности и наложению простого удивления на собственно эстетическое восприятие.

* * *

Путают форму и содержание. Поэзия — не связана формой. Как бы ни старались мы задержаться в стране звучащего слова. Но поэтика — и в звуках, и в красках, и в формулах, и в движении, и в труде… Даже во сне.

Теоретическая поэтика, в частности, изучает формы. Однако ее основная задача — указать черты поэтического образа, которые делают его поэтическим (в отличие от любых других).

* * *

Традиционно теоретики поэзии занимаются арифметикой — как теоретики музыки любят поговорить о нумерологии.

Прежде всего в поле внимания попадает ритмика — и только в общих чертах сообщают о звукописи. Прочие элементы если и упоминают — лишь мимоходом, в качестве курьеза, формального фокуса.

* * *

Абстрактные запреты — ерунда. Например — рекомендуют избегать зияния. Но автор может намеренно допустить стечение гласных. С другой стороны, визуальное стечение еще не означает реального — оно может всего лишь говорить о наличии паузы в драматическом произношении.

Вообще, исходить надо не из звучания (которое может быть совершенно разным при произнесении одного и того же текста с разными интонациями), а из намерения автора (или читателя).

* * *

Многочисленные параллелизмы у Окуджавы — авторская манера. Строгая выстроенность у Высоцкого: даже обычные бардовские длинноты не разрушают композиционного единства. Но для них музыка вторична: это не пение как таковое (вокал) — а нечто вроде мелодекламации. На первом плане стихи. Музыка лишь метод, схема, элемент внутренней речи. Можно ухватить музыкальную тему — и лепить под нее; вопрос — что лепить.

Когда барды пишут песни на чьи-то поэтов — разрушают поэзию; у большинства нет понимания специфики поэтического искусства. Суханов, Никитин… Иногда получается красиво — только по музыке, не поэтично. Даже в плане исполнительства,

пение и декламация — разные искусства. А уж тем более музыка мешает, когда требуется навести на внутреннюю речь.

* * *

Надо: законы а не эмпирия. Тяготения, диссонантность элементов. На всех уровнях. И отсюда технические приемы.

Смысловые и функциональные поля. Валентность (например) слова: возможные типы сочетаемости. Разные валентности в разных позициях.

* * *

Специфически поэтическое настроение: Лорка — *дуэнде*, молдавская поэзия — *дор*, санскрит — *раса* (доминирующая эмоция). Важна не форма сама по себе, а настрой на восприятие чувством, внутренний резонанс.

* * *

Вред теории: китайские стихи (а заодно и прозу) записывают группами по 4–5 знаков — абстрактно, без учета реального интонационного строя. Отсюда глупые интерпретации, натяжки. Например, в *Дао Дэ Цзин* знак 故 (gù) *всегда* используется как разделитель: дальше идет вставной комментарий («схолия», «глосса»). В других текстах (близко по времени — у Конфуция) тот же знак используется как полновесное слово (обстоятельство или действие). Попытки перенести такое («языковое») толкование в *Дао Дэ Цзин* не только искажают смысл — но и разрушают ритмическую организацию текста, и в конечном счете губят поэтику.

* * *

Говорят, что поэтическая речь отличается от прозаической разбивкой на сравнимые по величине отрезки — стихи. Это подчеркивается графикой — но чувствуется и без нее (напр.,

*Песня о буревестнике*). Тут проблема. В современном свободном стихе стихи могут быть очень разной длины. Но они однозначно есть. Очевидно, стихи обособляются не по количественным признакам, а по их поэтическому качеству.

Стиховеды любят посмаковать тьму стихотворных размеров, классифицируют стопы, обращают внимание на длину анакрузы и клаузулы… Потом все это приходится пересматривать — потому что в реальности ударения пропадают и добавляются, переносятся на «неправильные» слоги, размер не выдерживается, зачин и концовка стиха переменной длины и т. д. Отсюда, например, споры о пеонах в русском стихе — только ямбы или хореи? И пятисложники под вопросом.

А потом приходит акцентный стих — и нарушает вообще все построения. Запихивать его искусственно в свободный ямбический — ерунда.

* * *

В поэзии не язык, а именно речь. Изначально дискурсивна, текст предполагает последовательность. Хотя и не единственным образом: способы развертывания иерархий.

* * *

Иллюстрации надо подбирать из своего. Ссылаясь на других, легко ошибиться, приписать автору творческие порывы читателя. «Внешние» примеры как возможные интерпретации — не более; очень может быть, что автор ничего подобного и не замышлял. Однако с другой стороны, сама возможность переинтерпретации указывает на глубинную основу поэзии: корни ее не в душе человека, а в культуре, — и автор не обязан вполне осознавать мотивы того или иного выбора. В действиях единичного человека человечество представлено как единый субъект. Психологически ощущается как внешняя сила: кто-то водит рукой художника. Отсюда мифы о божьем даре. Другая крайность — чувство дурной свободы: поэт может вообразить себе, что его миры — всего лишь прихоть, ничем не ограниченный произвол.

* * *

Стихи выражают ритм деятельности — как мы ее себе рассказываем. На разнообразие деятельности накладывается еще и богатство речи — поскольку она достаточно развита.

* * *

Марсель Эме, *Коллектор* (*Le huissier*):

Загубившему на своем веку немало душ сборщику дани дана отсрочка от смерти — срок на добрые дела. Он впадает в буйную благотворительность, и тщательно документирует все раздачи. Поначалу бедняки воспринимают настороженно — потом числят его в святых… Но на божьем суде про такие «плановые» благодеяния никто и не вспомнил — его реестр не в счет. Единственное благое дело — обстоятельства смерти: он гибнет защищая обездоленных, с лозунгом «бей буржуев!» на губах. За одно это двери в рай для него за это широко распахнуты.

Точно так же поэт не может оставаться в искусстве, если намеревается созидать прекрасное и возвышенное — или хотя бы представляется поэтом. Истинная поэзия — между делом. Когда есть живые, настоящие дела.

* * *

В человеческой культуре особое место принадлежит языку. Язык — универсальное средство общения, опосредующее любую деятельность (поскольку человеческая деятельность всегда есть также и общение). В определенном смысле, именно язык является носителем разума, именно он делает человеческое поведение разумным. Поскольку же язык по самой своей сути способен представлять абсолютно любую деятельность, он становится материалом наиболее универсального искусства — литературы.

* * *

Категория снятие: не забывать прошлого.

* * *

Мало тех, кто в совершенстве знает насколько языков. Да они, как правило, и не идут в поэты. Поэтому поэзия чаще всего на родном языке — и вопрос перевода для автора не стоит, это культурный резонанс.

Разумеется, пример билингвы в литературе есть. Но чаще в прозе. А в поэзии — сразу и не припомнить… Если, конечно, исключить марионеток под благосклонным крылышком.

* * *

Сама по себе интонация поэзию не делает. Нужно еще кое-что. Но это уже вне поэзии — в глубинах духа, попасть куда можно только через живую жизнь.

* * *

Поэзия (как и любая литература, и любое искусство) — это по форме лишь игра (например, словами). У каждого поэта свои излюбленные приемы — свои игры.

Плохо, когда игры слишком много, когда она вытесняет главное — и вместо глубокомыслия остается лишь остроумие. Вещь тоже полезная — если в меру. Но слишком острый ум — мудрости опереться не на что.

Пусть больше остается в отстойниках. Не обязательно делать запасы — можно забыть на другой день. Чтобы не садировать публику черновиками, неисполненными обещаниями…

Иногда, впрочем, бывает сложно отличить хлам от экспоната. Игра перерастает в поэзию — и просто некогда разбираться с каждой строкой. Приходится сваливать в *Неожиданности* — чтобы без претензий, но с пользой для себя, как необходимость работы над собой.

* * *

Есть шкала (метр) — и есть ритм, движение в этом масштабе. Возможна игра: несоответствие ритма метру. Как в музыке —

вложение одной шкалы в другую. Например, звукоряд может содержать лады или гармонии, или еще какие-то структуры.

* * *

Северянин:

Да, ты шел с женщиной. И только ей ты неумышленно взор ослезил.

Тут широкое дыхание, и важны не словесные ударения, а кульминации, интонационные всплески. Намеренно эпатажная игра с языком: четыре ударных слога подряд в начале строки — это очень сильный акцент. Но он таковым не чувствуется, потому что характер ударения зависит от уровня фиксации: ударение в слабой позиции — только «удлинение», а слог с ритмической фиксацией удлиняется, независимо от того, ударный он или нет. Не забывать об активности пауз! — здесь это архиважно.

* * *

Старая традиция — путать стихи с музыкой. Но песни — это другое. И по ритму, и по интонациям, и главное — по смыслу!

* * *

Отличие поэтического ритма от музыкального — другая деятельность. Изначально: музыка для синхронизации — речь для ее разрушения, для перехода от одного к другому. Взаимно дополнительные искусства.

* * *

С появлением компьютеров, все стало для глаз. Даже секс.

* * *

Кодирование со сжатием — чисто графическая поэзия. Но для читателя важна интонация, в которой можно попробовать найти смысл. Не переводя графику в интонацию воспринимать

как стихи невозможно. Обратно: во внутренней речь интонация снимается, превращается в нечто пространственное — аналог графики, «рисунок стиха».

* * *

В прозе легко включить текст в культурное окружение — достаточно неожиданной концовки. Разумеется, есть и другие технологии — лишь бы создалось впечатление искусственности, вмешательства извне. В старину: бог из машины.

В поэзии внешние связи чаще всего лишь подразумеваются; их не требуется выставлять на показ, поскольку стихотворная форма уже предполагает определенную культуру чтения и осмысленна только в этом контексте.

* * *

Юмор — не особый жанр, а отношение к (совместной) деятельности, выдвижение на первый план групповых связей, хотя бы и в ущерб человечности.

Соответственно: нет юмористики как таковой — есть особая «оркестровка» текста. Чехов — юморист? Как сказать…

Юморески возможны где угодно. Наоборот, и проза, и поэзия (да и другие искусства) используют элементы юмора в качестве художественных средств — и здесь своя мера: не переборщить.

* * *

Полиграфия накладывает на поэтический текст серьезные ограничения, и приходится крепко задумываться над упаковкой в механически заданные форматы. Но подгонять надо поэтически, с учетом интонации. Да, это новая версия — вариация на тему. Вплоть до полного переосмысления в новой среде.

* * *

Детство поэзии, метр: повторять движение сотни раз…

* * *

Поэзия не в техническом мастерстве, а в умении становиться словом, дать ему высказаться, насыщать оттенками… Оградить от навязанных обязательств.

Всего нам все равно не обрести.
Все счастье заключается в пути.
Но путь всегда обязан быть *куда-то*,
Чтобы всю дорогу видеть, *как* идти.

На первый взгляд — эдакая первобытность, безыскусность, чистой воды любительство… Редактору обязательно захочется подправить. Но менять ничего не стал.

Выбор не случаен. *Все счастье заключается в пути* — звучит коряво, но держит на хребте несколько смысловых пластов. С одной стороны, «всего-навсего счастье»; с другой — заключение как лишение свободы; пути можно понимать и как единственное число, и как множественное… И так далее. То же самое про остальные строки.

Но есть и «сверхзадача»: добиться впечатления топорности, спровоцировать «редакторскую» реакцию. Через внутренний протест, неприятие, — к сотворчеству.

* * *

Отличие строения силлабического стиха XVIII века от тонического стиха последующих эпох усматривают в особой интонации чтения стихов в древности (церковный распев).

Но почему только две возможности? Интонаций бесконечно много — и стих организован так, чтобы интонацию подчеркнуть. Противопоставление тоники силлабике очень условно. Исходить надо из интонации — и смотреть, какими способами она передается в стихах.

* * *

К устройству языка возводят растягивание слогов в ударном положении — и абсолютизируют в теории. Но это не так ни в языкознании, ни в поэтике. Разговорная речь запросто тянет

безударные — например, концевые: *а барин-тооо при смертиии!* Растянутое окончание может даже превратиться в отдельное слово: *барин-тооо* → *барин-то*, *того*,… Что уж говорить о поэзии, где взаимодействие отдельных стихов создает самые неожиданные контексты! Или наоборот: из контекста растет интонация.

* * *

В учебниках — скучное перечисление основных форм и жанров, технических приемов и т. д. Подобно «элементарной теории музыки», — которая вовсе не теория, а всего лишь сборник ходячих предрассудков, типовых рецептов; теорией это называется только в качестве противоположности практическому музицированию, как взгляд на себя со стороны. Разумеется, к науке о музыке такие «теории» не имеют отношения; в лучшем случае — выжимка из уже известного, голые факты.

Теоретическая поэтика занимается именно теорией поэзии — выяснением ее движущих сил. Нам не столь важно, какие именно технические приемы использует данный автор в данном произведении (хотя подобный анализ безусловно полезен в качестве первоначальной проверки идеи). Разные техники могут быть проявлениями одного закона. Единого не только для всех людей (разных наций), но даже и для иных форм разума.

Такая теоретическая поэтика еще не построена — мы даже не в начале пути, а лишь на подступах к осознанию его необходимости. И каждый шаг — за горизонт.

* * *

Поэт не из этого мира. Он не обязан следовать его законам. Смысл поэзии как раз в уничтожении всех и всяческих законов. Поэзия как искусство — абстракция свободы. По-своему логичная — но ее логика внутри, а внешне — странности толкования, нелепые поступки, бытовые неправильности… Нет логической связи — внутренне и внешнее соединяются в эстетике и (что важнее всего) в этике.

* * *

Язык как текст художественно представлен литературой. В науке у него другие представления. Поэзия не текст, и не язык.

* * *

Футуристы против акмеистов — потом всем скопом против символистов… Акмеизм — декаданс, апология упадка. Футуризм тоже декаданс — еще одна апология… Родство современных декадентов — в столетней древности.

* * *

Унификация языка приводит к подобию флексий. Так рифма рождается вместе с языком.

* * *

Интонация важна не сама по себе, а как форма тематического развития. Это не цель, а средство.

Однако, изначально противопоставленная языковым формам, интонация сама становится формальной, на следующем уровне иерархии. Возникает набор стандартных интонаций — и набор средств для конструирования интонаций. Формальность языка дополняется формальностью речи.

* * *

Мечтается увидеть разные стороны поэзии не как коллекцию мнений, а закономерным следствием теоретической модели.

* * *

Как мне представляется, абстрактная живопись ближе к музыке, чем к реалистической живописи. Импрессионизм — где-то между. Точно так же, стили в поэзии напоминают о всеобщем родстве искусств.

* * *

Деятельность и дискретность, период. Гармония сфер.

* * *

Чтобы сопоставить одно с другим, надо, как минимум, поставить рядом. Создать формальный коллектив. А уже потом рисовать стрелки, плодить опосредованные и косвенные связи, выращивать структуру… Такова техника тропа.

* * *

Редукция во внутренней речи — редуцированная публичная речь. По жизни, мы почти никогда не говорим полными фразами. Можно ли требовать нормативности от поэта? Банальный пример из раннего меня (*Рондо*):

А Вы интеллигентный — как олимпийский рубль!

Выглядит как хохма, нарочитая бессмысленность сопоставления. Но, разумеется, речь вовсе не о том, что олимпийский рубль отличается какой-то особой интеллигентностью. Это обычное для (внутренней) речи перескакивание с темы на тему:

А Вы интеллигентный — (и сияете,) как олимпийский рубль!

Нам незачем выстраивать грамматику во всей полноте, блюсти связность дискурса — достаточно ассоциаций, бликов.

* * *

Поэзия изначально идет не от истории, а от образа; но ее образ вовсе не обязан соотноситься с внешними событиями — это может быть этап истории духа. В том числе развертывание внутренней речи — одно возможных явлений.

Поэтический образ не картинка, это способ нечто *сказать*. Внутренняя речь свободно соединяет элементы внешней речи и (дискурсивного) мышления; она имеет полное право оперировать абстракциями, вперемешку с картинками. Но и звуки, и картинки во внутренней речи как бы отделены от своей материальной

оболочки, внешняя образность важна не сама по себе, а как способ указать на внутреннее движение. Поэтому увлечение броскими эффектами (включая как интонацию речи, так и ее фабулу, впечатление) — вредит поэтике.

Похожая ситуация в балете: много показывать вредно, это превращает танец в пантомиму.

Художественная проза (беллетристика) устроена иначе. Там важно сделать историю, увлечь и вовлечь. То есть, с одной стороны, речь идет о последовательности событий, а с другой — читатель не просто смотрит со стороны, а переживает вместе с непосредственными участниками (или вместо них). Для этого есть свои технические приемы. Например, начинающих авторов учат, что описание лучше рассказа, что следует избегать абстрактных определений и обобщенных идей и т. д.

Заметим, что это относится именно к характеру образа, а не к стилю. Так, публицистика с художественной прозой сходны по общей стилистике — но лишняя образность в публицистике только мешает. Там надо выпукло показать идею. С другой стороны, в риторике (где описательность тоже не в фаворе) важно как раз наоборот, избежать рефлексии, сразу перейти (или призвать) к делу.

* * *

Эстетика имеет в виду не размышление, а переживание — хотя бы и в форме размышления. Но кто сказал, что искусство обязано служить одной лишь эстетике?

* * *

Внутренняя речь как поэтический материал — вовсе не то же самое, что рассуждения ученого или философствование. Разные продукты — разная речь. Искусство делает образ. Во всей его многогранности, иерархичности. Там всему найдется уголок. Однако в любом случае это не мысль. Которая тоже сложна, иерархична. И в которой найдется место для неречевых уровней, для интуиции и культурных влияний. Разные стороны духа

перетекают друг в друга; в самом общем выражении они тождественны, и все различия связаны с конечностью форм.

* * *

Поэзия как искусство внутренней речи организует внешнюю речь так, чтобы та начала представлять нечто внутри — а это внутреннее, в свою очередь, стало представителем того, к чему пространственные категории вообще неприменимы, — разум, всеобщность духа. Поэзия начинается там, где кончается речь.

* * *

Есть рифмованные уставы, — и непревзойденные образцы высокой поэзии. Взойдя на вершину — как можно ее превзойти? Перескочить на другую? Глупо даже пытаться. Нет, надо честно спуститься в долину, и начать новое восхождение. Поэзия целиком состоит из этих восхождений, а ее вершины — лишь доведенное до абсурда упрямство.

* * *

Не бывает профессиональных поэтов. Как только видим у какого-то «теоретика» заметные различия — можно дальше не читать, ничего путного из такой теории не выйдет.

Есть поэзия — и есть не поэзия (которая вполне оправдана своим непоэтическим местом в культуре). Поэзией занимаются внутри себя, по зову сердца. Профессиональность — всего лишь принадлежность к определенному кружку, своя тусовка, где вместо сердца — жизнь по понятиям.

Настоящая поэзия — вне любых школ и направлений. Независимо от результата — важна творческая свобода.

* * *

Мертвый троп, остывший труп — идиома.

* * *

Обычная ошибка русских (и не только русских) поэтоведов: слишком много внимания нормативной речи, произношению, ударности и безударности — абстрактно, по словарю. Отсюда уродские теории рифмы вместо теории фонологической связи. А рифма — лишь одна из интонаций, способ подчеркнуть или скрыть языковое намерение, в его отношении к внутренней речи.

* * *

Формы разной степени универсальности? В каком-то контексте очень может быть. Но не абсолютно, не табель о рангах и не прейскурант.

* * *

Интонация во внутренней и публичной речи: не обязательно звук. Годится и линия, и краска, и жест… Выбор лексики тоже влияет. Запихивать все это в метроритмические правила — жуткое извращение, перекос. Подмена поэтической логики какой-то совсем другой. Автор обращает внимание на все — но думает о своем…

* * *

Хорошо, когда в жизни что-то есть. Когда оно еще и удобно, и красиво — не нарадуемся. Так почему бы не обогатить свою повседневность? Прикладные искусства — в границах ремесла, нет у них задачи лепить шедевры. Однако взять кусок из другой области и вписать его в быт, чтобы без ущерба комфорту, — искусство уместности. своего рода противоположность внутренней речи.

* * *

Вольный стих как особая интонация — позволяет упростить грамматику до предела. Перебор — унылая созерцательность.

* * *

Интонации письменной речи — особый разговор. С одной стороны, нет опоры на звук — и приходится выражаться более развернуто, восстанавливать выражение лица. Но зато теперь можно не торопиться, проиграть про себя несколько раз — как движение глаз в поле зрения. Звук суетен — знак философичен.

* * *

Разумеется, языковые привычки лепят подсознание поэта. Особенно, с учетом вбиваемых в каждого образовательных шаблонов. Внутренняя речь не зависит от языка — но она существует только в языковых формах, прилипчивых, вроде белой обезьяны… Преодолевать это возможно только поставив на службу поэзии. Не по сути — а по стилистике, по интонациям.

Обычная для большинства языков (включая практически все европейские) невыраженность ударения — создает особый строй публичной речи, и просачивается во внутреннюю как своего рода шкала, традиционная точка опоры. В русской поэзии можно приглушить акценты — и взять европейский стиль в качестве сознательного приема. Наоборот — не получится, если поэт далек от российского менталитета.

В другую сторону: слияние стиха с графикой, типичное для (старой) китайской поэзии, — непередаваемо по-русски. Сюда же эстетика арабской каллиграфии.

Образный строй персидской поэзии — в самой организации языка. Но до исламизации — язык был другим, и древнюю поэтику трудно извлечь из-под тысячелетних наслоений.

Женские стихи в Японии — другие слова для тех же вещей, другая грамматика. Различия, возможно, не так велики — но для поэзии достаточно незаметного штриха, неуловимого оттенка…

Древнерусский язык — качественно иное произношение, тональный уклад. Нельзя интерпретировать древние размеры на сегодняшний лад, а любая имитация — из нашего сейчас.

Различие английского и американского языков (и прочие местные особенности). Американцы тщательно культивируют

различия в фонологии, борьба с британским произношением, — английская классика по-американски говорит уже о другом.

Однако единство поэзии — сохраняется, вопреки различию культур и субкультур, скольжению из одной истории в другую. Некоторые усматривают здесь общего предка, носителя некоего божественного языка… Логичнее исходить из универсальных черт всякой деятельности — которые по-своему проявляются в каждом языке, и в любой внутренней речи.

* * *

Французский моностих

…et sa mémoire sera en paix.

можно прочесть по правилам старой поэзии, где все написанное читается, нет редукции гласных, — и в разговорном стиле (как часто записывают тексты эстрадных песен):

…et sa mémoir’ s’ra en paix.

Первый вариант — напевный, внутренне напряженный. Второй динамичнее, в нем больше горечи. Формально, они написаны «разным размером». И музыка в них разная.

* * *

Возможно, одно из направлений развития поэзии — уход от собственно стиховой формы. Внутренние связи можно выстроить и без традиционных «столбиков»; в конце концов, раньше стихи записывали сплошняком… Кое-кто из авторов так для себя пишет: в черновиках Марты обычно графика показана лишь в начале — а потом поток чувства, без разбивки на строки, почти без знаков препинания… Стихи при этом отнюдь не становятся прозой — они иначе устроены, и перепутать никак нельзя.

* * *

Смешение языков — обычное дело в речи. Иногда намеренно, искусственно, нарочито; часто без задней мысли — потому что «все так говорят». В поэзии бывает и то, и другое. Но не часто:

здесь важнее прочувствовать язык изнутри, проникнуть в его душу, переосмыслить формальные связи. Отсюда насыщенность поэтического текста, заведомо не разговорная интонация. Иноязычие в таком контексте слишком бросается в глаза, его трудно сделать по-настоящему уместным, негромким.

* * *

Поэзия любит покрасоваться риторикой. Но ее главный, любимейший прием — фигуры умолчания…

* * *

Классический пример «поэзии для глаз» — рифма по написанию в английском языке: *love* — *move*. Однако во внутренней речи звук другой — и такие «графические» связи запросто превращаются в реальное сходство звучаний. По ощущению, а не по фонологии. Со временем такое восприятие меняется, рифмы становятся другими…

В русском языке похоже: можно, например, рифмовать окончания *-го* и *-во*, даже если они произносятся как написано. При том, что рифма *слово* — *снова* целиком держится на фонетическом сходстве, повторении богатого комплекса [с-ов-].

* * *

Старые формы не исчезают бесследно — они снимаются и переходят в новое качество.

* * *

Мы говорим о редукции грамматики, о предикативности… Но язык не только фонология, лексика и грамматика — это еще и речевой строй, интонация, стиль… Уходя от одного — приходим к другому. Разрушаются связи — остаются слова. Нет слова — играет связь. Не бывает полного отрицания языка. Внутреннее мерцание овнешненной речи.

* * *

Противоположности объективно есть. Но они объективно относительны. Это как на каждом шаге различать начало и конец движение, исходный пункт и ожидаемый результат. Удачно угадать — все получится. И можно рассуждать про дихотомии: *случайность — универсальность, созерцание — действие, изобразительность — выразительность, формальность — концептуальность*…

* * *

Иерархичность: сначала вид издалека, потом крупные блоки, потом детализация… По этому принципу делают компьютерные программы. Есть языки — и есть тексты. Но за текстом — схема деятельности, и разные программисты напишут то же самое по-разному, и разные компьютеры по-разному это исполнят.

Даже простой код использует ветвления: циклы, условные переходы. Нарушает линейность. Тем более нет глобального порядка в параллельных вычислениях. Но, как и в поэзии, остается локальный порядок, накрепко связанный с центральной идеей.

Программирование как искусство — почти поэзия.

* * *

Слово ничто без контекста. Есть слово — начинается поиск толкований. И наоборот: создайте контекст — подразумевается слово. Которого, возможно, вовсе нет. Развитие языка опирается на эту первичную, «естественную» рефлективность. Когда поэзия превращает логику в образ — внутренняя речь не просто развивается, но и обозначает себя как культурно-исторический процесс.

* * *

В народной поэзии (и народной песне) не просто переменность размера — там вообще нет размера как такового,

другой принцип организации, нестиховой. Библейские тексты, коран — условность стиха; формально — разнообъемность. Но суть-то как раз в неформальности композиционного членения, когда части целого определяет смысл, а не хронометраж.

* * *

Рифма формируется позже — сначала ритм, соединение различного — и снятие различий. Даже в языках, где бедные рифмы, в основном грамматические. Примат ритма заметен в народной музыке, где концевые созвучия (грамматический параллелизм) — для обозначения музыкальных периодов. Осознание рифмы как таковой — как собственно поэтической формы, — итог долгого исторического развития. Но если язык не склонен идею поддержать — его отодвигают в сторонку, и особым шиком считают отсутствие рифм…

* * *

Иерархия материала (как в любом искусстве): *звучания* → *знаки на бумаге* → *формы языка* → *культурные формы*.

Параллельно, сверху вниз: *культурные тенденции* (идеи) → *деяния* → *смыслы* → *цели*.

Взаимно обратные и взаимодополнительные иерархии.

* * *

Что такое речевой образ? Отличие от других — вторичность, представление не о предмете, а об общении по его поводу. Другим искусствам сложнее. Можно изобразить на картине группу беседующих людей — но о чем они говорят? Указать тему — только за счет внешних условностей, антуража, аллюзий на события или идеи, — знаков. А это уже выход из живописи в область символики, языковой надстройки. То же самое в музыке. Представить же себе речь — проще простого. Даже при слабом воображении, без картинки перед глазами или слышимого звука. В этом смысле поэзия — самое доступное из искусств.

С другой стороны, сделать речевой образ искусством — намного труднее, чем зрительный, тоновый, пластический… Слишком близко это к бытовой разговорности, и выдрать, подобно другими, материал из контекста, показать его как рефлексию, — дело почти безнадежное. Особенно, учитывая, что обстоятельства чтения стихов предугадать никак нельзя — это не музей, не театр, — и даже не дорожное чтиво. Оказывается, что искусство поэзии доступно далеко не всем.

* * *

Идея становится темой, когда художник участвует в ее культурном становлении, вливается в коллектив — со своими общеполезными умениями. Другими словами, темы возникают как овнешнение культурных взаимосвязей, тенденций развития. Поэт на какое-то время становится носителем идеи, ее телом. Для него — тема существует как образ.

Но образ не напрямую связан с темой — это все-таки поэзия, а не трактат… Особенности индивидуальной речевой культуры придают объективно возникающей теме субъективную форму — и могут иной раз далеко увести от исходно общественной необходимости. Тогда придется поручить дело еще кому-нибудь. Так и выведем на свет, общими усилиями…

* * *

Северянин, памяти Мирры Лохвицкой (1909):

И нет дикарству панихиды,
Но и культуре гимна нет.

Дикарство тут, конечно, не в диком смысле — а как умение вырваться за рамки «расчета лабораторий», жажда сохранить «души свободные лучи». Ср. «дикие желания» Случевского. Но в итоге? Бешеная, первобытная свобода оказывается таким же пленом — иллюзией, маской бескультурности, бесплодным пустоцветом…

Поэтическое преодоление не в бегстве — а в осмыслении и окультуривании. Кто нам мешает — тот нам поможет…

* * *

С точки зрения физики, звук — бегущая в воздухе (или иной сплошной среде) волна сгущений и разрежений, — колебаний локального давления. Негде бегать — и звука нет. Но источник звука — твердое тело, в котором возбуждены колебания совсем другой природы — стоячая волна. Поместите струну в вакуум — ее колебания беззвучны.

То же самое в поэзии. Текст — неизменная совокупность пучностей и впадин, стоячая волна, композиция. Взаимодействие с литературной средой порождает интонацию, звук — бегущую волну. Пространственное образование развертывается во времени по-разному, в зависимости от случайностей соприкосновения. Частный случай — чтение про себя, как внутренняя речь.

* * *

Поэт всегда говорит от себя. Только так можно сотворить что-нибудь вечное. Когда поэт начинает косить под кого-то — получается косая поэзия.

Бывает часто, что, придумав себе псевдоним, поэт начинает писать под него, подлаживать себя к вымышленному имени. И работает на это имя — вместо того, чтобы имя работало на него. Не скажу, что это всегда плохо. Иные имена выражают неотъемлемые свойства натуры человека — и тогда работа на имя есть также работа на себя. Плохо, когда имя выбрано случайно, из сиюминутных побуждений, ситуативно. Например, для веб-странички, или для случайной публикации.

Печальнее всего, когда имя уже есть, — и, вроде бы, не нуждается в рекламе. Если вдруг маститый поэт (актер, певец, философ…) начинает работать на свое имя, а не для искусства, — значит, он уже умер. Официальных свидетельств не требуется.

* * *

Особенность материала поэзии в том, что он внутри каждого, и потому универсально доступен. В других искусствах художник противостоит своему материалу внешним образом, «укрощает»

его. Поэт — укрощает самого себя, учится быть больше своего повседневного *я*. Смотреть на себя со стороны, как на всеобщую вещь. Что означает, в частности, умение стать любой вещью, отождествить себя с ней.

Поэт пишет не просто о чем-то — он становится этим чем-то, делается этому причастен — и превращает в свою часть. Образ воплощается не в безучастную краску, или звук, — он сначала становится самим поэтом, *его* внутренней речью. Только потом какие-то стороны пережитого закрепляются во внешнем материале, в тексте.

Становясь песчинкой, цветком или галактикой, — поэт заново запускает универсальный механизм становления разума через уподобление, повторение природы — превращение ее в человеческую деятельность, которую мы властны направить к иным свершениям, сколь угодно далеким от природных форм.

* * *

Поэт долго работает над словом, оттачивает каждую деталь, добивается предельной выразительности… Иначе он не может, это в природе поэзии. Но чудеса художественности открываются только вдумчивому читателю, который прекрасно владеет языком и сразу замечает (или хотя бы чувствует) поэтические интонации. Конечно, тут возможны вариации в широчайших пределах, — но есть некий общекультурный уровень, обеспечивающий саму возможность взаимопонимания. Однако в эпоху декаданса, на фоне массовой безграмотности, читатель просто не заметит поэтических изысков — и не испытывает ни малейшего желания шагнуть сквозь текст в художественное зазеркалье. Отклонение от нормативности выразительно, когда оно воспринято в его отношении к норме; если о норме никто не вспомнит — эффект равен нулю. Нет отклика от публики — где искать другую?

Поэту остается либо говорить языком толпы — искать пути к отупевшим сердцам через привычную вульгарность, — либо не ждать встречи с современниками и целиком надеяться на культурных реставраторов будущего, которые, конечно, не узнают духовности настоящего — но сумеют уловить блестки

величия в рассеянных по Вселенной воспоминаниях. Каждый путь кому-то нужен: нет абсолютно высокого или низкого… Трагедия времени в том, что ни один из путей не уводит от одиночества, — и чем значительнее поэт, тем больше в его мире этих болезненных нот.

* * *

Чуть ли не сто лет спустя:

Бережно-бережно буковки трогают
Пальцы огня.

Здесь я невольно повторил «ошибку» Брюсова — и тот же критик мог бы ехидно спросить: так кто кого трогает? — огонь буковки или буковки огонь? Но со мной такой номер заведомо не пройдет. Уж я-то могу уверенно ответить: и то, и другое, — но в разном смысле! А может быть, и во всех сразу…

У любого поэта можно отыскать подобные казусы. Конечно не от малограмотности: всегда можно придумать что-нибудь недвусмысленное. Но это уже не стихи — а формулировка. Поэт может непроизвольно выбрать «неправильный» вариант — этого требует выразительная неоднозначность, закон внутреннего движения. Но не столь редки и намеренные «каламбуры» — и даже пунктуацию ради такого дела допускается истребить…

* * *

Детские игры — первобытная форма рефлексии. Одна из ступенек. Необходимый этап. На первый взгляд — имитация бытовых действий. Однако суть — абстракция, умение отделить образ мира от бытия в мире. Представление разных вещей одной вещью — порождает схемы деятельности, умение переносить навыки из одной предметной области в другую.

Приобщение детей к поэзии — одна из таких игр. Поскольку язык сам по себе предполагает значительную степень абстракции, типовые поэтические технологии дают простые и наглядные образцы, следовать которым способен практически каждый. Что выгодно отличает стихи от прозы, от музыки, от изобразительных

искусств. Повторять, переделывать стихи — и сочинять что-то свое… Разумеется, это лишь имитация поэзии — и вовсе не обязательно перетекающая в поэтику: опыт работы с абстрактными формами пригодится где угодно.

Когда кончается детство — другие игры. Взросление меняет характер абстракции: схематика форм уступает место схематике смыслов. От драматической речи — переход к образу. С одной стороны, поэзия прекрасно отвечает зарождающейся потребности осмысления — но она может и отпугнуть неокрепший разум требованием всепроникающей ответственности. Поэтому юнцы уходят в науку: по видимости, это проще — лишь продолжение формальной игры.

* * *

Когда за персонажем пьесы зритель видит актера — это плохой актер. По-настоящему сыгранная роль — безымянна. Некоторые ходят в театр ради любимых актеров — они уже не зрители, а часть клаки. Им наплевать на искусство.

Точно так же, если кому-то интересны детали биографии поэта, — либо художественный провал, либо ненужность поэзии как таковой.

* * *

Искусство не бывает авторским. Образ приходит извне — подчиняет себе, заставляет тело жить в образе, делает орудием воплощения. Кто-то считает, что творит по своей воле, из самого себя. Когда это действительно так — искусства нет. Кто считает себя поэтом — не поэт.

В искусстве автор не может говорить о себе — он вынужден становиться посредником, действовать от чьего-то лица. Его плоть — лишь путь к поэзии, способ открыть ее людям. Так античная пифия на время становилась вестником (или, скорее, свидетельством) воли богов. Пока я призван делать стихи — я их почва, они прорастают из меня, питаются мной. Им совершенно все равно, кто я по паспорту.

Темы не обязаны следовать случайностям происхождения и быта. Мужчина пишет от имени женщины, женщина — от лица мужчины; но можно с тем же успехом представлять любую часть Вселенной, включая те, до которых земное человечество не доберется никогда. Да, бывают сквозные темы — иногда они пропитывают всю творческую жизнь. Но по сути — ничего не меняется: это не «физическое лицо», а его общественная роль. Заметим: не маска, не личина, — ибо за маской всегда кто-то есть, а за темой — вовсе не литератор, не успешная авторесса или «мужчина с бородою». Поэт — только в поэзии. И другого существования у него нет.

С древнейших времен популярен жанр портрета — в красках, в камне, — а потом и музыкальный, и литературный портрет… Живопись установила канон: на портрете следует отобразить прежде всего лицо. Пусть в каком-нибудь хитром ракурсе — но всенепременно. Тому же правилу до сих пор следует фотография. Откуда пошло поветрие? И почему все портреты обязаны быть на одно лицо? Предназначение искусства — схватить главное, выразительно-индивидуальное. Если это лицо — пусть будет лицо. Но был у меня знакомый с (пардон!) весьма заурядной физиономией, которому женщины при случае неизменно делали комплимент: какая у Вас выразительная спина! Так почему не живописать эту личность со спины? А кого-нибудь — и с того, что пониже… В конце концов, телеса портретируемого вообще могут отсутствовать — и на портрете мужчины запросто окажется женщина, или наоборот… Важно показать, чем человек был при жизни — а это не только органическое тело, но и много других вещей. Мы же прекрасно знаем, как чей-то дух будто витает в должным образом организованной обстановке. Так пусть он витает и в художественном изображении. В каких-то особых ситуациях — суть человека следует представить абстрактными формами, и это ничем не хуже тщательно выписанной морды.

Так вот, слово (любого языка) и есть одна из абстрактных форм, способная представлять все на свете. Слово по-разному осмыслено в разных контекстах, и здесь возможны сколь индивидуальные оттенки, которые на картинке не каждый способен усмотреть. Портрет человека можно дать, без прямого

упоминания, намеком, неуловимым штрихом… И точно так же, как в живописи, — бывают автопортреты. По большому счету, таким самопортретированием всякий поэт занимается как на протяжении виртуальной телесной биографии — так и в своей литературной реальности, в движении культуры.

* * *

Поэт пишет не для кого-то, и не ради чего-либо. Нет у него задачи показать, или развлечь. Просто так надо — и иначе нельзя. Кому не надо — пройдут мимо. Если мимо пройдет человечество целиком — тем хуже для человечества.

* * *

Стихосложение сознательно — однако смысл и значение не в тексте. Текст лишь зацепка для духа, начало серьезной работы. Автор вкладывает в текст и глубоко личные переживания — и свое видение общественной необходимости. Читатель развернет текст по-своему, в других личных и общественных условиях. Произведением искусства текст становится лишь поскольку он допускает подобные превращения, — и умирает, когда нечего добавить.

* * *

Литературная критика обращает внимание на технические навороты, красоты слога. Вписывает все это в историю. Как будто автор сам себя для этого предназначил: точно отобразил, обобщил и провидел… Ту же подоплеку усматривают и в образах фантастических, абстрактных, Вероятно, все это каким-то боком правильно. Только не имеет отношения к искусству. Потому что задача художника не документировать, а пережить, и поделиться переживанием с другими. Отсюда логика текста.

Например, официальный и непризнанный гений французской литературы Франсуа Рабле. С чего бы это пришло ему в голову рисовать утопических героев великанами, телесно и духовно

выпирающими из обыденного мира? Да, конечно, в этом идейная позиция, сумма идеалов. То есть, опять-таки, не искусство. Еще одна странность — путаница масштабов: с одной стороны, Гаргантюа шагает по большому Парижу, как по рельефной карте (подобной нынешним туристическим аттракционам), — но крохотные городки и села родных краев Рабле сказочным образом превращаются в обширные царства, населенные вполне соразмерными природе людьми. Почему именно так?

Теоретики начинают занудно рассуждать про гротеск как художественный прием, про особенности ренессансного юмора… Не смешно. Дело-то простое: проза Рабле пропитана поэзией. Значит, важно уметь не анализировать, а (со)переживать.

Вообразите себя ребенком: мир вокруг кажется таким большим, необъятным. А то, что далеко и знакомо только по слухам, — игрушечное. Точно так же, взрослые, с которыми ребенок по жизни связан, кажутся ему по-настоящему большими, гигантскими. Кто подальше — теряются на фоне пейзажа. Вот эта детская картина мира, непосредственность восприятия, — исток волшебства. Потом на все наслаиваются взрослые раздумья — которые даны внутреннему ребенку тем же способом, в его реалиях. Так что здесь гротескного? Живая жизнь — и не надо напрягать себя нарочитыми техницизмами, утомлять читателя формальными трюками.

Если вы не можете временно поместить себя в созданный кем-то мир — создайте свой. Текст подскажет, откуда начинать и к чему стремиться. Это закон художественной прозы — но еще законнее в поэзии!

* * *

Солидные авторы не заморачиваются рукоприкладством — они не пишут, а диктуют. Под стенограмму, или машинистку-пулеметчицу… Относиться можно по-разному. Но по факту — меняется характер труда, и продукт на выходе не может от этого не зависеть. Теоретически, я могу допустить, что великие люди, глыбы разума, умеют в совершенстве воспроизводить черновые поскребушки внутри себя — и только после воображаемых

многослойных правок презентовать почти завершенное творение нетерпеливо предвкушающей публике. Так сказать, два в одном: совместить в себе таланты мечтателя и сказочника, писателя и чтеца. Однако по жизни такие амплуа не всегда в ладу — каждое искусство по своим правилам. Приладить одно к другому — придется подкручивать и поджимать, искать компромиссы, творчески переосмыслять… Возможно, для прозы не критично: там это лишь разные технологии фиксации фактов бытия. Иначе с поэзией: от способа материализации зависит строение образа. Далеко не всякую поэзию следует читать вслух; а если и да — то с многочисленными вариациями, которые равно присутствуют в тексте и его внутреннем прототипе.

Необходимость озвучки — серьезное ограничение. Бывают жанры, где оно только на руку, — и тогда стихи декламируют, вдохновенно поют, — как бы импровизируя, сочиняя на ходу… Но когда требуется охватить больше простора, собрать воедино куски прошлого и будущего, — звук гаснет, ему такое не под силу, он слишком эфемерен для запутанных лабиринтов. Парадокс: чем компактнее стихотворная форма, тем труднее связать ее звучанием.

С другой стороны, у поэта в равной мере задействованы все телесные приспособления — и работает он не только органами артикуляции. Важно и руками помахать, и ногами потопать, — да мало ли что еще! Корявое общество иногда вписывает в уродские формы — но поэтье разгильдяйство не просто так, это одна из граней искусства, его знак и природа. Конечно, при условии, что искусство таки имеется. Но диктовать машинистке всем телом — из области извращений. Лучше попереживать с текстом наедине, физически и физиологически слиться с ним, погрузить внешнее движение вглубь и стать каждой буквой, каждой запятой, — или пробелом… Спешить нам некуда: рождается добротный продукт, не на одну эпоху.

* * *

Одно и то же можно разглядывать с разных сторон. Да, оно в чем-то одинаково для всех — потому и называется: *одно и то*

*же*. Но различие в отношении очень меняет дело! Все становится всем, никому никакого преимущества. Для фонологии, например, аллофоны представляют собой варианты одной и той же фонемы, и главное в них — именно общность, лексическая нейтральность, коммуникативная определенность. В поэзии все наоборот: важно то, *как* звучит слово, — а не что оно означает по словарю. Смысл интереснее значений. Поэтому аллофоны качественно различны, они активно вмешиваются в процесс кристаллизации текста — вплоть до радикальной реорганизации традиционной лексики: вроде бы, те же комбинации букв — но эмпирическая нагрузка поэтического слова (сознательно помещенного в неожиданный контекст) передается именно интонацией, и от нее же различение прочих «лексических функций». Наоборот: при необходимости поэзия может отождествить что-нибудь лингвистически разное (вроде морфологического оформления грамматики) — нахально отвергая академическую нормативность.

* * *

Поэзия искони связана с музыкой и жестом. Но стоит ли искать аналогии? Нет, для общего образования, — конечно, да. Однако было бы глупо подстраивать поэтическую интонацию под музыкальный лад, или музыку подчинить строению стиха. Интереснее — когда они разные, и в столкновении, в сплетении самобытностей рождается образность, неподвластная ни одному из родителей.

* * *

В каком-то смысле, роль звуковысотности в поэзии прямо противоположна музыке: голосовые модуляции подчеркивают поэтический ритм, холст для картины. И наоборот, ритмическая сторона музыки, во многом подчиненная игре тонов, в поэзии превращается в главный источник выразительности — плотность речи, артикуляционную напряженность.

По факту, и поэзия, и музыка слова, — от обыденной речи, где все уже есть, варится в общем котле. Разные искусства

выхватывают интересное именно для них, противопоставляют всему остальному, развертывают возможности, превращают в жаргон, диалект, в теоретическую абстракцию… Музыкальные тоны как предписанные градации — не зависят от высоты голоса; поэтические артикуляции не обязательно соотносятся с речевым ударением, слогоделением, фразировкой.

Общий принцип: чтобы обратить на себя внимание, надо сделать не так. Не факт, что получится художественно; однако иной раз и вляпаться не туда полезно, и членовредительство через колдобину… Дали вдруг по кумполу — вот вам всплеск творческой мысли: *за что???* В большинстве — рассосется без остатка, уйдет под горизонт. Но не исчезнет без следа, станет зародышем чего-то настоящего.

Простое замедление речевого потока ниже «нормы», или непривычное ускорение, — в подходящем контексте создает драматический эффект, а от изобразительности один шаг до выразительности. Следующий уровень — нарушение нарушения: взаимодействие темпа с ритмом, ритма с метром и т. д. Одна условность играет другой: переменные размеры, синкопы, полиритмия…

Не нужно точных измерений, громоздких формальностей. Универсальных инструментов не бывает. Поэтическая интонация воспринимается *непосредственно* как отблеск разума. Иногда не сразу, как послевкусие: одно перетекает в другое. Да, этому надо учиться, и работать над техникой. Если же не получается снять сложность — будет не искусство, а полуфабрикат.

Возможно, утонченный эстет с несказанным удовольствием будет смаковать сугубо технологические подробности. Искусство есть и на уровне организации труда — но не всем же идти в патологоанатомы… Тем не менее, даже не очень тренированный (не путать с невзыскательностью!) читатель может почувствовать отличие профессионально сделанных стихов от любительских поделок: неточность интонирования и звукописи ощущается как шероховатость, неудобочитаемость, графическая небрежность. Мастерство — полотно, грунт, — основа, на которую ляжет картина. Незаметность фона — выпуклость образа. Надо сказать именно об этом? — сделайте не так!

* * *

Если творение современного автора приписать другому — автор обидится, а некоторые даже в суд подают… С другой стороны, и те, кому приписано, — возмущены вопиющей несправедливостью и посягательством на их самобытность. Дескать, мы и сами кое-что из себя представляем — и не нам питаться объедками с чужого стола! Товарное отношение к творчеству, отрыжка капитализма.

В древности было не так. Совсем давно — первобытная коллективность любого дела напрочь отрицала всяческую мысль о персональной ответственности. Стихия народного творчества бушует и в античные времена — однако сама идея фиксации художественного продукта интимно связана с представлениями об авторстве, хотя бы и неотделимом от «исполнительства»: воспроизводство здесь тождественно производству — и поэтому шумерско-египетский переписчик мог с полным правом считать себя автором текста, и каждый певец или сказитель — воспринимались как живой родник, а не банальный водонос. Следы в нашем языке: *я написал стихи* — о чем это?

Но в эпоху, когда утверждение общественного неравенства остается лейтмотивом исторического развития, не все имена одинаковы перед лицом зарождающегося искусства. Примазаться к авторитету — святое дело. До богов далеко — и возникают мифы о людях: в одну кучу валят биографические детали, сказки, притчи и анекдоты… Такому выдуманному автору ничего не стоит напрямую пообщаться с кем-то из «параллельного» мира, чтобы потом донести тамошние брожения и до наших умов. Фантазия приобретает статус (расширенной) реальности.

Отсюда во всех древних литературах (полу)легендарные отцы-основатели, которым охотно приписывают все сколько-нибудь приписабельное; настоящему автору внести лепту в это величие — предмет гордости! Искусство, наука, философия — особой разницы пока нет. Гомер, Пифагор, Сократ, Вальмики, Панини, Лао Цзы, Моисей, Соломон, Имруулкайс, Маджнун, Мухаммад… Все это «коллективные» авторы — и суть не в том, существовали их исторические прототипы или нет, творили они

сами или только влияли (хотя бы в качестве идеи, мифа, образа) на творчество других, — речь идет о возникновении культурного явления, определяющего мировоззрение и способы действия; как называть эту историческую общность, каким именно словом на нее сослаться, — вопрос утилитарный: измерить готовой мерой, подобрать из того, что на слуху.

Античная традиция абстрактных имен плавно перетекала в раннее средневековье — и дальше предвестие нового времени, авторская индивидуальность, — особенно с рождением печатного текста, в котором процесс набора отчужден от сочинительства. Игра с псевдонимами продолжается — но только игра, — на фоне всеобщего сознания, что за каждым словом есть некто, кого следует щедро вознаградить — или отправить на костер.

Длинный исторический экскурс — не просто так. Конечно, идея авторства закономерно вызывает коррозию творческого сознания: работа на рынок — угодливость и страх. Однако разговор все-таки о поэтике. Которая пробивается через любые нагромождения экскрементов. Вопрос в том, сможет ли это стать мощным потоком, очистить жизнь от векового дерьма.

Представления об индивидуальном авторстве возникли не сразу — по логике, будет и конец. Понятно, что возврата к прошлому нет. Тогда что? Сразу приходят на ум творческие объединения, издававшие труды под условным общим именем: Дюма-старший, Козьма Прутков, Николя Бурбаки… К XXI веку литературное рабство становится обычной профессией, крупные фирмы скупают открытия и изобретения, патентуют их на абстрактные имена. Подавляющее большинство идей и вещей — безымянны, мы знаем только торговые марки (которые тоже распродаются оптом и в розницу). Звучит не очень поэтично…

С другой стороны, даже талантливый кустарь, который, вроде бы, выращивает свои шедевры почти с нуля, заботится о каждой детальке, — может ли он, положа руку на сердце объявить себя единственным создателем? Все его технологии — оттуда, из большого мира, от миллионов мастеров, о которых он может не иметь ни малейшего понятия. А есть еще невесть кем предоставленные расходные материалы, плюс какое ни на есть оборудование; наконец, просто средства к существованию.

Полагаю, не стоит никого убеждать, что поэтический стиль существенно зависит от форм повседневного бытия, от жизненного опыта, от исторической необходимости. Допустим, это всего лишь фон — а подлинное творчество начинается с оригинальных конструкций. Что тут оригинал? Слова и фразы рождаются не в голове поэта — он просто вылавливает их из плотного потока. Возьмите любую строчку — найдется еще кто-то, написавший нечто похожее. Не в прошлом, так в будущем. Поневоле начинаешь ощущать себя тем самым первобытным синкретом, приписанным очередному сказочному имени. Одним из ручейков общественного воспроизводства.

Нет, я другой. Мое время — в разумности каждого шага. Если я отрекаюсь от себя и ни на что не претендую — это не беда, не злой рок, — это сознательный выбор! Если, наоборот, я создаю себе имя — это не историческая прихоть, и не закон рынка, а мое собственное решение. То же самое может почувствовать кто угодно — и он волен принять мое имя, или представить меня под своим. Тогда мы все — одно и то же, и различия только в том, как единый и единственный мир смотрит на себя персональными глазами. Да, может получиться неровно, и кто-то с кем-то не состыкуется. Но поэзия на этом не заканчивается, и придет тот, кому по судьбе положено стать всеми нами и примирить ржавые реликты. По моим ощущениям, такого труда становится все больше, — и он сумеет вытеснить как алчную буржуазность, так и некритическую самозабвенность наивных дикарей.

* * *

Когда-то, по поэтическому признанию, Александр Сергеевич, имел обыкновение заглядывать в словарь. Потом его самого ословарили, публично ославили за всеохватность… Есть такое поветрие: выбрать деятеля поименитее — и навести алфавитный порядок, превратить творца в каменное лежбище, — в назидание потомству. Если у автора не набирается на десяток томов — складываем нескольких, — так сказать, в братскую могилу. Спрашивается: кому и какая от этого польза?

Профессиональные интересы лингвистов и филологов мы в расчет не принимаем, коммерческие интересы издателей тоже не в нашу строку. Речь о поэзии. Может ли словарь языка Пушкина, Маяковского, Цветаевой — или того же Мерайли, — внести вклад в произрастание поэтической культуры? Например, стать источником далеко идущих ассоциаций для начинающих поэтов и читателей.

Честно скажу: не знаю. Лично я — листать словари люблю: своего рода игра-бродилка. Не специально что-то подыскивать — а как во сне, между мечтой и кошмаром. Могло сказаться на текстах? — безусловно. Хотя и не с моего ведома — на правах прочих крупиц жизненного опыта. Точно так же, читатель имеет полное право наткнуться на забавный фактик и меня каким-то местом с ним проассоциировать. Но я бы не стал рекомендовать это как повседневное упражнение на умственную эластичность.

По-настоящему живых словарей — отнюдь не изобилие. Большинство с нехорошим душком. Не постановка проблемы и приглашение к творчеству — а доза формалина, канонизация, вечный покой. Наши гении этого хотят? Вряд ли. Искусство — материя вечная. Задержки в развитии ему противопоказаны. Сколько поэт успел сказать за энный отрезок биографического времени — историческая случайность; важно — сколько он мог сказать: именно это открывают в его стихах грядущие поколения, дорабатывая и обогащая, вытаскивая на свет глубинные пласты. Пока есть куда расти — поэт живет.

Интересно не то, как пропечатано в стихах, — важен процесс рождения языка, его расширения в каждом художественном решении. Поэт запросто придумывает слова, которых в языке не было, — но они принадлежат языку задолго до того, как будут сказаны, — и даже если так и останутся невоплощенными. Наоборот, говоренное миллионами людей — в поэзии будто рождается заново, насыщается немыслимыми оттенками. Может словарь передать это ощущение? Тогда я хочу такой словарь!

Однако типовая словарная статья показывает контекст слова крайне скупо, фрагментарно, обрывками строк… При том, что настоящее значение предполагает основательное знакомство с текстом, или с несколькими текстами, включая тексты других

авторов. Перепечатывать в качестве пояснения полное собрание сочинений — никто не станет.

Нет уж, пусть комментированием отдельностей занимаются любители и знатоки — беседуя с равными о равных. Чрезмерная фундаментальность даже в науке глупа. А если кто-нибудь на почве знакомства со мной родит очередное язычество, — со смутным чувством, что это я где-то выразился в таком духе, — лучшей награды художнику никаким коллегиям не присудить.

* * *

Говорят: размер имеет значение. И если бы, скажем, Ронсар изначально положил свою *Франсиаду* на александринку — это не смотрелось бы так легковесно, и могла выйти недурная эпопея… В конце концов, и десять слогов — кое-что, и в них возможно писать сколь угодно длинно, что наглядно показали французские chansons de geste, а также итальянские эпические глыбы, вроде Ариосто и Данте, — а там, глядишь, и райские эпопеи Мильтона, и Байрон ко времени подоспел.

Но так ли уж немощен восьмисложник? Французам в пример объемистые куртуазные романы (десятки тысяч строк) — да и наш Александр Сергеевич не лыком шит, и тут уже не спихнуть на средневековый наив!

Тем не менее, факт налицо: для *Франсиады* ронсаровский размер оказался маловат — и у них не заладилось. В чем дело?

Как раз в том, что поэтическая форма никоим образом не сводится к одному лишь размеру! Пятистопный ямб сонета и десятисложник эпической поэмы — это принципиально разные размеры, и даже не близкие родственники. Точно так же, формат *Тристана и Изольды* ни на дух рядом не стоял с пушкинским *Онегиным*. И не надо мне про якобы существенные различия тонического, силлабического и метрического стихосложения. Универсальные ритмические единицы (стопы) одинаковы для всех — но реализация ямба, хорея или амфибрахия будет разной для античных греков, средневековых французов — или русских футуристов. И даже для арабских, персидских, индийских или китайских товарищей (у последних — стопа сжимается в слог).

Козе понятно, что обычное в живой речи интонационное выделение концовки фразы заставляет поэтов предпочитать ямб. Но это вовсе не предполагает невозможности других ритмов. Возьмите что-нибудь из музыки — и тут же нарветесь на вполне французский хорей:

Sur mon cœur de roi dormant
Ils ont posé un serpent

Или что-нибудь менее тривиальное на той же основе:

Il a mis du blanc sur la reine en noir
Tous deux ont dit « oui » mais leurs voix tremblaient
C'était moitié rêve, moitié cauchemar
D'un œil ils riaient, de l'autre ils pleuraient

Итальянцы, наоборот, изобилуют безударными окончаниями — но почему-то все равно предпочитают ямбы, и нормального хорея в хрестоматиях не густо. Хотя таки есть:

O Rosetta, che Rosetta
tra il bel verde di tue frondi
vergognosa ti nascondi,
come pura donzeletta…

Легко догадаться, что у русских мы обнаруживаем в точности такую же картину — с чего бы это? Ямбические структуры всячески преобладают — хорей в эпосе просто немыслим, и ему народное мнение вообще отказывает в минимальной серьезности, прочно ассоциируя с частушкой, с лубком.

Распевность интонации прячет стыки стоп. Но французские «силлабические» размеры — это вовсе не равномерное течение: внутри них расставлены точки опоры и развиваются стандартные ритмические фигуры. Поэтому классический восьмисложник — по всем статьям соответствует русскому четырехстопному ямбу; в «героических» циклах — самый обычный пятистопный ямб; александрийский стих по сути не отличается от шестистопного ямба (чем тот же Сан Сергеич виртуозно воспользовался). Однако работа поэта не в том, чтобы блюсти формальность. Каждая строка в поэзии индивидуальна — и типичный способ проявить индивидуальность состоит в смещении интонационных точек по отношению к размерному фону; европейские поэты владеют этими диссонансами свободнее скованных православно-

средневековой ментальностью русских — но и мы можем со временем научиться.

Вспоминаем, что поэтическая интонация — отнюдь не ради игры звуками; более того, она вполне может обходиться и без голоса, превращая в речевой образ движения глаз — а может быть, и запахи, и вибрации, и кинестезию… — или даже научные понятия и философские категории. Сначала — тема, потом ее материальное представление: твердые формы в качестве шкалы, драматические акценты — движение внутреннего актера на этой сцене. И то, и другое вырастает из иерархии образа.

В результате вопрос о выборе крупно стихотворной формы смещается в другую плоскость: насколько принятая технология соответствует духу поэтического послания? Что хотел сказать Ронсар? — и насколько публика была готова это обсуждать?

*Франсиада* замешана на внутреннем противоречии: с одной стороны, просвещенческое помешательство на греко-римских образцах — а с другой неумеренный патриотизм, стремление выставить Францию вершиной и целью истории. Само по себе это не вредно: противоречия — источник развития. Если в меру и в нужный момент. Слишком академические античные размеры оказываются явно не ко двору — а очень национальный и всем хорошо знакомый восьмисложник сразу очерчивает рамки темы; пятистопный ямб тоже отдает иностранщиной: к середине XVI века поклонники итальянцев заездили его донельзя; кроме того, Ронсару очень бы не хотелось, чтобы его эпос воспринимали как продолжение тупого рыцарства, ностальгию по совсем средним векам. Поскольку же на слуху *Roman de la Rose* — дидактические мотивы второй части прозрачно намекают на обратную сторону той же темы: это не просто сказка, а своего рода лирическое действо, признание в любви к родине — не без поучительных мотивов: так сказать, учебник гражданственности для адресата-короля, а через него и для нации в целом.

Параллели между «розовой» поэмой и Энеидой бросаются в глаза: следуя велению судьбы (и сердца) герой должен пройти долгий путь к заветной цели, «райскому саду». Всякое бывает — но любовь должна победить! Значит — копируем форму (вплоть до первобытно-примитивной параллельной рифмы), и наполняем

ее космическим содержанием, офранцуженной античностью. Здесь и начинаются творческие проблемы…

Не тянет четырехстопный ямб на романтическую эпопею — как ни крути! Для занятных историй оно в самый раз. Простое поучение — запросто. Но космогония и накал страстей — никак не помещаются. Не то амплуа. А по нашей теории — каждая тема требует своей, особенной интонации. Что попало к чему придется не прикрутить. Ронсаровский эксперимент — не просто ошибка; это (как в науке) отрицательный результат, урок на будущее.

В принципе, можно было поиграть с ритмами и строфикой, разнообразить рифмовку… Не помогло бы. Дело принципа. Однако я не думаю, что переход к десяти или двенадцати слогам решил бы проблему: утрачивается истинно французская легкость дыхания, бесцезурная порывность; плюс кандалы неуместных ассоциаций. Тема горит на корню. Шла бы речь о чужом — поэма, вероятно, могла доползти к финалу, — подобно *Энеиде* Котляревского (тоже, кстати, четырехстопный ямб). Но не как признание в любви и призыв к бережной мудрости — а бурсацкая шутка, формальный трюк, в своем роде тоже поучительный… Признанному мэтру Ронсару — планка не та.

Главное, конечно, в другом. В истории литературы немало поэтических рассказов о странствиях — но ни один из них не поднимается до этической максимы, не расширяет горизонты, не выводит человечество в иные сферы бытия. Путь — это всего лишь путь. Средство. Поэтому, желая высказаться об ориентирах, поэт обязан забыть обо всем, что стоит между *здесь* и *там*. Показать, как надо — и чего пока нет. Всепонимающие козы тут же скажут: это не эпос. И они правы! Такие образы уважают компактность форм. А будет это четырехстопный ямб, вольный хорей, или нечто вообще не стоптанное, — муза подскажет.

* * *

Не бывает искусства «для». Либо искусство — либо нет. Придумывать особенную литературу (музыку, живопись…) для детей (для масс, для эстетов…) — полный бред. Поэт — ни для кого. И для каждого. Пока в людях есть что-то человеческое.

* * *

Когда вокруг нас чего-то становится много — мы даем этому имя, чтобы при случае ссылаться не на данное непосредственно здесь и сейчас, а на общий принцип, знакомую технологию.

Точно так же, известные имена в поэзии лишь обозначают уже пройденные этапы, подводят итоги тому, что пробивается к свету безымянно, без громогласных претензий и обафишенных достижений.

Все знают про поэта Маяковского. Хотя бы по школьной программе. Его младший современник Сергей Чекмарев остался в истории литературы чисто случайно, по партийной разнарядке. Поскольку в жизни он занимался не литературными тусовками, а подъемом издревле убогого и разрушенного войной сельского хозяйства, а заодно и ликвидацией массовой безграмотности на селе. Но истинную поэзию не испачкают ни моклая глина полей, ни навоз в коровнике. Однако в письмах Чекмарева мы встречаем и тех, кто вообще не знаком официальной поэзии:

Где-то далеко
на юге ль, на севере ль,
Не то в Воронеже,
не то в Рязани,
Жил-был студент
с небольшими серыми
Не то очками,
не то глазами…

Что там дальше — неведомо. Больше никаких сведений. Но этого достаточно, чтобы осознать: профессиональная литература — лишь островок посреди океана литературы неформальной, очень разной: иногда страшной, иногда божественно прекрасной, — но живой и настоящей, без скидок на «не хватает образования» или «некогда заниматься писательством». Оттуда, из этой бездны, все достижения признанных гениев. Они ничего не придумывают сами — их дело собрать, переработать, сконцентрировать то, что уже сложилось в поэтическом быту, высветить незамеченное.

В поэзии нет авторов. Есть поэты. Все вместе они двигают свой ликбез: выдавливают из жизни бездуховность. Лепить ярлыки, присваивать созданное миллионами, — это уже базар.

* * *

Наш замечательный филолог-арабист Александр Куделин где-то справедливо заметил: поэтическая речь не денотативна, а коннотативна. Злой наукообразный жаргон мы ему прощаем — поскольку суть дела он умеет углядеть как никто другой. Если по-русски: в поэзии мы используем формы языка, краешком касаясь их собственно языковой содержательности, — но сами по себе слова и грамматические конструкции поэту совершенно без разницы: он вправе любыми средствами сослаться на что угодно. В каком-то смысле, поэзия становится главным средством расширения языка (не путать с лексиконом!) — ибо механизм этого развития есть прежде всего переосмысление, наслаивание одних оттенков (коннотаций) на другие — а словотворчество (придумывание обозначений для вырванной из контекста определенности) мы беззаботно дарим коллегам из науки, преимущественно занятым вычерчиванием границ.

* * *

Поэт, конечно же, заботится о форме — но думает о другом. Одни заявляют: искусство должно быть понятным! Другие, наоборот, культивируют заумь. И те, и другие — лгут. Потому что искусство не имеет ничего общего с передачей информации, где можно обсуждать параметры кодирования, надежность и защищенность канала связи. Поэт никому ничего не сообщает — он представляет общественное явление. Кто и как к этому отнесется — не его забота. Если идея схвачена верно — найдутся те, кто готов ее перенять и продолжить, своими средствами. Будут это миллионные аудитории, или кто-то единственный, — к делу не относится. Стихи не для публики — они для вечности, для разумной Вселенной, которая умеет (наряду с другими) и таким образом разговаривать сама с собой.

* * *

Коммерческое искусство помешано на рекламе — ему положено гоняться за броскими эффектами, всячески выпячивать

самовлюбленную оригинальность. Кто не такой — вроде бы, уже и не товар. Тупая критика упрекает, например, средневековых поэтов в чрезмерной трафаретности, заезженности образов, когда по описанию невозможно представить себе конкретного человека или вещь. Но зачем стихам информативность? Это же, пардон, не разведданные! Воспеть глазки возлюбленной — не заключение окулиста; восторгнуться ее ножкой — не заказ сапожнику. Пусть это тысячу раз похоже на кого-то еще — каждая любовь только для себя, ей нет никакого дела до академических вуайеристов. Требовать точности описаний — все равно что приравнять даму сердца к календарю ее месячных.

Идет ли речь о первобытном, или современном поэте, — его миссия не в том, чтобы пассивно отражать место и время; важнее *представить* мир особым, художественным образом. Поэт говорит не о вот этом конкретном человеке, пейзаже, действии или впечатлении, — поэзия показывает такие мимолетности как достижения человеческого духа, как деяние или мечту. Если для этого нужен постоянный эпитет — пусть будет; если подходит простенький ямб — почему бы и нет? Мы тут не за эфемерностью славы — нам поручено сообща строить вечность. А строим мы ее, как водится, из подручных материалов, — и источники наших вдохновений вовсе не обязаны иметь имена.

* * *

Суть искусства — открывать неведомое в обыденности. Этим занимаются и наука с философией — но у них по-своему. А поэту важно лишь привлечь внимание, подтолкнуть дух к тому, что он потом будет делать по меркам иных миров.

Отсюда противоположность любого искусства навязчивой нормативности. В поэзии — на виду упорной нежелание авторов придерживаться официально допустимого языка. Ладно, стерпим как-нибудь произвол в расстановке знаков препинания (или отсутствие оных): пусть это не от языка, в его общественном бытовании, а от случайностей речевой интонации. Но есть же орфографический стандарт, хранитель материальной основы языка — его лексики! Да, здесь возможны подвижки — от

модных идиом до основательной модернизации (когда люди по жизни говорят иначе). Но здесь не произвол, а закономерное отражение переменчивости культурных условий. А не так, что приходит невесть кто — и самым хулиганским образом вставляет в текст намеренные опечатки… Такое от сатаны.

Что ответит хулиган? Идиомы вне поэзии. Развитие образа предполагает разрушение стереотипов, разложение культурных клише и противопоставление одного осколка другому. Единая с точки зрения составителей словаря лексема вдруг обнаруживает внутреннее богатство, развертывается в особый (виртуальный) мир. В котором возможны сколь угодно разнообразные узоры движений и вещей. Иногда это остается игрой, не оставляет видимых следов. Но есть находки, способные врасти в язык новыми формальными возможностями, которые когда-нибудь сделают еще одной нормой…

Простой пример — нормативные редукции. В русском языке, например, в окончаниях имен безударному *-и-* перед гласной свойственно стягиваться в мягкий знак — с соответствующим изменением слогоделения. По современным правилам, редукция (в разговорной речи и на письме) почти всегда допустима как вариант: *свидание — свиданье, прозрение — прозренье*… Хотя в большинстве случаев одна из форм все же предпочтительнее. Но есть словарные статьи, где четко прописано: обратного пути нет! Нельзя мягкий знак восстанавливать до полновесного *-и-*. Мы пишем: *на всякое зелье свое похмелье*; *поголовье отребья в подземелье*; *грязной ложью по бездорожью*… А также в речевых клише: *до свиданья, на перепутье*… Есть и противоположная идиоматика, когда официально признаны лишь полные формы: *во избежание, единоначалие, странствие, укрытие*… Для экзотики — параллельное хождение полных и редуцированных форм, однако в очень разных значениях: *братья — братия*. Такой развод иногда обставляют фонологически: *воскресенье — воскрешение, житие — житьё*…

Вся эта лингвистика поэту безусловно интересна — как и прочим потребителям популярной науки. Однако его первая реакция: чем одно отличается от другого? Если мягкий знак не равен букве *и* — почему бы не сделать это делом принципа?

Согласитесь, было бы странно не пользоваться всем богатством доступных красок, использовать разные инструменты на один манер. Разумеется, не ради игры форм самой по себе, — а для отображения на письме (и в голосе) того, что по сути своей невыразимо и прячется в глубине.

То есть, в поэтическом контексте, мы смело принимаем собственное правило: выбор написания зависит от авторского намерения, идет не из словаря, а от художественного образа. Поэту безразлично, что думают о лексике словари: в каждом из создаваемых им миров слова ссылаются на реалии виртуального мира, а не на пустые общеупотребительные абстракции. Этот «новояз» будет понятен лишь в той мере, в которой читателю (слушателю) доступно воссоздание придуманного поэтом мира какими-то другими, иногда совершенно непохожими средствами. Возможность такого общения не зависит от места и времени — она целиком определяется уровнем сопоставимости культур. Насколько поэт соответствует поэтическому предназначению — настолько он и читаем.

Пристально глядя на «полные» и «сокращенные» формы — обнаруживаем, что в любом случае речь о разных коннотациях. Иногда очень различных. В общем случае, полная форма — про путь к чему-то, а сокращенная — про готовый результат. Например, *прощение* — это когда (сейчас или вообще) прощают; *прощенье* — отпущение грехов. Аналогично: *славословие* — *славословье*, *окружение* — *окруженье*, *поминание* — *поминанье*, равно как и выше помянутые *прозрение* — *прозренье*, и прочие формально эквивалентные пары: *извращение* — *извращенье*, *проникновение* (процесс) — *проникновенье* (однократно)… Здесь тоже развод бывает оформлен фонологически: *вспоминание* — *воспоминанье*, *здравие* — *здоровье*.

Следующий шаг — выход за рамки наличного и сознательное строительство. Тогда «подмены» вроде *развитие* — *развитье*, или *наследие* — *наследье*, оказываются не просто подгонкой под размер, а полноценным переосмыслением, противопоставлением времени каждому из его мгновений. Вероятно, даже у гениев бывали творческие провалы, и арифметика тяготела над поэзией; лично я уверен, что в большинстве случаев выбор не случаен,

хотя логика вполне может оказаться иной. Опять же, поэт не обязан сам себя загонять в клетку: он вправе менять правила от одной картины к другой, и даже внутри единого текста — как совмещение планов. Если он вдруг решает, что полная форма тождественна редуцированной — значит, так требует суровый художественный долг…

В русле нашего примера — потихоньку расхулиганиваемся. Очевидно, *оперение* ≠ *оперенье*, а *свершение* ≠ *свершенье*. Чуть менее очевидна грань между *старанием* — и *стараньем*; совсем тяжело, когда разводятся *понятие* и *понятье*, *заглавие* и *заглавье*, *наследие* и *наследье*, *безбрачие* и *безбрачье*… Но почему бы и нет? Архаическое *веселие* вполне подходит для превращения сиюминутного *веселья* в доминирующую интонацию — при том, что *созвездие* можно понять как небесную тусовку, а *созвездье* — как удачное (или не очень) расположение звезд.

Дальше — больше. Словарное *сословье* запросто вытекает из *сословия*, а краткая словарная *статья* — противоположна совсем фундаментальной *статии*… Верх наглости — вывод импортного *колье* из виртуального *колия*.

Тот же юмор запросто переносится на древние поэтизмы вроде *борода* — *брада*. Понятно, что *ворота* и *врата*, *голова* и *глава*, в нынешнем нормативном языке давно не однофамильцы, и ссылаются на совершенно разные обстоятельства. Но если навести на них магию (или порчу?) художественной выдумки, всплывает то самое мерцание неоднозначности, которое для многих становится безотказной приметой поэзии.

* * *

Кардинальное отличие поэзии от прозы — отстраненность от внешности. Проза невозможна без читателя: писать «для себя» прозаик не сумеет — и не должен. Напротив, для поэта общение с собой — в порядке вещей, и во многих случаях ему вообще незачем подыскивать внешнее выражение: стихи существуют независимо от бумаги или звука. Когда дело уже сделано — зачем заниматься писательством? Лишь очень опосредованно эта виртуальность приходит в мир, скрытно подталкивает развитие

культуры. Поэзия зачастую не оставляет видимых следов, и большинство поэтов — никому не известны; они, бывает, и сами не догадываются о своей поэтичности — или стесняются ее, прячут от неосторожных глаз.

* * *

В каком-то смысле, моностих — первооснова и начало всякой поэзии. Арабский бейт, японские хайку, индийские шлоки или греческий гекзаметр — это кванты поэзии, минимальная целостность, самодостаточная и художественно определенная. Древнейшие стихи не связаны формальностью строения — но и потом твердая форма лишь подчеркивает завершенность образа, который вовсе не обязан согласовываться с чем-то еще. Главный принцип моностиха — выпуклость внутреннего противоречия, сопоставление противоположных идей как источник внутреннего движения, — одинаков для всех народов, а различие внешнего выражения связано со строением культуры, превращенным в особенности языка. Первобытная поэзия — крупными мазками, готовыми блоками. Когда эти элементарности теряют свободу в составе более масштабных конструкций, когда образ начинает перетекать из одного стиха в другой, — неизбежно появляется представление о внутренней организации стиха; отсюда переход к единицам другого уровня, метрическим или интонационным формулам.

* * *

Большинство проблем академической науки — от произвола. Когда предмет подразделяют не по его идее, а по традиции, или указаниям свыше, — придется искусно соединять искусственно разделенное. Признать, что одно и то же может быть устроено по-разному, — для профессионала равносильно безоговорочной капитуляции…

Книжная теория поэзии называет разрозненные наблюдения учеными терминами: эпитет, метафора, метонимия, синекдоха… Неудивительно, что история поэзии при этом выглядит никак не

мотивированной сменой предпочтений. Совсем другое дело — если выводить единичные художества из единой основы, которая исторически возникает как возможность, потом распадается на ворох обычаев и норм, в которых мы в конце концов усматриваем общность и допускаем разнообразие стилей. Поскольку же каждую историческую линию прослеживают разные люди (или группы людей), со своими интересами, — параллельное развертывание совершенно разных структур для истории в порядке вещей.

Троп развивается из противоположности художественного образа формам его внешнего представления: разные грани целого сосуществуют в одном тексте — и это создает внутреннюю напряженность, требует осмысления диссонанса путем, уводит на поиски скрытого единства. Понятно, что образ может всплывать в текст разными путями, на каждом уровне внутренней речи насыщаясь ее характерными чертами. Чего нахватались — тем и представились. Отсюда неисчерпаемое разнообразие тропов, и никаких слов не хватит, чтобы все это хотя бы минимально обозначить. Казалось бы, не вытащить их хаоса никакой логики.

И тут мы вспоминаем, что внутренняя речь не выдана поэту готовенькой со склада, под роспись, — она развивается долго и мучительно, — как у человечества в целом, так и в каждом этносе, и у каждого его представителя. Не от разговоров идет, а от совместного труда. Поэтому древнейшие элементы внутренней речи выражены, прежде всего, жестом — намеком на действие, его сильно редуцированной формой. Другими словами, мы не говорим с собой, а действуем внутри себя. То есть, зарождается внутренняя речь с ее поверхностного, драматического слоя — на первых порах почти лишенного звуковой оболочки. Абстрактное наблюдение? Отнюдь! Если приглядеться, тропы устной, еще не литературной (а значит, и не противопоставленной литературе как фольклор) традиции сталкивают не что-то вообще — а способы действия (в котором человек как деятель еще не отделен от олицетворенных сил природы).

Легко догадаться, что закрепление форм общественного устройства тут же отражается в языке — и во внутренней речи, где, с одной стороны, происходит уход от жеста к слову на

уровне внутренней драмы — а кроме того, культурные схемы получают особое представление в схематической речи. Отсюда новый стиль поэзии: отделение действия от действующего субъекта, превращение тропов в самостоятельную реальность, в языковые клише и постоянные признаки. Филологи рассуждают о превращении метафор в сравнения, об эволюции поэтических приемов… А мы обращаем внимание на неслучайное совпадение этого стилевого скачка с изменением классовой структуры, становлением классического феодализма и его дрейфа в сторону государственного абсолютизма. Так это было и в средневековой Европе — и у арабов середины VIII века… С некоторым опережением — у китайцев; с некоторым запозданием — на Руси.

Сколь угодно схематические украшательства средневековой поэзии кардинально отличаются от традиционных формул и постоянных эпитетов народных сказок и песен. Долитературное творчество не отделяет краску от сути — для народа это не художественный прием, а что-то вроде расширенного имени. Здесь еще нет осознания схемы как схемы — и возможности ее универсального применения. Напротив, троп схематической речи сталкивает противоположности чисто формально, по авторскому произволу, — как бы демонстрируя (и подчеркивая) примат абстракций над материальностью труда; так в общественном сознании закрепляется идея предвечности классовых и сословных различий. Поэзия принадлежит своему времени; она может отделиться от него лишь в контексте других времен.

Эти другие поначалу воинственно агрессивны: достижения предшественников не ставят ни во что, чураются и действия, и слова… Так в поэзии утверждает себя глубинная, образная речь; на первых порах ее близость к мысли приводит к литературной путанице, к излишней «концептуальности» искусства. Тропы эпохи Возрождения оказываются своеобразным синтезом драмы и твердых форм: это следование «высоким образцам». То есть, схема права лишь как схема действия, а действие — как осуществление идеала.

Сухой остаток: выделить в развитии искусства закономерные этапы вполне возможно. В зависимости от расположения и

собственного движения наблюдателя, последовательность стадий может быть разной. Однако на то и теория, чтобы ограничивать поле зрения. Только взятые все вместе наши теории дают живую картину; но не будь куцых теоретиков — картина, вероятно, не стала бы по-настоящему живой.

* * *

Ни один художник, ученый, или философ, — не сможет выразить идею во всей полноте. Потому что полнота как раз и состоит в несводимости ни к одной из возможных форм. Каждый из нас — выражение того, чего в нас нет, но что никак не может без нас обойтись. Не поэт творит — а образ творит поэта, пробует себя его пером — чтобы в конце концов уйти к кому-то еще. Нет, это не ветреность музы — это священный долг богини, храмовой проститутки.

* * *

В принципе, каждый моностих готов стать строкой чего-то более объемного. Однако в качестве художественной формы он шире любого из таких «расширений»: моностих вписывается в самые разные контексты — но ни один из них не исчерпывает идеи моностиха.

* * *

Поэзия стремительно устаревает — иногда быстрее, чем рождается. Когда все поголовно ходят с мобилами, молодежь не поймет у Вероники Тушновой:

И так захочешь теплоты,
не полюбившейся когда-то,
что переждать не сможешь ты
трех человек у автомата.

Даже если знать, что в глубокой древности, в докомпьютерные времена, существовали уличные таксофоны, и что около них иной раз копилась очередь ожидающих своего шанса срочно

пообщаться, — уже нет внутреннего чувства, душевного родства с теми, кому эта срочность вдруг оборачивалась мучительным ожиданием. А именно из таких душевных движений возникают стихи. Требуется перевод. Не слов — а образов, внутренних состояний и внешних действий. Ожидание у автомата может превратиться в звонки без ответа, или номер вне доступа, — да и теплоты будут ждать иной… В уже скором будущем, когда связь вообще не будет нуждаться во внешних устройствах и станет непосредственным внутренним присутствием, кто-то не сможет понять и перевод; однако подобия первобытных чувств останутся надолго, — а после их полного растворения придется возрождать поэзию в чем-то ином. Но не с нуля — ибо неведомое нам иное не возникло бы без того, чем были для себя мы.

* * *

Поэтическая форма — не из учебника; она из глубин души. Вот, например, обычный моностих:

Где есть желание — страха больше нет.

И второй вариант:

Есть желание — страха нет.

На поверхности (в терминах семантических схем) никакого различия. Формалистически, первый вариант кажется чуточку громоздким, а второй заметно афористичен. Что предпочесть?

Ответ: не надо предпочитать — надо читать! Это вообще разные стихи, и в каждом своя поэзия. Одно никак не сводится к другому — и даже рядом не стояло.

Вспомним, что мощь моностиха — умолчание, инобытие контекста. Развертывание образа в каждом случае движется своим путем, и результаты несопоставимы. Например, первый моностих порождает чувство мучительных колебаний, долгой подготовки чего-то, в конце концов разрешившейся волевым решением, выбором пути. Напротив, в истории второго образа — решительное действие, снятое в итоговой максиме. После первого — все только начинается; после второго — приступаем к другому. Первый образ — уникальность личности; второй —

исторический тип. А по элементарной поэтике — всего лишь различие пятистопного ямба и четырехстопного хорея… Которых на самом деле тут вовсе нет, и размер куда интереснее!

В истории живописи известны циклы полотен на одну и ту же тему — у одного художника (например, руанский собор, или нимфеи). Это не повторение, не тиражирование — это разные картины мира. Точно так же, поэт вправе плодить варианты — вовсе не потому, что хочется совершенства, — а наоборот, потому что совершенство есть! — и не удается совместить очень разные образы в готовом творении.

Публика, разумеется, повернет по-своему, и будут другие истории, неповторимые движения души. И каждый выберет по себе, и даже при случае изменит оригинал — встанет на равных рядом. Это нельзя сравнивать — в это надо проникать.

Вероятно, умение обращать внимание на тонкости формы понемногу исчезает. Как и умение просто обращать внимание. Значит, поэзии придется переселиться в иные миры, вплавиться в плоть бытия — чтобы не уйти от различия там, где что-нибудь должно быть различено.

* * *

Европеоидные филологи не единожды публично удивлялись намеренной подражательности арабских, персидских, тюркских поэтов — и средневековых, и почти до наших дней: дескать, здесь мы столкнулись со своеобразным явлением в истории мировой литературы, требующим своего объяснения. Но где удивительное? Если и есть у наших восточных коллег какое-то своеобразие — оно лишь в подборе родственных им твердых форм, тогда как сам факт становления универсальных шаблонов в литературе, и во всех остальных искусствах, — столь же древен, как само искусство, и повсеместно распространен. И следовало бы честно признать, что объем дарования художника напрямую связан с его умением окучить все доселе известные технические находки, попробовать себя в каждом из жанров, вдохновиться разнообразием традиционных тем и переосмыслить идиоматику. Только тогда логично встает вопрос о различиях в пространстве,

во времени, в культурных предпочтениях — и в глубинах поэтьей души. И можно интересоваться, чем каноны арабской поэтики похожи (или не похожи) на европейские и китайские. Или тем, как одна и та же тема представлена в разных искусствах. Или истоками ходячих предрассудков о творческой оригинальности.

Оказывается, полиглоты и знатоки конца XX века банально купились на рыночную рекламу — на клятвенные заверения буржуазной пропаганды, что искусство делают исключительно на продажу, и главной заботой истинного (то есть, меркантильного) художника становится: а) подать товар лицом, и б) отбрехаться от обвинений в нарушении чьих-то монопольных прав. Первое — чтобы сбыть подороже; второе — чтобы делиться не заставили. Собственно художественные цели — не в первой десятке.

Отсюда и растут ноги у эстетики нового времени — и ее стремление решительно размежеваться со средневековьем. Опять же, чтобы место на рынке застолбить. Последнее время, правда, проклюнулся интерес ко всяческой «аутентичности» — и с этим связано оживление ученых изысканий в европейской и прочей медиевистике. Сугубо отрицательная оценка подражательства уступает место «взвешенным» суждениям: раз покупают — что-то в этом есть…

Восточная теоретическая поэтика мало чем отличается от европейской: это компендиум обнаруженных в поэтической практике приемов, своего рода тезаурус, где каждому полезно наковырять энное количество технологических сведений — но следовать этому буквально будет лишь полный идиот: словари на то и составляют, чтобы выяснить, чем еще следует обогатить язык. Разнообразие описанных типов подражания («ответ», «следование», «подобие», «копирование», …), их зависимость от темы и жанра, — прямое указание возможность каких угодно новаций, и требование не ограничиваться достигнутым. Вплоть до второй половины XIX века (когда капитализм окончательно побеждает в мировой экономике) еще сохраняются следы старой идеи о высшем совершенстве, пути к которому нащупывает искусство (и о высшем знании, которое асимптотически дает наука): и в Европе, и на Востоке исследование возможностей твердых форм считают важным и благородным занятием.

Романтизм — первая волна золотой лихорадки: долой всякую твердость! — вместо тщательно ограненных кристаллов публике предлагают сырой материал, выдранное из природы впечатление, из которого желающие могут вырастить что-нибудь свое. Это работает — поскольку художественное восприятие опирается на тысячелетнюю традицию, и домыслить недосказанное — без проблем. Другая сторона — миф о рыночном равноправии, когда продавец уважает покупателя, а тот торгуется на равных. То есть, теперь автор не вещает с небес, а предлагает свой товар, — и мы еще посмотрим, годится ли. Не подходит — найдутся другие (вот она, безумная гонка за необычностями!).

А что, собственно, произошло? Старая поэзия никуда не исчезает, и та же техника, и примерно тот же круг тем — но традиционные формы насыщают модной образностью, как бы погружая внутрь субъекта. Классическое стихосложение шло от драматической речи — для которой готовые шаблоны служили сценическим фоном, реквизитом. Романтик останавливает время и трактует твердые формы пространственным образом, как вместилище субъекта — которое надо художественно осваивать и заполнять. Другая сторона того же самого — созерцательность внутренней драмы: мы пришли, добились, достигли, — и теперь можно внимательно рассматривать уже готовый мир. Бурные страсти и героические деяния никого не вводят в заблуждение: это выдуманный мир — где все не так, и потому интересно.

То же самое — в музыке, где романтизм размывает строгую архитектонику, но никак не порывает с ней. И то же самое — переосмысление традиционных мотивов живописи.

Вспомним, что первый звоночек прозвучал еще в XVI веке, когда возникло коммерческое книгопечатание. Заря капитализма, прорыв в пока еще неблизкое будущее. Поэты *Бригады* (позже переименованной в *Плеяду*) всячески воевали против диктата средневековых форм — но боролись они с их твердостью лишь призывами сменить модели для подражания — главным образом следуя античности, но с примесью музыкальных итальянцев. Ронсаровская *Франсиада* — целиком подражательна; чем это отличается от многочисленных переложений пяти персидских поэм? С другой стороны, средневековая Европа уже много веков

перепевает традиционные истории, расцвечивает и перекраивает на новый лад: таковы бесчисленные реминисценции на темы рыцарского эпоса, бретонских легенд, романа о розе, похождений хитрого лиса и т. д. В полном соответствии с происходящим немного восточнее, во владениях аллаха. Все то же и тогда же — в литературе Индии, Китая. Туда же — русские былины. Дошедшее до наших дней — сборники, хрестоматии, выжимки из чего-то пообширнее. Особое искусство: литературная обработка не совсем литературного процесса.

Истоки твердых форм — в народном творчестве. Сказки всех народов — сплошное повторение; народные песни (или, скажем, частушки) — не готовый продукт, а рождение заново с каждым исполнением. Удобные клише устной поэзии постепенно становятся канонами поэзии письменной, авторской. Старинная арабо-персидская поэтика лишь фиксирует наличное состояние дел — и призывает не ограничиваться достигнутым.

Но вернемся в XX век. Вторая волна золотой лихорадки связана с переходом от классического капитализма к его высшей форме, империализму. Идейным выражением новой эпохи стала пандемия неопозитивизма, бунт против любой устойчивости и определенности, отрицание направленности развития. Не бывает вещей самих по себе — все зависит от точки зрения, и даже эти точки зрения не более чем иллюзия. Самое большее — условность. Следовательно, поэт уже не стеснен никакими рамками, и может изобретать любую дичь. Логика железная: эмансипация формы ведет к рождению новых форм — и вместо одного (сурового, но надежного) хозяина автору противостоят тысячи мелких хозяйчиков, прихоти которых неисповедимы… Коммерческий художник перестал быть рабом формы: он раб формалистического эксперимента.

Расставание с идеалами — отказ от совершенства. Искусство и наука — всего лишь игра. Как получится — то и хорошо. Осмысливать происходящее — вредное излишество. Надо делать что-нибудь, и громче кричать об уникальности товара. Человек достиг физиологического предела; ему уже не под силу совладать с им же сотворенными демонами, и остается только следовать моде, не делать историю — а плыть по воле исторических волн.

Нетрудно догадаться, кому выгодно. Именно они ставят пределы, перекрывают пути в будущее и запрещают даже думать о нем. Наука призывает вычислять, а не исследовать; искусство убегает от реальности — включая подлинность чувств. Конструировать, а не отражать; фантазировать, а не мечтать.

Большие мастера не перевелись. Они могут увлекаться — идти на поводу. Но быстро перерастают свои увлечения и делают настоящие, крепкие вещи. Однако с высоты утеса виднее суетный ландшафт. И здесь речь о нем, о смещении культурных пластов.

Сам факт перехода к намеренному конструированию форм — это еще одно измерение внутренней иерархичности искусства. Если есть уровень над — будет и что-нибудь под. Разрыв с классичностью формы идет в противоположных направлениях: отрицание внешности ведет к нагромождению абстракций и демонстративному произволу; но можно оставить внешность — отказываясь от какой-либо содержательности, просто наполняя те же сосуды всем подряд, так что ранее осмысленное становится чистейшей абстракцией. С одной стороны — дурное ерничество: дадаизм, сюрреализм, футуризм… На другом фланге — мистика и выдуманные миры: символизм, имажинизм, модернизм, неореализм… Как обычно, противоположности сходятся: в каждой найдется место и для лубка, и для эстетства.

Раскол искусства на элитарные конфессии и попсу состоялся. Две обширные рыночные ниши: для богатых — возможность хвастать коллекциями единичностей; для остальных — легкость и доступность индустриального продукта. Вроде бы, полюса: неподражаемость и шаблонность. Но не все так просто…

Оригинальность никогда не существует сама по себе — ей нужен фон, материальный субстрат. Если задаться целью выдать нечто совершенно из ряда вон — здесь уже предполагается тот самый «ряд». Рассматривая формалистические забавы, никак не удается отделаться от впечатления вторичности: отрицание напоминает об отрицаемом. Тем самым буйство растительности на поверку оказывается своего рода «антиподражанием», копией наоборот, следованием и откликом, — в точном соответствии эстетическим канонам старого Востока! Напротив, откровенная имитация и стилизация — открывает возможность бесконечного

варьирования форм и тем, прямого участия народных масс в художественном творчестве (вплоть до превращения авторской музыки и стихов в безымянно-народные). Опять же, в согласии с якобы неевропейской эстетикой.

В конечном итоге, нигилизм художественной элиты — легко тиражировать на попсовом уровне — и обезьяна с кистью (или компьютерная программа) способна гнать нетленку не слабее модного подвижника аллеаторики, любой школьник изобразит некогда крутые гитарные риффы, а остряк-самоучка — заткнет за пояс хорошо оплачиваемого литератора. И наоборот, китчевые поделки запросто наполняются высокой патетикой и щекочут самолюбие эстетствующим меценатам: тут и знаменитый писсуар Дешана, и «конкретная» музыка, и аляповатые граффити… Все что угодно становится искусством в контексте, предполагающем художественное восприятие; иногда мертвая и живая природа порождают интереснейшие формы — которые тут же становятся образцом для подражания для наших изобретательных авторов. Сразу вспоминаются романтики, с их искусными имитациями; но подобное одухотворение случайностей восходит к глубочайшей древности, и широко используется до сих пор (хотя основную долю рынка уверенно берет на себя ландшафтный дизайн).

Выходит, что искусство в целом — это высокоразвитая технология подражания. От голого натурализма — до пикантных аллюзий. Запад от Востока в этом отношении ни капельки не отличается. Каждая культура выстраивает собственную иерархию твердых форм, сочетает заимствования с творческим развитием. На разных уровнях этой иерархии — свои ориентиры и методы переосмысления. Что именно удержано в отклике — от истории или биографии, и объем твердой формы не регламентирован никакими разумными соображениями. Стихотворный размер — это уже твердая форма; удачный троп — урок будущим поэтам; типовые композиции, популярные жанры, художественные стили и направления — все годится. Имитировать большую форму (масштабов эпической поэмы) технически сложнее — но это вопрос искусности, а не искусства. Те же средневековые арабы сразу замечали, когда до искусства подражание не дотягивало — такие поделки безжалостно списывались в отвалы, а лучшие

образцы собирали и хранили в назидание новым творцам. По большому счету, и язык — сплошное подражание, но мы вынуждены фиксировать внутреннюю речь в твердости форм языка — по возможности расцвечивая их свежими красками.

Европейские теоретики профессионального (коммерческого) искусства стесняются средневекового или античного родства и предпочитают не заострять внимания на традициях и формах подражания. Практика не столь щепетильна. Всякий уважающий себя композитор пишет свой *Requiem,* перепевает псалмы или хоралы, выстраивает тематические циклы или симфонии… Жанр вариации иной раз приобретает мощь и выразительность (как в знаменитых «мусорных» вариациях Бетховена). Это уже не выпихнешь за грань художественности, как альтернативные тексты песен (включая переводы), музыкальные пародии и парафразы, бардовскую песню (которая кажется сплошным перепеванием традиционных тем). Джаз целиком стоит на вариативности — иногда это действительно здорово. То же самое о живописи, танцах, архитектуре — или кулинарии. Поэты учатся у поэтов. Им нет дела до опоганившей живое творчество коммерции. Мы примем все, что нам близко и дорого, сделаем сами, сделаем своим. Какая разница, где и когда сказали так же? Искусство вне времени и пространства — одно на всех.

А кто у нас — все? Европа предлагает (навязывает) четкую схему: *производитель — продавец — покупатель*. Главный тут, конечно же, продавец: он нанимает автора и присваивает плоды его труда; он же решает, что и как следует потреблять, — формирует структуру рынка, чтобы дать великим мастерам точные указания насчет пределов допустимого. Афишировать эту руководящую и направляющую роль господа (из скромности) не стремятся — поэтому теория представляет дело чисто рыночным образом, как еще одно разделение труда: авторство отделено от исполнительства — а целевой аудиторией выступают эстеты и знатоки (включая теоретиков); остальной публике вообще не место в границах искусства: ее потребности приходится ублажать попсой и периодически подрезать крылышки демонстрациями недосягаемости (заумности) элиты. Триада профессионального искусства *автор* → *интерпретатор* → *знаток* якобы едина для

всех и на все времена; в ней, как обычно, предполагается влияние одних на других: автор ориентируется на компетентные мнения и возможности исполнительства; исполнитель уважает автора и «общепринятые» оценки его места в культуре; знаток старается подобрать нетривиальные комбинации источников — чтобы блеснуть эрудицией и формально уравнять задействованных авторов и исполнителей. Где мы это видели? А все там же, в средневековой арабской традиции, различающей три основных типа носителей поэзии (*рави*): аэды (творцы, поэты), рапсоды (певцы и сказители) и ученые (собиратели и систематизаторы). Истинными авторами тогда считали не людей, а высшие силы (джиннов, шайтанов или божественное провидение); конечным потребителем становился всякий, кто мог чем-то отблагодарить.

Понятно, что соотношение уровней будет разным в разных искусствах, жанрах или художественных направлениях. В музыке исполнительство давно идет особым путем — но есть и остатки старого синкретизма (та же бардовская песня) и зародыши нового (программирование синтезаторов). Легко заметить весь комплект в театре и кино. Наоборот, в живописи и литературе среднее звено, вроде бы, вовсе отсутствует: мы разглядываем музейные шедевры напрямую, и книжки читать тоже умеем… При ближайшем рассмотрении оказывается, что этап исполнительства не выпадает — он снят в новой, более сложной структуре: роль исполнителя распределена между участниками процесса, так что автор овнешняет образ в одной из возможных интерпретаций, восприятие предполагает особую расстановку акцентов, и есть особые формы доставки искусства от автора потребителю (музейное дело, реставраторство, полиграфия, работа издателя или критика).

Выделение художественных ролей поворачивает проблему подражания еще одной стороной: одно и то же может бытовать в различных культурных пластах, и невозможно сказать, что здесь первично, а что идет по следам. Исполнитель, вроде бы, воспроизводит уже готовое — но авторский замысел существует для публики только в совокупности этих единичных форм. Восприятие искусства кажется полностью вторичным — однако только в процессе культурного осмысления текст становится

собственно художественным явлением. Авторское творчество несомненно зависимо от способов воспроизведения, которые оно принимает и как материал (иерархию тем), и как технологические условия (иерархия твердых форм).

Нетрудно усмотреть родство ролевой триады искусства с универсальным строением деятельности:

*объект* → *субъект* → *продукт*

В частности, произведение искусства как объект в рыночной экономике становится предметом авторского права, а способ потребления художественного продукта увязан с рыночными механизмами. Но сама эта универсальность подсказывает, что развитие искусства должно переболеть рынком и выйти на новый уровень, где никто никому не противопоставлен, где каждый станет полноправным участником художественного процесса. Различие автора, интерпретатора и ценителя искусства — чистая условность, это уровни единого субъекта, одно и то же, взятое в разных отношениях. А следовательно, подражание в искусстве теряет характер отчуждения и превращается в один из оттенков художественного освоения мира. Как поэт — я иду от объекта к продукту (всплывание образа); как читатель я делаю тексты стихами — а не хаосом букв. Мы все в одном — своем лице

* * *

Когда я любуюсь красками заката — мне безразлично, что в этот момент происходит в атмосфере звезды, и как земная атмосфера рассеивает ее свет. Вдыхая блаженство роз, я не буду интересоваться названиями сортов и биохимией. Сидя на берегу задумчивого пруда, можно забыть о породившей его запруде.

Точно так же, прикосновение к искусству не имеет права касаться истоков волшебства. Если чье-то восприятие поэзии зависит от имени автора — до поэзии они не доросли. Можно интересоваться историей — но это не история искусства: нигде в прошлом вы не найдете именно этого мгновения, в котором внешняя вещь оживает в вас как только что созданная и неповторимая.

* * *

Можно ли перевести Басё? Пожалуйста:

И старый пруд. Будто лягушка спрыгнула в воду.

Что мы видим? Компендиум основных принципов теоретической поэзии. Учебник в миниатюре. Не то, чтобы это было здорово… Но мозгами работать — обычно не вредит. Стало быть, давайте поанализируем.

1. Моностих остается моностихом: воспринимается единство, есть внутреннее членение и контраст, — и недоговоренность, отсылка к внешним обстоятельствам, которые приходится восстанавливать по своему разумению. В этом плане вводное *И* отнюдь не излишество: уберите его — и стих замкнется в себе, перестанет продолжать мир и продолжаться в мире. По своим коннотациям — полностью аналогично семантике や у Басё.

2. Никаких специфически японских реалий. Выглядит так, будто изначально сделано под русского читателя. Это основной принцип художественного перевода — в отличие от научного или ознакомительного.

3. Первая задача — сохранить образный строй, а не лексику. Например, слова *звук* (японское *ото*) в переводе нет — однако образ звука остался, через общекультурные ассоциации. Однако убрать слово *вода* было бы ошибкой (хотя образ воды заведомо включен в ситуацию): это (как и у Басё) семантический фокус концовки, переключение внимания с обстановки в целом (берег пруда) на поверхность воды, как бы растворение переживания. Звукопись отрисовывает тонкие детали: шорох, толчок, всплеск, колыхание волн… Не прыжок лягушки — а движение души. Как и у Басё — гулкость и приглушенность, мгновение растянутое на века. По лингвистической случайности, русское слово *старый* точно передает оттенки японского *фуру*: старинный, знакомый, заброшенный, былой, все тот же… Появляется характерная двойственность — соединение планов реальности и грезы. Перевод подчеркивает это словом *будто* — без него сонное начало тут же сменялось бы разочарованным пробуждением, а так — не поймешь, что сбылось, что почудилось. Вывод: на этом уровне внутренней речи перевод достаточно точен.

4. Сохранение силлабического характера японской поэзии никак не вяжется с поэтической практикой русского языка — и бороться за формальную арифметику было бы, мягко выражаясь, неправильно. Особенно с европейской разбивкой моностиха на три строчки. Для одной строки — семнадцать слогов многовато, русское (внутреннее) ухо столько не удержит, и компактность перевода вполне оправданна. Но даже в этом объеме целое не склеилось бы без отчетливой метроритмической организации

1+0010 1+0010 1+0010

где цезура звучит как слабая доля (0), а пары согласных на местах, помеченных плюсом, эффективно удлиняют верхнюю точку интонации, создают зависание перед соскальзыванием вниз. Качели совершенно естественны в парке на берегу пруда; про них ничего не сказано — но они отчетливо слышны, и очень кстати удлиняют переживание, с намеком на жизненный цикл и возврат к прошлому (оттенок есть и у Басё — но более тонкий, очень по-японски; русскому привычнее другие масштабы). Разбивка на стопы совершенно реализована контрастно: первая подчеркнуто обособляется цезурой — последние два склеены комплексом *спр*, одновременно сохраняющим и заполняющим паузу; тем самым удается точно воспроизвести интонационную структуру оригинала. Уравновесить первую стопу со склейкой последующих удается за счет расхождения метрики со смысловым делением: лексическое ударение на слабой доле еще дольше задерживает выдох (*ст* как бы растягивается в *сст*) и удлиняет нижнюю фазу; это выводит схематику на уровень драматической речи, предлагает живую сценку: мы сначала усаживаемся на качели, пробуем потихоньку, — а уже потом летим… В скобках: тире после *И* подчеркнуло бы интонацию — затушевало бы лексическое ударение, и первая стопа в точности походила бы на следующие. Но как раз этого нам и не нужно.

5. Сценичность стиха, помимо всего прочего, достигается особым характером звукописи. Фонетика волнообразна — но не совпадает с интонационными (метроритмическими) структурами, сглаживает — но нигде не противопоставляется им. Отсюда сценический темп: несколько замедленный — но не вялый, а

внутренне напряженный, готовый к неожиданным поворотам сюжета. Контраст первой и второй части — два уровня одной иерархии. Хотя звучание выстроено целиком из русскоязычных элементов, обращает на себя внимание странное совпадение: вполне русское *спрыгнула в воду* — звучит почти так же, как японское *мидзу-но ото*. Не уверен, что это входило в намерения переводчика — но выглядит эффектно!

6. Драматическая речь построена на движении изнутри (из глубины сцены) наружу (чуть ли не в зрительный зал). Эта насыщенная динамика контрастирует с предписанным ситуацией лирическим настроением — и заставляет переосмыслить образ, внести в интерпретацию неожиданный оттенок пробуждения, освобождения, возвращения к жизни. Опять-таки, в точности как у Басё.

Анализ, не закончен — но для иллюстрации сказанного достаточно. По большому счету, перевод получился. Не берусь судить о художественности. В любом случае здесь есть, что обсуждать, над чем задуматься, воссоздать в себе — и пойти дальше. Для того и нужна поэзия.

* * *

Противоположность художественного метода Кандинского и Стржеминского: линия — и текстура, музыка — и оркестровка. Но существует и другой уровень, где нет явно обозначенных линий — но они отчетливо видны, — и где линии служат организации фона (подобно канве для вышивки). Современный джазовый гитарист редко играет аккорды — он лишь обозначает гармонию характерными интервалами и мелодическими ходами. Додекафония развертывает серии как во времени, так и по вертикали. Линии восстанавливаются из композиции — это первоначальная функция перспективы (и ее современных модификаций: обратная, полицентрическая и т. д.). Ничто не мешает таким же способом изготовить произвольные линии: вспомним хотя бы знаменитые дуги Рауля Дюфи. Единство линии и текстуры — технологическая основа всякой поэзии.

* * *

Казалось бы, вещь банальная: стихи и музыка — не одно и то же. Однако современный читатель, воспитанный на графике, склонен преувеличивать зрительные регулярности даже там, где песенность текста — хорошо установленный факт. В качестве абстрактной иллюстрации — современная песня: Hugues Aufray, *Le rossignol anglais*:

Ma mignonne mignonette
Promène moi dans ta maison
Cache moi dans ta cachette
Je te dirai des chansons
Je me ferai tout gentil
Je te promets d'être sage
Et quand tu liras la nuit
Je te tournerai les pages
Chante, chante, rossignol
Trois couplets en espagnol
Et tout le reste en anglais

Формально — традиционное силлабическое стихосложение, и можно прочесть это размеренно, «по-французски»… Но всякий, кто слышал песню, — будет читать по-другому, в «испанской» ритмике: на строку — две ярко выделенные вершины, с длинным затактом перед каждой и обрывистым спуском. Разумеется, это не тоническое, а музыкальное ударение — особая интонация поверх основы с метрикой 001001(0). Для хохмы упоминается еще и английский язык — которого по факту нет (даже в многоязычных авторских версиях).

А теперь представьте себе, что перед нами текст древностью в три тысячелетия. Можно с полной уверенностью предполагать, что стихи без музыки в то время вообще не существовали, — но как это пели, догадаться почти невозможно. Судить о звучании по теоретическим трактатам — как показывает наш пример, — детская наивность. Люди почти никогда не замечают истинных мотивов своего поведения — для этого требуется взгляд со стороны. Старинные учебники метрики не ближе к принципам теоретической поэтики, чем нынешняя школьная премудрость. Древний (а зачастую и современный) поэт не пишет стихи — он их поет. И только живой образ может спеть их для нас.

* * *

У нормального поэта нет намерения литературно наследить. Скорее наоборот: к писательству у него отношение сугубо физиологическое… Например, когда позарез нужно в туалет — это сильно отвлекает, не дает ничем полноценно заняться. Если же удалось сходить и облегчиться — некоторое время можно жить. Точно так же, поэту надо выбросить из себя то, что гложет его изнутри и мешает по-человечески чувствовать окружающий мир. Понятно, что подобные гигиенические отправления — не публичное зрелище; но бриллианты порой встречаются и в не особо аппетитных местах.

* * *

Моностих с цезурой — древнейшая форма народной поэзии. Все народы без исключения через это прошли, и сохранили в каких-то современных модификациях. По всей видимости, сама возможность представления целого в виде двух тесно связанных (но отчетливо разных) частей производила на наших предков глубочайшее впечатление. Эта простейшая иерархия, к которой восходят сложнейших композиции наших дней. Возникает идея в гуще первобытного синкретизма — и потому равным образом влияет на все искусства, которые начали обособляться намного позже. Первоначально точка деления, конечно же, не бывает собственно точкой: это широкая зона примерно равноценных вариантов. Следующий этап — нарушение симметрии, сдвиг центра ближе к одному из концов; во многом это определяется материалом искусства: например, в музыке и графике законы восприятия требуют несимметричности шкалы, и существуют модели, позволяющие рассчитать положение и размер зоны.

Нечто похожее мы видим и в поэзии: есть относительно симметричные стихи (арабский и персидский бейт, русские былины, или русская народная песня: *Ты воспой, ты воспой в саду соловейко*…) — но есть и существенно несимметричные построения (вроде японских хайку, античных строф или старых прованских попевок). Язык универсален — он в равной степени

позволяет моделировать и то, и другое. Вмешательство теории в поэзии приводит к искусственному возвращению симметричных структур — а в живописи, наоборот, требует «золотого сечения». Особой роли такая теория не играет — и творчество больше ориентируется на народные корни, характер синкретического действа. Прежде всего — совершенно универсальная структура «зачин — ответ» (*proposta — risposta*); настроение этой игры непосредственно связано с художественным образом — отсюда и детали оформления.

* * *

Расцвечивание текста, игра ритмами и ассонансами, узоры ассоциативных нитей, филигранная звукопись… — все это вполне может стать искусством, — но это не поэзия. Украсить новогоднюю елку со вкусом — занятие столь же духовное, как и сервировка новогоднего стола, или удачный выбор подарков, — но это ничего не говорит о смысле торжества (который у каждого может быть своим). Поэту приятно вышивать стихи, заботиться о каждой детали; иногда это увлекает — и вышивка становится всего лишь рукоделием, внешней поэтичностью, — а внутренняя речь замолкает.

* * *

В XVII веке француз Ларошфуко (La Rochefoucauld) собирал размышления о нравах времени (réflexions morales), придавая им форму изящных миниатюр. На первом месте тут, разумеется, изящество — а миниатюрность лишь средство выставить его сразу во всей красе, сделать мгновенно обозримым. Размышления в этом контексте вовсе не наука, и не философия, — важен яркий образ, повод всматриваться в мир и как-то к нему относиться. Искусство афоризма — редкий жанр; оно придает внутренней речи форму мысли — и нужен особый такт и развитый вкус, чтобы не скатиться в абстрактное теоретизирование или голое морализаторство, — не опошлить мысль и не убить искусство. Проще написать роман или поэму — из которых потомки вырвут

пару строк, очистят от рецидивов сюжетности и объявят венцом творения, концентратом разума…

Среди всего прочего, есть и такая жемчужина:

> Qu’une femme est à plaindre, quand elle a tout ensemble
> de l’amour et de la vertu !

Как это часто бывает, авторство — чистая условность. Первый раз опубликовано лишь после смерти Ларошфуко, в приложении к изданию 1693 года. Учитывая, что и в прижизненных изданиях полно типографских вольностей, достоверно установить факт движений конкретной руки — задача утопическая; но по духу — именно то, что мы привыкли связывать с именем всемирно признанного гения.

Русскоязычный читатель, возможно, тоже захочет получить представление и составить мнение. Логичный и естественный порыв — обратиться к авторитетному академическому переводу, изданному в серии *Литературные памятники* (1971), а потом и в одном из томов *БВЛ* — так сказать, для широкой элитарной публики (поскольку подписаться — или хотя бы найти в библиотеке — могли далеко не все). Читаем на цифре 548:

> Какой жалости достойна женщина, истинно любящая
> и при том добродетельная!

Это похоже на оригинал? Ну, если в смысле сколько-то рублей за франк, — тогда да. То есть, там, где франки не в ходу, придется кормиться рублями. Но если честно — перед нами немощная тень французского афоризма, да к тому же и русским языком это называть — лишь с болезненными натяжками. Стилистика научного трактата превращает жемчуг в булыжник. Оригинал насквозь поэтичен, его можно петь. В переводе — буржуазная сентенция (при том, что пафос исторического Ларошфуко — против все опошляющей буржуазности). Даже по содержанию не сходится. Переводить идиому (*est à plaindre*) подстановкой по словарю — это извращение; здесь нужно что-то исконно русское, по смыслу. После запятой — и того не легче: сказать, что у человека есть толика того и толика другого (как во французском тексте) — вовсе не то же самое, что приписать ему истину любви и добродетели. Непоследовательность: разумнее либо обе части

переводить подстрочником — либо активно вмешиваться в текст на всем протяжении.

Учитывая академический характер издания, претензий к означенной переводчиком Э. Л. Линецкой нет и быть не может: она работала в жестких рамках — и сделала, что могла. В каком-то смысле можно принять вольность концовки за намек на поэтику оригинала, подсказку для особо догадливых. Но если бы мне захотелось высказаться на тему — я, вероятно, предпочел бы что-то вроде:

> Как же несчастна женщина, когда в ней соединяются
> любовь и добродетель!

Гораздо больше ниточек от перевода к исходнику. И какая ни на есть поэтика в наличии.

После реставрации капитализма в России был период дикой вольницы — и переводили много, кто во что горазд. Вот, например, вариант М. С. Неклюдовой:

> Сколь жалостен удел женщины влюбленной и добродетельной!

Это не так академично — но не очень по-русски. Архаика тут не органична и неуместна: издание ориентировано на современного читателя — и надо говорить с ним живым языком. Тем более, что оригинал ни на йоту не архаичен — и наш современник сказал бы именно так.

Переводить искусство — это искусство. Нет, я допускаю, что подстрочники тоже для чего-то нужны: например, в науке без них не обойтись (хотя каждое слово имеет тысячи оттенков — и его просто невозможно перевести по словарю). Но если мы беремся за нечто художественное — нам важнее общаться с человеком, а не его компьютерной моделью. Языки разные — и воспроизвести формальные особенности оригинала в переводе невозможно. То есть, вообще никогда! Переводчик изо последних сил старается сохранить лексику и соблюсти структуру — а получается нечто монструозное, изменяющее не только поэзии — но и духу языка. Зачем читателю знать, на какие реалии своей культуры ссылался автор? — у нас такого однозначно нет, и заложить в это глубокий смысл в принципе не получится. А искусство как раз и призвано порождать смыслы. Поэтому, скажем, русский читатель должен

читать именно по-русски — и за каждой буквой усматривать живое движение духа. Знаете другой язык? — прекрасно, читайте в оригинале, проникайтесь его глубиной и прелестью; но это не отменяет потребности то же самое услышать как-то иначе — например, по-русски. Еще один уровень — совместное чтение, сопоставление вариантов идеи на разных языках, оживление и расцвечивание одного другим — когда все версии равнозначны, и ни одну нельзя безоговорочно принять за оригинал: можно ли быть уверенным, что тот же мотив не нашли тысячу лет назад?

Разум един; художественный образ не зависит от языка и условий быта. Где-то на нижних уровнях иерархии — расцветка, игра остроумия; но что мешает переводчику быть остроумным на разных языках, на каждом по-своему? Одни аллюзии перевести другими: в том же духе — но из другой вселенной.

Этнографические и лингвистические изыскания кому-то под настроение — но не всем и не всегда. Иногда хочется просто стихов. Какая на них стоит фамилия — человеку, в общем-то, без разницы. Нам дают русского Шекспира или Борхеса — но от их лица с нами разговаривает переводчик, — означенный мелким шрифтом где-то в выходных данных. Но мы-то воспринимаем не издательские условности, а живую литературу! Когда интересно, и что-то отзывается в душе — это наше собственное творчество, личное отношение и особый ракурс, которого зачастую ни автор, ни переводчик и не предполагали.

Теоретически, перевод можно расценивать как приглашение к знакомству: дескать, есть (или был) такой-то творец — и писал что-то вроде этого… Если для затравки поэзия — можем заинтересоваться, поискать других ссылок на ту же фамилию. Если получилось криво — либо вообще не желаем знать, либо киваем на издержки перевода, сохраняя-таки интерес: а что на самом деле говорил тот, который не мелким шрифтом? Вместо переводной поэзии — можно подставить копии (репродукции) картин, исполнение музыки, архитектурные стилизации… Или, скажем, читать работы классиков науки — а не современные переложения классических теорий (хотя новое может быть по-своему интересно: например — известнейшая рок-обработка библейского сюжета).

Однако визитная карточка очень даже отличается от персоны живьем — хотя, возможно, не столь разительно, как реклама от реально присутствующего на рынке товара. Узнать фамилию — вовсе не то же самое, что приобщиться к искусству (или к науке, или к философии). Формальный (а тем более «научный») перевод даже переводом назвать язык не поворачивается — тут надо бы другое слово подобрать. Что-то вроде перекодирования с потерей информации. Или структурной схемы. То есть, не продолжение, не развитие темы — а подмена: продукт с оригиналом и близко не стоял. Есть, конечно, области (капиталистического) бытия, где спрос на подобные «переводы» неизменно высок: по-быстрому ознакомиться — и сдать сессию, запихнуть в компьютер, или (совсем по-онегински) блеснуть эрудицией в светской беседе.

Оставаясь в рамках искусства — мы признаем, что никакие переводы вообще невозможны, и даже вредны! Поэт общается с поэтом — и откликается неповторимым внутренним движением, настоятельно требующим выхода в слово. Он не переводит собеседника — он творит, говорит сам, от своего имени. Если, по счастливой случайности, это напоминает кого-то еще — на судьбы творения такие внешние обстоятельства никак не влияют: мы читаем Лермонтова, а не Гейне — Жуковского, а не Гомера. Щепкина-Куперник, Маршак, Заходер — вот наши авторы; именно их следует указывать на обложках, добавляя: по мотивам такого-то… Если, конечно, имеет смысл давать стихам имена.

Но вернемся к Ларошфуко. Еще один афоризм — который есть в одних изданиях и отсутствует в других:

> La même fermeté qui sert à résister à l’amour sert aussi à le rendre violent et durable, et les personnes faibles qui sont toujours agitées des passions n’en sont presque jamais véritablement remplies.

В том же академическом переводе на цифре 477:

> Твердость характера заставляет людей сопротивляться любви, но в то же время она сообщает этому чувству пылкость и длительность; люди слабые, напротив, легко загораются страстью, но почти никогда не отдаются ей с головой.

Оценка все та же: на слабенькую троечку. Содержание — лишь в общих чертах; поэтика на нуле. Но пример забавный: в контексте другого языка, из его идиоматики, возможно рождение новых,

заведомо отсутствующих в оригинале смыслов, которые запросто выводят на свежий взгляд, дерзкую мысль, глубокое обобщение. Из области юмора: *отдаваться с головой* — это что? То ли потерять голову — то ли, наоборот, трезво судить и сознательно направлять происходящее. В последнем случае мы выходим на обширный пласт размышлений о разумности любви — в отличие от мимолетных страстей. Тема не для XVII века — но какие-то прототипы, вероятно, встречаются и там. Продолжение всерьез:

> Твердость духа позволяет сопротивляться любви — но она же делает любовь неистовой и несокрушимой; слабохарактерных людей страсти легко воодушевляют — но почти никогда не захватывают целиком.

Здесь, как и в оригинале, противопоставление силы и слабости не отдает предпочтения ни тому, ни другому: это разные стороны одного и того же несовершенства, однобокости любви; настоящая любовь не застаивается ни в силе, ни в слабости — она свободна быть и тем, и другим.