

**МЕРАЙЛИ**

**НЕЗАВЕРШЕННОЕ**

**Лекции о теоретической поэтике**

© Мерайли, 1984–2004

© Иванов П. Б., верстка и оформление. 2012

<http://unism.narod.ru/mer/index.htm>

<http://unism.pjwb.org/mer/index.htm>

<http://unism.pjwb.net/mer/index.htm>

- © Допускается копирование текста в любой форме, целиком или частично, с любыми изменениями, включая перевод на другие языки, с любыми целями (в том числе коммерческими), при условии, что это не ограничивает свободы распространения данного оригинала.

## ЛЕКЦИЯ

### I

#### Эмпирия и эмпиреи

Прежде чем приступить к выяснению чего-либо, следует, как минимум, признать, что предмет наш на самом деле существует, и что мы в состоянии хорошенько разглядеть в нем все сколько-нибудь значительное. А иначе зачем мы здесь собрались?

Так вот, есть поэзия — и есть попытки ее художественного, теоретического и философского осмысления. Любое слово в этой фразе можно оспаривать или «уточнять» до бесконечности — но мы этим заниматься не будем. Зато поинтересуемся характером различия поэзии и того, что о ней говорят. Вопрос, прямо скажем, непростой. И крайностей хоть отбавляй. С одной стороны, есть художественные училища, есть высшее образование и градация творцов по уровню профессиональности — в смысле доступа к средствам производства и сбыта художественной продукции (поскольку и профессионалы не лишены профессионализма). Однако, если присмотреться, оказывается, что обучение азам творчества сводится практически повсеместно к одному: делай как я. Ну, не обязательно только я; есть еще мои коллеги и знакомые, а также те, у кого мы учились и чьи работы принимаем всерьез. Тянется эта цепочка подражаний из седой древности, ветвится примерами из разных культур, — но суть одна: бери пример и по возможности пытайся привнести в это нечто свое, доселе невиданное, чтобы потом брали пример с тебя...

В качестве лирического отступления: речь не только об искусстве. То же самое и в науке, и в философии. Эволюционизм торжествует — а отдельные мутации лишь подтверждают общее правило.

Смотришь на эту обезьянью суету — и даже обидно. Люди мы — или животное царство? Зверушки тоже что-то друг у друга перенимают, и достигают своего, звериного совершенства. Главное — знать и уметь, и совершенно неважно, что и для чего. Тут и приходят особо одаренные «мыслители» и авторитетно заявляют: поэзии нет! — не нужно искать искусство, достаточно владения передовыми технологиями...

Спору нет, технично исполненные стихи вызывают своего рода эстетическое чувство — только относится оно не к поэзии как таковой, а к искусству обработки материала: мы уважаем всякий труд, и хороший ремесленник, конечно же, достоин всенародного восхищения, поскольку он не только производит нечто полезное, но и возвышает обыденность, стимулирует массы выйти за рамки голой утилитарности. Однако для поэта общая эрудиция и владение формой — лишь предпосылки творчества. Дальше надо смотреть, как именно он использует накопленное богатство — или выкручивается из положения при отсутствии оно. При одном раскладе получится поэзия, при другом — салонная забава или ремесло. Как возможно отличить одно от другого, и откуда наша способность уловить различие? На этот вопрос и призвана ответить теория. До нее — хаос стихийного творчества. Без нее — подражание, метод проб и ошибок. Только теория позволяет осознанно воспринимать творчество и разумно его направлять.

Простой пример: рифма. Это эффектно, бросается в глаза. Велик соблазн приписать ей самостоятельную поэтическую ценность. Сделать, так сказать, стихообразующим принципом... Обыватель зачастую так и судит: есть рифма — стихи, нет — так себе извращение. И пичкают нас рифмованными лозунгами, рекламой, попсой, глубокомыслием, остроумием и фольклором, сентиментальными излияниями... И называют это стихами, в отличие от прозы, которая без рифм. Вдумчивому читателю понятно, что и поэзия, и проза к факту присутствия рифмы совершенно безразличны: у них свои духовные корни и способы произрастания на корню. Оказывается, что рифмы-то бывают разные — и бывает трудно со всей определенностью сказать, есть рифма или нет. Более того, оба ответа могут быть одинаково

верны, поскольку художественное произведение многогранно, оно допускает сколь угодно разные интерпретации — и это не случайность, а осознанное намерение: пробудить в читателе творца, поделиться с каждым гениальностью.

Теоретическая поэтика, безусловно, включает и теорию рифмы. Но именно теорию, а не кунсткамеру: исторические экскурсы и набор шаблонов. Не просто отметить, что вот здесь автор употребляет вот этот типовой прием, — но и объяснить, почему он не мог поступить иначе, а если даже и мог — почему не поступил. Есть законы движения — и при определенных условиях движение будет разворачиваться по закону, неизбежно порождая наблюдаемую картину. В искусстве нет заманчивой простоты естественнонаучного знания; творчество не сводится к вычислению. Это не отменяет внутренней необходимости поэзии, поэтической логики. Лишь постигая собственную необходимость, человек становится разумным существом, творит мир по своему образу и подобию.

Пока изучение, и тем более обучение поэзии остается в плену феноменологии — оно не дает целостного, систематического взгляда на поэзию. Да, история кого-то чему-то учит. Сам факт культурного закрепления отдельных черт — свидетельство их объективности. Даже не зная, почему, мы вправе следовать традиции или намеренно противоречить ей. Но выработка сознательного отношения к арсеналу исторически сложившихся выразительных средств чаще всего сводится к комментированию случайных примеров. Попытки целостного анализа крайне редки и не убедительны. В результате по-прежнему непонятно, каково место поэзии в литературе, в искусстве и в духовной культуре как таковой. Не умаляя познавательного значения феноменологии, заметим все же, что ни одна наука не может оставаться всецело эмпирической — включая науку поэзии. Когда нет надежной теории — довольствуемся статистикой, коллекционированием абстракций. От эклектики — издержки практики стихосложения, дефицит емкости и выразительности. Даже очень известные и официально признанные поэты не всегда умеют удержать свои творческие поиски в рамках художественности. Столь же слепая литературная критика — скорее в тягость, чем в помощь.

Та же ситуация с прочими искусствами: много знаний, мало смысла. Есть, например, элементарная теория музыки — которая вовсе никакая не теория, а самая что ни на есть эмпирия. Нас учат к месту употреблять термины, применять «нормы» голосоведения и гармонизации, выявлять в нотном тексте стандартные элементы и на их фоне осознавать разного рода нестандартности. Ученых книг по музыке — хоть отбавляй. Есть методы формального построения звукорядов, гармоний, тональных планов и звуковых пластов. Беда в том, что все эти «теории» — внутри музыки, они выхватывают какие-то эмпирические закономерности и возводят их в принцип — полнейший произвол. Но всякий закон движения есть, прежде всего, способ связи с внешним миром; нельзя «вывести» его из собственного опыта поэзии, музыки или еще чего-нибудь. Музыканты интуитивно чувствуют это, ищут опору, пытаются навести математику... Но математика — всего лишь язык, то есть, по сути, та же самая эмпирия, от которой мы пытаемся убежать. Научный закон иногда может быть выражен математически — но это закон науки, а вовсе не математика. Точно так же, логика музыкального творчества или поэзии существует лишь в формах какого-либо языка — но не сводится к нему, а наоборот, проявляет себя как дерзкая неформальность.

Сегодня у нас есть стиховедение — и материал накоплен огромный. В справочниках чего только не найдешь! Включая то, чего и быть не может. Потому что теории пока нет. Даже в общих чертах. Филология тоже наука — и на удивление точная. Намного точнее модных компьютерных штучек. Однако растет филологическая точность из того, чему нет названия, — чутье филолога сродни чутью художника. Когда-нибудь искусственный интеллект сможет столь же основательно анализировать творения прошлых поэтов; но это будет уже другое, потому что запросы такого компьютера не всегда соизмеримы с нашими насущными вопросами, и неизбежность развития компьютерного искусства не отменяет человеческой обязанности разбираться в самом себе.

Вот я здесь и пытаюсь, в меру сил и способностей, высветить основные ориентиры для теоретического изучения поэзии как явления культуры и человеческой истории. И меня интересует не текст — а то, что за текстом: истоки и направления творчества.

Конечно же, во главе угла сугубо практические соображения. Действующему поэту надо расти. Кому-то довольно того, что под рукой: тематического разнообразия. Мир неисчерпаем — всегда есть возможность развиваться вширь, осваивать данность, закладывать эмпирический фундамент для будущей рефлексии. Без такой опоры мы никуда. Чем шире — тем гениальнее. Но есть и те, кто не рвется объять необъятное, не стремится в голубые дали — а сидит на обочине и всю творческую жизнь любит скромным придорожным цветком. Это нормально. Потому что в цветке отражается Вселенная. Целиком. И даже не растворяясь в космических безднах, можно иметь их тут, рядом, перед глазами. Если правильно посмотреть.

Умение правильно смотреть — это и есть теория. Так оно и переводится с греческого: созерцание, усмотрение... Но еще и отношение, выражение личной позиции. Смотря вокруг, мы видим себя. И другого способа увидеть себя у нас нет.

Когда в литературе складывается новое направление, его последователи собираются до кучи — и раздражаются очередным литературным манифестом. Другим искусствам трудней — они вынуждены арендовать писателя... Как только принципиальная позиция ясна — все сразу замечают ее чрезмерную партийность и по возможности отгораживаются от общности претензиями на уникальность. Не будь общего — как бы они разглядели свое?

Теория — не решение, а повод задуматься. Мы не принимаем фасон как есть, а примеряем на себя и подгоняем по фигуре. Хороший повар не следует букве рецепта — важнее общий дух и чувство гармонии. Однако знакомиться с законами ремесла надо: если нет основы — откуда творческие вариации?

Опять же: есть гении. Они перелопачивают тонны опыта — и выращивают в себе науку для личного пользования, без которой всем остальным придется обойтись. Мне ближе другой путь: вытащить откуда-нибудь малюсенькую фундаментальность — соразмерную мне, — и развлекаться поэтическими опытами над собой, сравнивать выводы теории с практическим результатом. Поэтому здесь большинство примеров — из моего. Не от особой ценности моих творений, а просто взять что рядом. И никому не обидно, если пойму не так. К сожалению, не всегда удастся

персонально пообщаться с великими, задать вопросы, уточнить неясное... А про себя я хотя бы что-то знаю — пусть даже на уровне мотивировок *post factum* (но все же не *post mortem*!).<sup>1</sup>

Теоретическая поэтика — это не только теория, но еще и поэтика. Увлекаясь одним в ущерб другому — мы рискуем похоронить все целиком. Поскольку предполагается, что поэтику в литературных вузах преподают в достаточном объеме, и что практикующие поэты в области формальных технологий хорошо начитаны, можно основное внимание уделить содержательной стороне, искать всеобщие начала. Тем не менее, определиться с предметом наших изысканий было бы желательно с самого начала. Чрезмерно сузить теорию — не из чего будет строить новые стихи; слишком расширительное толкование приводит в псевдообщности, которая столь же неконструктивна.

Прежде чем говорить о месте и роли поэзии в целостности человеческой культуры, следует, как минимум, допустить само существование поэзии как особой области творчества, наряду с другими явлениями литературы и искусства. Факт отнюдь не тривиальный. Ни для кого не секрет, что разделение искусств — одно из проявлений всеобщего разделения труда, и поэзия как профессия — полностью принадлежит классовой истории. Поскольку капитализм все доводит до крайности, практически каждая творческая находка тут же объявляется самостоятельным течением (то есть, рыночной нишей) — и узкая специализация пожирает самое себя: отличить профессию от обыкновенного рабочего навыка практически невозможно. С другой стороны, если допустить, что базар человечество когда-нибудь преодолет и повода делить сферы влияния попросту не останется, — можно ли тогда будет говорить о поэзии? Или придется делать другое искусство, в котором одно от другого совсем не отличается? Лично мне, поэту, было бы грустно...

---

<sup>1</sup> В начале XX века был такой любитель: Владислав Стржеминский. Придумал теорию под названием «унизм». И пытался иллюстрировать ее своими творениями. Теория оказалась не самой удачной, и творения не стали шедеврами. Дело заглохло. Но неожиданно возродилось в конце века — и новыми теориями, и в искусстве дизайна.



Мы видим на каждом шагу, как размываются границы между когда-то очень различными сферами творчества: современные технологии позволяют соединять все со всем, смешивать любые выразительные средства в любой пропорции, произвольно комбинировать совершенно разные виды искусства, а также искусство с иными уровнями творчества, или даже с чем-то вовсе нетворческим. Буржуазная пропаганда приветствует царство такой необузданной «свободы»: культ эклектики, трюкачество, жажду выделиться любой ценой. Это покупается — и у художника появляется соблазн влиться в поток, плодить технических монстров без оглядки на логику.

Спрашивается: найдется ли в этом бедламе уголок для поэта? Может быть, давно пора проститься с родовой и жанровой определенностью — пережитком доиндустриального прошлого? Откажемся от всякой устойчивости: есть только творчество ради творчества, абстракция творчества. Нет духовного мира — есть «поток сознания»: не выражать, а изображать; не строить — а сваливать в кучу; не вкус, а мода; не вечность, а кассовый успех.

Другая крайность: расширим рамки поэзии, будем называть этим словом все, что заблагорассудится, превратим поэзию в пустую поэтичность, абстракцию поэзии... Черт знает что — но с выражением. Достаточно содейть что-нибудь неестественное, чтобы претендовать на возвышенную поэтичность. Демократизм доведенный до идиотизма: повседневная жизнь как всеобщая поэма — искусство, доступное всем.

И в том, и в другом случае, начисто утрачена перспектива научного исследования. Практика не менее печальна. Даже если в итоге рождается искусство — просвечивает, прорывается через пошлость и грязь.

В качестве типичного примера — широко распространенное заблуждение, будто поэзию можно свести к чистой графике, заменить текст — его изображением. Richard Kostelanetz, с его «серийными поэмами» и формальными композициями типа *Integration*, может служить примером начальной стадии этого движение в американской поэзии. Однако его композиции зачастую еще связаны со звуковым строем языка — и знаменитый LOLLIPOP (леденец) вызывает вполне акустические

ассоциации. Привлечение продвинутых технологий порождает такие явления как «голопоэзия» (Е. Kaz) и т. п., где графическое представление окончательно подавляет попытки звукового прочтения.<sup>2</sup> Пожалуйста, выстраивайте любой орнамент из букв и слов, меняйте его по любому поводу или случайно... Иногда это будет красиво; иногда даже с проблеском мысли. Но, пардон, при чем тут поэзия?

Мода на графику и видео — порождение компьютерной революции. Есть возможность сделать — почему бы не сделать? Мудрость противоположна знанию: она говорит о том, когда важно знать и уметь — а когда это было бы неуместно. Классовое общество ставит на место мудрости рыночный успех: если продается — надо делать, и не думать о последствиях...

Сотню лет назад, в начале XX века, в поэзии наблюдалась противоположная тенденция, преувеличение роли живого звука. Так, например, И. Сельвинский пытался отобразить реальное произношение до мельчайших деталей, тщательно выписывая придыхания, огласовки и т. п.:

Милылый мо-и — не? сердься:  
Не тебе мое горико?е сердьще —  
В нем Яга наварилыла с перы?цем ядады  
Чёрну?ю пену любви.

В *Казачьей походной* (из четвертой главы эпопеи *Улялаевщина*) Сельвинский использовал различные диакритические знаки, латинские буквы и т. д. Разумеется, поэт вправе расширять границы языка: чтобы подчеркнуть художественно значимые интонации, допустимы любые отклонения от традиционной орфографии и общепринятой пунктуации. Однако в данном случае детали интонирования ничего не добавляют к поэтике исходного текста; напротив, они затрудняют чтение, сковывают

---

<sup>2</sup> По видимому, формальные эксперименты такого рода связаны, помимо прочего, с засильем рекламы в рыночной экономике, с ее попытками воздействовать на самые примитивные, первобытные уровни человеческого восприятия. Разумеется, в любой области возможно искусство — и никто не отрицает мастерства дизайнеров или клипмейкеров. Только не следует смешивать это с поэзией.

читательское сотворчество, превращая поэзию в этнографическое изыскание.

Родственное явление — тексты на музыку. Есть музыкальные формы, которые требуют вокала, — и можно пристроить голос к любым другим жанрам, в качестве особого инструмента. Текст играет здесь, главным образом, тембровую роль; иногда он нужен лишь как отмазка, уступка требованиям (классового) заказчика. Искать глубокий смысл тут незачем, и поэзия совершенно не у дел. Поэтому, например, Бах свободно комбинировал тексты протестантских хоралов, а песни (или оперы) на стихи известных поэтов часто изменяют исходные тексты, склеивают куски разных произведений, включают строки, дописанные самим композитором или специальным либреттистом... Это нормально. Есть законы жанра, и они сильно отличаются от поэтических канонов. Когда поэт пишет стихи под музыку — это почти всегда отход от собственно поэтической художественности, уступка собратьям из другого цеха. Даже если в качестве такого собрата выступает сам поэт — он представляет здесь другого себя.

Забегая вперед: в чем причина? Разве нельзя быть целиком в музыке — и оставаться поэтом? Можно. И есть великолепные образцы. Например, среди российских бардов-шестидесятников; или вспомним о гениальных текстах Жюль Тибо... Но это, скорее, исключение, чем правило. Дух музыки отличен от духа поэзии. Это противоположности — которые иногда проникают друг в друга, и невозможны одна без другой, — но любые союзы лишь на время, как возможность оттолкнуться друг от друга и разлететься на бесконечность. Даже когда мир придет к разуму, любви и гармонии — будут разные искусства. Иначе мы не сможем стать образом бесконечно разнообразного мира и его творцами.

Чисто практически, музыкант замечает, что стихи (сами по себе замечательные — иначе они не привлекли бы внимания) не ложатся на музыку: либо звучание выбивается из музыкальной ткани, либо певческий голос не продирается через артикуляцию, и рушится темпоритмическое единство. Совсем по-простому — говорят о «певучести» текста. Но есть и тонкие связи, вплоть до деталей аранжировки: текст, которые прекрасно поется под

акустическую гитару, грубо смотрится в джазовой оркестровке, и совсем не звучит в попсовом клипе. Приходится менять слова — а они сопротивляются, цепляются друг за дружку, — и переделки могут быть значительными. Вплоть до полной утраты исходных смыслов. Хорошо, если при этом родится новая осмысленность... Но по жизни такое везение редкость.

Приятная новость в том, что добиваться полного слияния разных ветвей искусства, в общем-то, и не нужно! И даже где-то вредно. Единство — это такое разнообразие, которое вырастает из чего-то одного, и выражается в чем-то одном. Мы можем вместе искать устраивающее всех решение — но высказать общую точку зрения доверяем кому-то одному. Когда галдят все сразу — это верный способ похоронить идею. А значит, пусть в музыке текст служит музыке — а в поэзии музыкальность будет подчинена собственно поэтическим задачам. Не надо требовать от художника универсальности — искать ее следует в других местах, а искусство по своей природе для этого не годится, чрезмерная глубина ему в тягость. У искусства свое назначение; оно столь же необходимо, как наука или философия, — но идет своим путем. Маленькие милые несовершенства ему к лицу — как неправильность черт или непослушный локон настоящей красавице (в отличие от рекламных красоток). Когда тупые толкинисты или поклонники Jethro Tull начинают искать в книгах или в музыке потусторонние мотивы — это столь же противно духу искусства, как намеренная поучительность или заумь (о чем нас заблаговременно предупреждают в школе — у кого, конечно, есть школа).

Разумеется, искусство способно переварить даже прямую тенденциозность, узко понятую партийность. Плакат может быть высокохудожественным, если его содержание выходит за рамки лозунгов и требований момента, делает их исходным моментом, материалом творчества — не отменяя активности формы. Не бывает религиозного, буржуазного, рабочего, социалистического искусства; есть искусство — и есть подделки, имитация, пусть даже очень похожие, на обывательский взгляд. Но для того мы и занимаемся искусством, чтобы изжить в себе невзыскательную обывательщину.

Похожая ситуация и с остальными направлениями искусства. Современные технологии позволяют синтезировать развернутое звуковое полотно непосредственно из разного рода шумовых эффектов, устранив тем самым традиционную звуковысотность. Композиторы-модернисты, прямо как дети малые, самозабвенно играют с новыми возможностями, претендуя на выразительность высшего порядка. Каких только погремушек не напридумывали! Но даже там, где опора на традиционно музыкальный тон в основном сохраняется, партитуру насыщают спецэффектами и шумами, расширяя для этого классические составы оркестра. Неважно, связано это с желанием изобразить быт или не бытовому выразиться. В итоге музыки как таковой вообще нет. Вероятно, талантливый автор сумеет выстроить осмысленную последовательность абстрактных шумов (можно вспомнить о «секвенциях» Мерса Каннингема и Джона Кейджа); но такая «конкретная музыка» — это вовсе не музыка, а (чисто конкретно) искусство комбинировать шумы! Последнее может быть очень важно в практическом плане, как элемент звукового оформления (искусство звукорежиссера); однако поднять «шумопись» на уровень самостоятельной художественной отрасли возможно лишь осознав ее собственные эстетические принципы, выработав особый художественный язык.

Кстати о языке. Наши рассуждения об искусстве поэзии сталкиваются, помимо прочих, еще и с лингвокультурными проблемами. Так, слово «поэзия» восходит к древнегреческому *poiesis* — созидание, творение; довольно рано это слово стало означать творчество вообще, и несколько позже — собственно поэзию. Исходное общее значение до сих пор присутствует в мировой культуре — преимущественно, в качестве компонента узкоспециальной терминологии: *autopoiesis*, *nomopoiesis* и др. В русском языке подобное расширительное толкование встречается реже — однако слово «поэт» свободно используется для характеристики любого человека, влюбленного в свое дело, — а «поэтичность» обнаруживается не только во всех без исключения искусствах, но и в обыденной жизни, в качестве синонима к таким идеям как «душевная утонченность», «лиричность», «чувствительность», «сентиментальность», «мечтательность», —

а где-то даже «высокопарность». Подобные языковые переносы возникают как отклик на определенные исторические формы поэзии; но сегодня это часть языка — что отнюдь не облегчает исследование специфики поэтического творчества. Поэтому хочу сразу подчеркнуть: в этих лекциях поэзия всюду понимается в собственном смысле, как составная часть искусства отличная от других искусств.

Поскольку существование поэзии как особого вида искусства принимается за исходный пункт теории, естественно возникает вопрос: каковы критерии поэтического, в чем отличается оно от того, что мы не относим к поэзии?

Встречный вопрос: а почему, собственно, мы обязаны заботиться о тонких различиях на этапе построения теории? Скорее, способность очертить границы исследования — его главный результат. Пока мы без понятия — нет и способа выразить специфику предмета. В душе-то, конечно, чувствуем. Только, вот, рассказать — никак.

Но даже при наличии теории, заниматься формальными предписаниями — дело рискованное. Традиционно, от теоретика ждут исчерпывающего перечня свойств, по которым любой желающий сможет отличить поэзию от не-поэзии, просто «измерив» соответствующие параметры (процедура измерения — тут же прилагается). Господствует примитивно-механистический подход к науке, непонимание того, что она должна и может дать. Несколько столетий назад, когда развитие естествознания еще не было столь стремительным, несколько поколений ученых могли заниматься исследованием одного и того же, не задумываясь о постепенной эволюции предмета по мере научного освоения. Гуманитарии к научности прибились позже — и у них такой подход с самого начала был едва ли уместен. В наши дни применимость «систематического» метода даже в естествознании становится все более и более проблематичной. Если предмет науки существенно зависит от ее результатов, если его свойства изменяются по мере их открытия и описания, — было бы неразумно сводить науку к исчерпывающему и неизменному перечню всеобщих «законов». С другой стороны, изменимость одних сторон всегда предполагает регулярность в каких-то иных

отношениях, и развитие предмета исследования не мешает его теоретическому осмыслению, если только не застаиваться в рамках одной абсолютизированной схемы.<sup>3</sup>

Теоретическая поэтика не собирается искать магическую «формулу поэзии», единый рецепт поэтического восприятия или творчества. Маленькие дети могут давать «определения» поэзии типа: «Это когда соседние строчки кончаются одинаково...» — или: «Когда ударения через один...» Образованному человеку должно быть ясно, что в разных условиях поэзия проявляет себя по-разному, и ни одна отдельно взятая черта не представляет собой нечто присущее только поэзии. Так, ритмизация и ассонансы вполне могут использоваться и в прозе, — которая от этого не перестает быть прозой; с другой стороны, ритмическая организация свободного стиха может быть внешне далека даже от приблизительной регулярности, завуалирована, — и рифмы начисто отсутствуют, — но мы нутром чуем, что это вовсе не проза, а именно стихи. Поэтому теоретическая поэтика не может ограничиться формальными описаниями и предписаниями: ей надо учить людей поэзии без лишней навязчивости, оставляя за ними право решить, какое знание полезнее и по душе.

---

<sup>3</sup> Известный пример из истории физики: когда стало ясно, что микроскопические системы не получится полноценно описать ни в рамках модели классических частиц, ни как набор классических волн, причину этого первоначально усматривали в существенном влиянии экспериментатора на квантовые процессы, ибо любой эксперимент по определению траекторий частиц и фаз волн изменял эти самые траектории и фазы, делая аккуратное измерение принципиально невозможным. Растерянные (и не слишком подкованные в философии) физики говорили о непосредственном воздействии человеческого сознания на поведение квантовых систем... Однако со временем устоялось представление о квантовой частице-волне, которая движется по вполне детерминистическому закону, не требуя сверхъестественного вмешательства извне. Квантовая механика изучает эволюцию квантовых амплитуд (векторов состояния) точно так же, как классическая механика изучает фазовые траектории, или классическая оптика — распространение волн.

Устройство хорошей теории следует строению предмета. Изменчивость предмета — поскольку она не случайна — требует столь же гибкого теоретического аппарата. А предмет у нас по самой сути своей — сплошное развитие. Иначе с чего бы нам говорить о творчестве? Как только мы чего-то достигли — можно перевернуть страницу, и задуматься о чем-то другом. Если теория относится только к прошлому — зачем она поэту? Механическое будущее нас тоже не устраивает. Нам бы так, чтобы удержать все интересное — но главное внимание поискам своего, другого, неповторимого...

Справедливости ради заметим, что физикам не слаще. Даже ограничивая рамки исследования непосредственно доступным, мы на каждом шагу обнаруживаем, что события космических или микроскопических масштабов активно вмешиваются в наши повседневные дела, и приходится учитывать в теории перемены, несопоставимые с временами и размахом нашего вмешательства в природу. А природа никогда не упустит случая преподнести нам очередной сюрприз, показать уже известное с неожиданной стороны. Что уж говорить о второй природе, культуре! Любое движение отзывается лавиной перемен — и вот, оказывается, мы живем уже в другом мире, и надо говорить о нем на его языке!

Ключом к изучению столь многообразных и подвижных предметов служит категория «иерархичность». Всякое явление культуры развивается сразу на нескольких уровнях, и на каждом уровне действуют свои законы, — но это законы одного и того же! В различных условиях уровни иерархии выстраиваются по-разному, порождая внешне весьма непохожие друг на друга *обращения иерархии*. С изменением условий (или при взгляде с другой стороны) одно обращение иерархии сменяется другим, и на вершину иерархии выходят формы, свойства и качества, ранее оставшиеся второ- и третьестепенными. Но прежние находки никуда не исчезают: они живут в глубине, на нижних уровнях иерархии и влияют на события верхнего уровня. Так поэзия может оставаться единой — и многоликой.

При перестройке иерархии поэзии ее теория выстраивается каждый раз заново. На каждом уровне теория своя — и можно считать теоретическую поэтику иерархией теорий. Возможность



обращения иерархии указывает на внутреннее единство: начиная с любого элемента, мы придем к той же общей картине. Вроде бы, совершенно очевидно: нет ничего в поэзии, что не зависело бы от всего остального. Но в учебниках и критических статьях говорят об этой связи лишь мельком, мимоходом. Эмпирически ориентированный анализ исходит из технологии, разбивает целое на мелкие детали — и пытается склеить их по-своему. Напротив, иерархический подход требует развертывания иерархии от нужной точки в нужном направлении, когда любые формальные приемы подчинены единой художественной задаче, упорядочены по степени родства с ней. Надо будет как-то иначе — свернем, и развернем по-другому, начиная с другого места. Где-то там, на самых нижних уровнях, — вся наша эмпирия. Если для чего-то места не нашлось, это говорит либо о неполноте исследования (необходимости обращения иерархии) — либо о недостаточной проработке темы уважаемым автором (да-да, и такое бывает! — даже у крупных мастеров и признанных гениев).

Иерархический подход в поэзии сразу показывает, где есть чем заняться искателю и творцу. С одной стороны, творческий принцип нуждается в основательной проработке, и надо много писать в одной технике, чтобы освоить все ее грани. Когда же пора сделать следующий шаг, есть два противоположных, но взаимосвязанных пути: либо расширение предмета, поэтическое осмысление того, что до сих пор чуждалось поэзии, — либо развитие метода, привлечение новых выразительных средств. То есть, рост иерархии либо вверх — либо вширь. В последнем случае теоретически возможно изобрести нечто совершенно невиданное; однако на практике речь идет о заимствованиях из других искусств или поэтизации иных деятельностей.

Как возникает иерархичность? Откуда многоуровневость? Естественный ответ — порождение новых уровней иерархии в процессе ее развития, роста. Развитие в таком понимании (расширенное воспроизводство) существенно отличается от эволюции, простого воспроизводства (обращения иерархии).

Ключевой момент развития — *рефлексия*, отражение (и преобразование) самого себя через изменения, производимые во внешнем мире. Исторически, естественнонаучное знание отлично

от гуманитарных наук по типу рефлексии: предполагается, что в последнем случае любой акт познания может непосредственно приводить к росту иерархии культуры; в естественных науках еще недавно рефлексия была опосредована иной деятельностью, *применением* научных результатов в производстве и в быту. Разумеется, подобное противопоставление не безусловно: оно возникает на определенном этапе развития культуры — и должно уступить месту иному видению, допускающему переход одного в другое и наоборот. Современные ученые-гуманитарии все реже вовлечены в движение своего предмета: они наблюдают его со стороны, и выводы теории приходится проверять другим. Напротив, нынешний естествоиспытатель обычно работает на конкретную производственную задачу, влияет на организацию труда и вытекающие из этого культурные сдвиги.

Было время, когда теорией поэзии занимались сами поэты. Всякий теоретик мог оперативно проверить свою науку на себе, подкрепить выводы собственным творчеством. Не то чтобы это всегда было хорошо — но в рамках здоровой самокритичности интроспекция полезна и нужна. Разделение труда превратило философию, критику и поэзию в разные профессии, перевело взаимоотношения теории и практики поэтического творчества в сферу рыночной конкуренции. Нормальная реакция здорового организма — отторжение. Поэту приходится не только творить, но и противостоять общественному давлению, иногда очень болезненному. Вместо поэтической формы — форма протеста. Со всеми сопутствующими издержками. Искусство сваливается в нарочитость, фиглярство, техническое трюкачество, — либо наоборот: демонстративное презрение к технике, элементарную безграмотность. Любительство против профессиональности — но в итоге и против профессионализма. Иерархическая поэтика могла бы вывести из тупика, преодолеть искусственные барьеры в искусстве. Однако овладение этим творческим методом — требует куда больше духовного труда, нежели заучивание правил и соблюдение условностей — или глупая поперечность. Откуда взять стимул? Власти не заинтересованы в духовности народа — им бы только послушных роботов да пушечного мяса. Вот и поэты теперь — как марионетки. Хорошо, если это лишь кажется.

Я сейчас не буду подробно говорить о том, как устроены иерархии, как они получаются одна из другой и переходят одна в другую, как иерархия культуры отражает иерархию природы и иерархию человеческого духа... Об этом чуть позже. Для начала достаточно заметить на полях, что художественное своеобразие поэзии связано не с наличием особых, только ей присущих выразительных средств — а, скорее, с особенностями связывания различных выразительных средств в поэтическое целое, со строением иерархии поэтического произведения. Иерархический подход говорит, что внутреннее строение иерархии отражает способ ее сосуществования с внешним миром, и одно переходит в другое по мере развития. В иерархии любая ее часть ведет себя в соответствии с поведением целого, и одни и те же вещи проявляют себя по-разному, оказываясь элементами различных иерархий. Ритм в поэзии — это не то, что ритм в прозе, в музыке или архитектуре; ассонанс в поэзии служит иным целям, нежели в прозе или живописи; звук и графика соединены в поэзии особым образом, отличным от любых других искусств. Нельзя «вывести» рифму из физиологии речи — как нельзя свести музыку к физическим свойствам музыкальных тонов. Целое влияет на образ жизни частей, выявляя то, что может возникнуть только в особом их соединении.<sup>4</sup>

Теперь понятно, что теоретическая поэтика — это учение о всеобщей связи в ее конкретном, поэтическом ракурсе. Теория опирается на эмпирические классификации, гениальные догадки, интуитивные обобщения... Но собрать все необходимое — еще не значит сложить мозаику: важен принцип соединения частей, механизм формообразования. В простейшем случае — готовая картинка, под которую мы подбираем правильные сочетания.

---

<sup>4</sup> Точно так же, физиология головного мозга не может быть ключом к работе сознания, поскольку мозг лишь в определенных условиях становится мозгом сознательного существа — и сама физиология мозга меняется при включении человека в иные культурные условия. Устройство компьютера ничего не говорит о том, какие программы будут на нем выполняться, — в лучшем случае, можно лишь указать, чего этот компьютер *не может*.

Называется это художественной задачей. Организация стиха, до самых мелочей, закономерно вытекает из нее. Почувствовать и понять поэзию можно только приобщаясь к ее истокам. Степень такого проникновения будет разной: каждый сам решает, какие ракурсы и оттенки важны именно ему — насколько глубоко надо развернуть иерархию целого. Говоря о строении поэзии, мы имеем в виду не только автора — но и очень разных читателей, каждый из которых — как пятнышко света — выхватывает что-то свое, и лишь все вместе они выявляют место единичной вещи в иерархии культуры, включая историю развития представлений о художественности, из поколения в поколение. Как бы ни тешили поэты себя мечтами о вечности — искусство смертно, как и все в этом мире. Тем более, искусство поэзии — невозможное вне живого, современного языка. Несколько столетий — и нашу речь не узнать; разница в пару-тройку поколений — и мы уже плохо понимаем друг друга. Стихи — одна большая идиома: даже в одну эпоху, в одной стране, есть социальные группы бесконечно далекие друг от друга и по образу жизни, и строю языка. Невозможно удовлетворить всех и каждого. Тем удивительнее, как великий поэт способен пробудить душевные отзвуки в людях, казалось бы, совершенно противоположных — и оставаться живым через века. Мы не можем в полной мере оценить изящество и выразительность поэзии средневековья — и тем более античной поэзии. Мы уже давно не говорим как они. Как бы ни старались соблюсти «аутентичность», проникнуться духом времени. Но иногда вдруг нахлынет, заморозит, очарует... Вопреки всему. Как будто распахнули дверь в будущее. Значит, помимо формальных мимолетностей, есть в поэзии нечто от мира в целом, — и потому возможно читательское сотворчество, и творческая переключка поэтов разных народов и эпох. Именно это и делает поэзию поэзией, отличает от досужей забавы или рифмоплетства на заказ. Поэт обязан стремиться именно к этому, этого от него ждут — и а этом его неожиданность, даже для себя. Во всякой работе приходится прежде всего работать. Долго и нудно, перелопачивая горы материала, отрекаясь и возвращаясь. Но чуть вылепится что-то настоящее — мурашки по коже, страх и восторг, ликование: вот оно! — и уже не мое.

То же самое в других искусствах, и в науке. Мы отдаем миру себя — и теряем себя. И надо чем-то заполнить дыру в сердце. Чем? Другой поэзией, другой наукой. Или хотя бы пошлой обыденностью, которую только предстоит переплавить в разум. Потому что духовность — не из пустоты. Не просто отягощена косной материей — а способ ее бытия, ее иное. Но материя не станет одухотворенной сама по себе. Ей нужен другой кусок материи, готовый с ней сродниться и лепить ее по своему образу и подобию. Так рождаются поэты. Которые не могут не творить, и не побуждать к творчеству других. Которых мир избирает вестниками будущего, ступеньками движения к такому обществу, в котором уже не будет противопоставления одних людей другим, и сотрется грань между поэтами и непоэтами.

Нужна ли такому миру поэзия? Теоретическая поэтика должна ответить и на этот вопрос. Истоки творчества, восприятие творческого продукта широкими (и разнообразными) массами, — все это входит в предмет теории, составляет ее суть. Если поэт поймет, почему его тянет на всякие странности, он не перестанет подчиняться своей судьбе — точно так же, как знание приемов и норм стихосложения не отменяет необходимости творчески их видоизменять. Наука освобождает нас от рутины, от блуждания впотьмах, от необходимости тратить талант на изобретение того, что легко приобрести в каждом универмаге. Самородки грубы и невзрачны; в руках хорошего мастера они могут превратиться в драгоценность — однако для этого иногда приходится отсечь ненужное, вытащить на свет скрытые грани, — или расплавить и отформовать по-другому. Больно ли алмазу в станке ювелира? Кто знает... Но поэту — всегда больно. Это не повод щадить себя. Бывает до слез обидно, если приходится вычеркнуть красивую мысль и осмысленную красоту. Совершенство части — частичное совершенство, и должно уступить дорогу полноте и универсальности целого. Не надо рубить лес — но полезно его время от времени прореживать. А щепкам найдется другое применение.

Теории, как и стихи, не пишут на века. Сумели мы отыскать единство в хаосе — прекрасно. Другие сделают то же самое по-своему, и будут столь же правы. Потом одни теории врасдут в

другие, стихи станут хрестоматийной банальностью, расхожими фразами... Пусть будет много теорий — хороших и разных. Тогда и стихам раздолье: есть выбор. Прислушиваться к чему-то, с чем-то спорить... Приятно поговорить с умными людьми — но и у дурака поучиться не грех. Глядишь, все вместе и помудреем.

Мои рассуждения тоже не уголовный кодекс: пусть каждый возьмет, что понравится, — или вообще ничего. Растащить на волокна, повернуть через мясорубку. Это нормально. А я пойду своим путем, даже если мне с собой не по пути. Как и стихи, теории живут независимо от их авторов: спорят с ними, отрекаются от них... Иногда мирятся и празднуют — каждый свое. Пока я занимаюсь теорией поэзии — я теоретик; писать стихи будет похожий на меня поэт. Мы вовсе не обязаны уживаться в скучной нерушимости паспортных данных. Глупо предъявлять документы, отстаивать права... Наши творения рекомендуют нас публике — пусть она открывает нам наши настоящие имена. Отпечатки пальцев, цвет глаз, черты лица — досадные случайности. Печать духовности, красочность образа, контуры будущего — вот мы где! Приходите, общайтесь. Потом и мы к вам забредем не огонек.

Искусство, наука, философия... Все едино. Так надо: люди ищут людей. Встречаются и прощаются. Но расстаться уже не могут. Будем обмениваться ремеслом, перенимать опыт. Какая разница, куда и в какую эпоху занесло! Мир один на всех — значит, все мы земляки и современники. И все достойны всего. Не хочу претендовать и требовать. У меня есть самое главное — мои мечты. Не слепые, а теоретически обоснованные. Может быть, не очень убедительно. Но мне и не нужно никого убеждать. Достаточно думать и творить. Теория — всего лишь рабочая лошадка. Но с крыльями. Малость пообвыкнемся — отрастим крылья побольше, одни на всех. Вот тогда и воспарим.

## ЛЕКЦИЯ

### II

#### Поэтическая философия

Когда опыт теоретизирования накоплен в избытке, новые теории удобно строить из кусочков уже имеющихся: склеить модельку, попробовать с разных сторон, погонять на тестовом материале... Не подойдет — так и выбросить не жалко. Дела и так движутся, а прогресс — дождется удачливых и умелых.

Хуже, если идеи в дефиците. И лепить пока не из чего. Нет, фантазии у нас более чем достаточно, и придумать очередную абстракцию с нуля — мы хоть сейчас, по штуке на день. Попросим пресловутую обезьяну постучать по клавишам, дождемся удобочитаемого результата. А дальше все по науке.

Но идея — это не абстракция, она очень даже конкретна. Идею поэзии надо увязать с идеей искусства вообще, а искусство понять в контексте человеческой деятельности как таковой, которая необходимым образом разворачивается в единстве мира. А всяческим единством в рефлексии заведует философия. Этим она, собственно, и отличается от науки или искусства. Разумно попросить философа поделиться — а не изобретать философский велосипед. Конечно, философов много — и не сразу поймешь, кто из них мудр, а кто лукав. Но мы-то занимаемся поэзией! Поэзия нам и подскажет, что из философствующей наличности ей по душе. Пусть это будет не очень универсально, и толковать о многих полезных вещах нам недосуг, — но у философии есть хитрое свойство: прикладная философия — тоже философия, и в каждой частности вмещается все целиком. Начинать можно с любого места — а придем все туда же, подтягивая сколь угодно общие категории по мере разворачивания специализированных

схем. Как мы уже слышаны, это называется иерархичностью. Вот и давайте применим иерархический подход, переходя от собственно поэзии к искусству вообще, и определив его место среди всего остального. Поймем — будет основание отличать произведения искусства от простой искусности, а шедевр от пробы пера. Потом вернемся по цепочке назад — чтобы дальше теоретизировать на животрепещущие темы.

Начнем издалека. Есть мир вообще — и есть разумные существа как его часть. Способ существования этих существ мы называем (разумной) деятельностью. В мире много всего другого, но мы сейчас интересуемся только его взаимоотношениями с разумом, на примере земного человечества. Сопоставление целого с частью приводит к выделению разных сторон целого; так мы приходим к представлению и трех уровнях (способах проявления, ступенях развития) единого мира:

*природа → дух → культура*

Мир как природа — объединяет вовлеченные в деятельность *объекты*, то есть вещи и явления в их (возможном или действительном) отношении к разуму, к субъекту. Мир духа — любые проявления субъектности (идеальности), начиная от всеобщей, самой неопределенной рефлексивности, вплоть до универсальной рефлексии, отражающей и преобразующей любую часть мира, соединяющей любую его часть с любой другой частью — такая универсальная рефлексия и есть *субъект*. Человек, группа людей, или человечество в целом (а в будущем, вероятно, и какие-то иные сообщества) — возможные *носители* субъективности. Это разные уровни единого субъекта — и можно рассматривать, например, одноуровневые взаимосвязи субъектов (например, общение двух людей), так и связи субъектов разных уровней (например, воспитание как взаимодействие человека и общества).

Поскольку мы рассматриваем поэзию как явление культуры, остановимся подробнее на этом уровне иерархии мира. В нашей схеме, дух противоположен природе как ее *отрицание*. Культура негативно определяется как отрицание отрицания — и тем самым как «вторая природа». С другой стороны, культура определяется



этой триадой как единство природы и духа: она отлична и от того, и от другого, — но вбирает в себя («снимает») черты обеих противоположностей. Возвращаясь к представлению о природе как совокупности объектов, а о духе — как иерархии субъектов, мы можем полагать, что культура — это совокупность (иерархия) сущностей особого рода, *продуктов*. Продукт — синтез объекта и субъекта: это объект, порожденный деятельностью, объективное воплощение субъективности. Таким образом, то, что на уровне всеобщности (мира в целом) предстает как природа, дух и культура, на уровне единичности представляется триадой

*объект → субъект → продукт*

Собственно, это и есть определение деятельности: берем одно и делаем из него что-то другое, что само по себе, без нашего участия, появиться в мире никак не может.

Всякий продукт — прежде всего вещь<sup>5</sup>; он обязательно имеет материальную, вещную оболочку. С другой стороны, продукт представляет определенное общественное отношение, способ производства и потребления.

Субъект не существует вне деятельности. Его призвание — окультуривание природы, превращение объектов в продукты. Причем делает субъект это универсальным образом: ничто в мире не может избежать превращения сначала в объект, а потом и в продукт деятельности. В частности, сам субъект (и любые его стороны, или проявления) может стать и становится объектом, поскольку в каждом продукте субъект воссоздает не только природу, но и самого себя.

Соответственно, человеческая культура в целом — это всеобщий продукт, единство *материальной* и *духовной* культуры, воспроизводства вещей — и человеческих способов обращения с ними. На каждом уровне культуры, всякое культурное явление воспроизводит это единство материальной и духовной сторон. Иерархия материальной и духовной культуры определяет *способ*

---

<sup>5</sup> Вещь понимается тут в самом общем смысле как единичное бытие. Отношения вещей также могут быть вещами. Общественные явления — тоже вещи. В этом смысле даже мечты и фантазии вещны. Однако возможны такие, идеальные вещи лишь как уровень иерархии материи.

*воспроизводства* характерный для данного общества в данную историческую эпоху; деятельность как иерархия воспроизводства культуры — это общественно-историческая *практика*.

Продолжая развёртывание, выделим в духовной культуре бытовой, рефлексивный и трудовой уровни. Первичные, бытовые формы духовной культуры неотделимы от обыденной жизни людей и их работы — они представляют собой традиционные схемы деятельности, передающиеся от поколения к поколению в процессе воспитания и обучения; сюда же входят типичные черты массовой психологии, базовые социальные установки, обычаи, традиции и т. п. Однако на следующем уровне — быт отражается в сознании субъекта, и становится продуктом деятельности. Такая деятельность, изменяющая сами способы деятельности, называется *творчеством*. Труд, в этом понимании, есть единство работы и творчества.

Первоначально творчество накрепко впаяно в деятельность, работу, — это лишь одна из ее сторон: усовершенствование уже имеющегося, массовое освоение ранее созданных культурных ценностей, стремление к полному раскрытию способностей. Однако то, что принято называть творчеством в собственном смысле слова, связано со следующим уровнем, на котором схемы деятельности сознательно переносятся с одной деятельности на другую, тем самым бесконечно расширяя круг имеющихся возможностей. В англоязычной литературе словом *metaphor* зачастую обозначают такой всеобщий перенос (*transfer*) схем деятельности, — и тогда любое творчество определяется как метафорическая деятельность. В частности, науку и философию понимают как развернутую метафору — с намеком на произвол и иллюзорность всякой рефлексии. Я предпочитаю использовать термин «метафора» в более узком смысле, применительно к искусству — и прежде всего искусству поэзии. Метафоры возможны везде — но это означает лишь неизбежное пропитывание всякой деятельности искусством — точно так же, как философия и наука влияют на принятие решений и их реализацию. Уровень творчества, на котором развёртывается сознательное построение новых схем деятельности на базе уже имеющихся, я буду условно называть *конструктивным*.

На следующем уровне абстрактные конструкции предстоит превратить в реальные деятельности; такое творчество можно было бы назвать прикладным<sup>6</sup>. Здесь творчество соединяется с трудом. Дело безусловно полезное — однако для теоретической поэтики нам потребуется дальнейшее развертывание иерархии конструктивного творчества, с выделением фундаментальной триады:

*искусство → наука → философия*

Осознание искусства как первой фазы конструктивного творчества крайне важно для эстетической оценки продуктов человеческой деятельности. Важно понимать, что искусство, наука и философия — качественно разные (хотя и одинаково необходимые) уровни творчества, и ни в коем случае не путать одно с другим. А примеры такого смешения мы видим на каждом шагу. Например, когда критик начинает говорить о психологизме произведения литературы и о глубоком проникновении писателя в души людей — это не имеет отношения к собственно искусству, поскольку исследование человеческой психологии есть дело науки, а писатель лишь *выражает* типическое в психологии современного ему человека путем переноса этого реального явления духовной культуры в воображаемые условия беллетристической фабулы. Такой перенос отделяет общие схемы деятельности от самих деятельностей — и потому может быть назван первичной абстракцией. Художник становится художником тогда, и только тогда, когда он мыслит абстрактно. Поэтому, например, было бы глупо хвалить живописца за точность, выписанность мельчайших деталей, живую игру красок и настроений: это выводит нас за рамки искусства, подчеркивая в творении лишь искусность, ремесло. Есть признанные авторы, которые в совершенстве владеют техникой письма: не стихи — а лаковая миниатюра... К сожалению, такие творения, как правило, далеки от поэзии.

---

<sup>6</sup> Разумеется, я не имею в виду относительно обособленную область культуры, которая традиционно именуется декоративно-прикладным искусством, народными промыслами (ремеслами) и т. п. Ближе к искусству инженерное творчество, зодчество, многие виды дизайна.

Противоположность гиперреализму — абстрактное искусство в узком смысле, намеренное избегание бытовых ассоциаций, беспредметность. Но невозможно отражение без отражаемого и желание без желанного. Все разнообразие живой деятельности примитивный абстракционизм сводит к одной единственной (вполне реальной) деятельности: фигуративу. Вот эту реальность абстракционист и изображает точнейшим образом, совершенно в духе гиперреализма.

Всякое искусство отделяет идею вещи от самой вещи. Нельзя пить из нарисованной чашки — или сражаться на выдуманных баррикадах. В искусстве (и в рефлексии вообще) вещи лишь *представляют* другие вещи. Однако художественная абстракция отличается от абстракции научной, поскольку выражается она в непосредственности *художественного образа*, а не в формальном языке, сознательно сконструированном для каждой предметной области. Художник свободен выбрать любой материал; более того, поиск неожиданных сближений — одна из основных задач искусства. Язык науки — это абстракция материала, формализм. Но возникает он только там, где есть от чего абстрагироваться, — из первичных абстракций искусства.

Отождествление искусства и философии (наряду с химерами «научной» философии) — одно из популярнейших заблуждений. Критика не преминет с величайшим почтением выразиться о глубокой философичности великого автора, о беспредельной глубине мысли, якобы выраженной в гениальных творениях... Прощай, своеобразие искусства! Восприятие первым делом ориентируется на философское содержание, а художественная правда и выразительность — уходят на второй план. Художники послабее используют предрассудки обыденного сознания для своеобразной саморекламы: когда не хватает художественности, остается только смотреть на окружающих с глубокомысленным видом и претендовать на открытие особой философии, недоступной непосвященным. Идеологические дебаты между адептами и скептиками (одинаково далекими от философии) привлекают внимание скучающей публики. Ходячая фраза, остроумие — подменяют собой в массовом сознании как искусство, так и философию, — опошляя и то, и другое.

Разумеется, никто не отрицает права художника на научные изыскания или философствование. Как и всякий человек, он может одновременно участвовать в разных деятельности, в любых областях общественной жизни. Понимание искусства, науки и философии как качественно разных уровней одной иерархии позволяет увидеть, когда перед нами художник — а когда это, скорее, ученый или философ. Разграничение не всегда тривиально, поскольку в целостности творчества неизбежно сочетаются сразу все уровни творчества; однако единство не есть тождество, и в каждом акте творения возможно различить отдельные уровни и стороны. Художественное произведение *может* быть воспринято как выражение определенной философии — но такое восприятие возможно лишь *в философском контексте*. Попытка «вложить» в произведение философскую идею приведет либо к видоизменению этой идеи, в соответствии с законами художественного творчества, — либо к перерождению искусства в политический трактат.

Тем не менее, формальные изыскания и абстрактные идеи вполне могут стать катализаторами художественного творчества, дать первоначальный толчок. Но дальше — художник следует законам искусства, и его творения ни в коем случае не должны терять характерную непосредственность воплощения темы. Сколь угодно изощренная логика не заменит эмоционального отклика и сопереживания.

В моей практике был случай, когда один из читателей вдруг спросил: как называется эта строфа? Полный провал. Значит, не сумел скрыть изысканную технику за не требующим разложения на строки и строфы образом.

Противоположный пример — цикл *Грани*. Там четыре стихотворения, в каждом четыре строфы из четырех строк. Вещь старая — прочли многие сотни людей. Но никто не усмотрел изначальную идею, последовательно проведенную от начала до конца. А началось с логической схемы, тетрады, объединяющей четыре категории подобно тому, как триада связывает три уровня иерархии. Идея довольно сложная, поскольку каждая категория в тетраде содержит в себе все остальные, и смысл целого зависит от того, какая из категорий выходит на вершину в конкретном

контексте. Графически тетрада может быть изображена как правильный многогранник, тетраэдр:



По-хорошему, при публикации следовало бы каждую часть цикла разместить на своей грани — и вертеть как угодно, читая стихи в любой последовательности. Технический момент состоит в том, что каждое стихотворение цикла представляет цикл целиком, а строфы внутри стихотворений подчинены единой логике, это обращения иерархии. Но читатели об этом не думают — то есть, думают не об этом, — значит, получилось!

Вероятно, когда тайное делается явным, стихи теряют блуждающее очарование. Ну и ладно — свою роль я уже отыграл. Да и незачем поэзии долго жить. От поэтических сказок — к сухой теории.

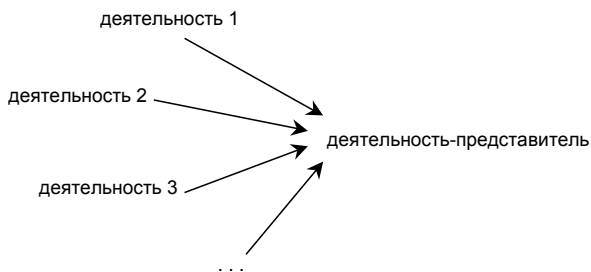
Как отличается искусство от не искусства мы в общих чертах понимаем. Теперь можно говорить о поэзии как особой области искусства. Предстоит очертить границы этой области, обозначить отличие поэзии от прочих искусств. Сразу ясно, что границы не бывают резкими и неподвижными: на контрасте любых двух областей разворачивается творчество, сочетающее особенности, характерные для обеих. Следовательно, отнести плоды такого сотрудничества к одной из прежних категорий возможно лишь в особой ситуации, предполагающей доминирование одной из сторон. Например, можно задаться вопросом о правомерности отнесения блатной песни к поэзии — и вообще к искусству; ответ: почему бы и нет? — но такие тексты становятся стихами лишь в поэтическом контексте, когда обстановка подчеркивает в них поэзию, а не что-то еще. И соответственно настраивает восприятие. В другой компании — та же песня может быть весьма далека от поэзии. Похожие превращения происходили с творчеством так называемых поэтов-шестидесятников: вместо того, чтобы приобщиться к решению художественных задач, стихи стали рассматривать как политическую акцию, выводя их далеко за пределы не только поэзии, но и искусства вообще.

В эстетической литературе существует много классификаций искусств — и ни одной достаточно обоснованной. Причина та же: абсолютизация абстрактных принципов, потерянный историзм. Наивно предполагать, что возможна схема искусств единая для всех времен, и что один и тот же вид искусства будет одинаково представлен у разных народов. С развитием общества меняется структура общественного воспроизводства, наличные схемы деятельности и их представление в культуре. Само выделение искусства в особую сферу творчества произошло не сразу. Первоначально, на заре человечества, многие операции, которые мы сейчас считаем характерными для искусства, были неотделимы от производственного процесса, и воспринимались совершенно иначе. Восторги по поводу прекрасных картин, написанных на стенах пещер художниками верхнего неолита — грубая вульгаризация, интерпретация древности с позиций сегодняшнего дня.

Точно так же, шедевры современных художников вовсе не обязательно будут восприниматься как искусство через пару веков. Судя по темпам развития технологий, жизнь отдельных творений будет стремительно укорачиваться. Разумеется, в истории искусства за любым произведением останется его место. Но именно как место в истории. Пока сохраняются общественные условия, породившие ту или иную художественную форму, она все еще может восприниматься как искусство; однако техника средневекового музыканта смотрелась бы странно в современном оркестре, а образный строй романтической поэзии будет выглядеть совершеннейшим анахронизмом в начале XXI века. Это не исключает заимствования современным искусством отдельных технических приемов у искусства прошлого — однако такое заимствование никогда не может быть буквальным, оно лишь стилизует современную технику под «серебряный век», романтизм, средневековье, античность... По сути дела, это еще один пример переноса схем деятельности — однако на этот раз искусство отражает и преобразует (обобщает) не какую-то иную деятельность, а само себя.

Вернемся к классификации искусств. В соответствии со своим местом в иерархии конструктивного творчества, искусство

синкретично: схема любой деятельности может быть выражена непосредственно в форме иной деятельности:



В чем состоит непосредственность? А в том, что мы не думаем о способах представления, а как бы воспроизводим исходную деятельность в целевой — чисто подражательно, по внешнему или внутреннему сходству, по интуиции. Не мы предписываем формы искусству, а оно ведет нас от одной формы к другой. Этим искусство отличается от науки, следующей единому, сознательно выработанному методу и формально «выводящей» одни схемы из других. Философия, подобно искусству и в отличие от науки, допускает разнообразие форм — но при этом выстраивает иерархию схем, ограничивая «допустимые» методы переноса.

Можно предположить, что различие искусств связано с различием тех деятельностей, которые служат для представления иных деятельностей, — то есть с различием возможных *художественных форм*.

— Но, — скажете вы, — искусство не знает границ, и практически любая деятельность может представлять любую другую, стать художественной формой. Получается, что число всевозможных искусств совпадает с числом возможных деятельностей — и само понятие классификации теряет смысл!

Да, это действительно так, если понимать классификацию метафизически, как номенклатуру, раз и навсегда установленный набор таксонов, четко отграниченных один от другого. Такой подход применим лишь в ограниченных пределах — в периоды относительной стабильности, когда возможно абстрагироваться от взаимопревращения и развития классифицируемых явлений и вещей. А жизнь течет от одних потребностей к другим, каждая



эпоха по-своему расставляет приоритеты, каждая задача требует подходящего инструментария, необходимого сырья и обученных кадров.<sup>7</sup>

В рамках иерархического подхода любая классификация допустима лишь как одно из возможных развертываний иерархии, наряду с бесконечностью других. Никакое единичное явление не может быть сведено к сколь угодно развитой абстракции — именно потому, что оно единичное, а не особенное или всеобщее. Поэтому, пытаясь определить поэзию, мы не имеем права ограничиваться какой-либо одной структурой — а должны понять ее как общее для многих и многих структур, как их «пересечение».<sup>8</sup> Годится любая осмысленная классификация искусств — и все они одинаково необходимы для понимания целого. Говорить о «правильности» или «неправильности» той или иной классификации можно лишь в формальном плане — имея в виду следование единому принципу, логичность и последовательность. Каждое решение открывает одно из возможных «измерений» предмета, и ключом к истине является именно его «многомерность».

Если обратиться к истории искусств, можно обнаружить, что какие-то из ныне имеющих примеров художественного творчества воспроизводятся, хотя бы и с неизбежными изменениями, на протяжении многих исторических эпох у разных народов. Соблазнительно предположить, что они образуют уровни некоторой иерархии, и все остальные искусства так или иначе получаются в ходе развертывания этой иерархии. Однако

---

<sup>7</sup> Когда-то в компьютерном деле пытались изобрести универсальные вычислительные среды, пригодные для решения любых практических задач. Опыт погубил наивные мечты: и языки программирования, и операционные системы все время эволюционируют, одна версия сменяет другую — и никакой обратной совместимости не осталось и в помине. Даже фундаментальные парадигмы подвержены мутациям, и всегда есть место для новых фундаментальностей, отражающих сдвиги в образе жизни и восприятии людей.

<sup>8</sup> Типичный для иерархической логики пример обращаемости иерархий: единичное предстает как общее многих общих, каждое из которых представляет лишь единичную определенность единичного.

любая историческая последовательность представляет лишь один из возможных путей развития, и следует помнить, что искусство разных народов в разные эпохи — все-таки развивалось в сходных культурных условиях, в конечном счете восходящих к единству природных условий на планете Земля и вытекающей из этого общности экономических процессов. Нельзя определенно утверждать, что развитие разума в иных условиях, породит ту же иерархию искусств — и даже в пределах человеческой культуры возможны значительные вариации.

Поскольку направления развертывания иерархий зависят от их окружения, никакая классификация искусств не существует абстрактно, сама по себе: речь идет о практических вопросах, под которые мы и затачиваем наш понятийный аппарат. Какие-то варианты таксономии могут вообще никак не касаться вопросов поэтики. Например, вполне допустимо сопоставлять авторское творчество, художественную критику (самосознание искусства) и творческое исполнительство (интерпретацию) как разные уровни иерархии искусств. В другом разрезе искусство представлено фольклорным, профессиональным и декоративно-прикладным уровнями. Интересы теоретической поэтики требуют своего, заведомо «предвзятого» отношения к проблеме самоопределения отдельных искусств. Конечно же, речь не о том, чтобы выдергивать что-то случайным образом. Надо найти общий принцип, который естественно и логично приведет нас к идее поэтического творчества.

Давайте попробуем. Поскольку философия накопила кучу категориальных схем — можно приспособить одну из них и посмотреть, как пойдет. Так выделяются наиболее универсальные измерения иерархии искусств, и это может быть полезно в других приложениях.

Художественное представление одной деятельности в другой предполагает порождение некоторого продукта (*произведения искусства*). Непосредственно, это просто вещь, — а любая вещь есть единство трех компонент: материала, формы и содержания. Допустим, что своеобразие поэзии как особого искусства связано с характером и соотношением этих трех сторон художественного продукта.

*Материал* произведения искусства — это прежде всего деятельность-представитель и ее продукт. Нематериального искусства не бывает, и в любом искусстве производится нечто доступное другим людям как внешний предмет. Однако материал вовсе не обязан быть вещественным и долговечным: так, некоторые деятельности направлены на производство способов деятельности, и продукт их не в вещах, а в способах их преобразования, в движении. Например, танец не порождает осязаемых вещей (возможность видеозаписи в данном случае не связана с природой танца) — и все же имеет определенный продукт, последовательность движений. С другой стороны, материалом искусства могут быть не конкретные вещи, а классы вещей, или даже абстракции вещей и деятельностей. Например, в буржуазном искусстве XX века существовало направление, представители которого сознательно избегали определенности материала, заменяя художественную пластику подбором готовых вещей, исходно для искусства не предназначенных. Разного рода «инсталляции» создавались из чего угодно — и некоторые из них выглядели вполне художественно. Однако такое, демонстративно не зависящее от материала творчество все же имело свой, вполне определенный материал — окультуренные вещи, и только с учетом их места в культуре возможно создание произведений «конкретного» или «концептуального» искусства.

Материал искусству вполне может поставлять и духовная деятельность. Группа сколь угодно талантливых артистов не создаст целостного спектакля без творчества особого рода, синтезирующего отдельные виды творчества в своеобразный мир, живущий по законам, отличным от внутренних законов каждого из составляющих его искусств. Таково искусство дирижера, или режиссера. Еще один пример: искусство научного поиска. Гениальный ученый творит на материале науки — но по законам искусства. Искусство программирования отнюдь не сводится к овладению соответствующими технологиями и умению решить поставленную задачу: талантливый программист менее эффективен в массовом производстве, ему, как правило, требуется больше времени для решения рутинных задач, — однако он предлагает красивые решения, и в действительно

трудных ситуациях это может единственным способом сдвинуть дело с мертвой точки.

*Форма* — все то, как материал преобразуется художником в процессе порождения художественного продукта, произведения искусства. Без такого активного преобразования творчество столь же невозможно, как и творчество без материала. Искусство не может быть бесформенным.

Это положение особенно раздражает буржуазных теоретиков искусства — торгашей, продающих недостойную разумного человека пачкотню как шедевры, якобы, доступные пониманию лишь горстки избранных (читай: богатых). Хаотичность и эклектика бездушных поделок усыпляют разум, внушают мысль о бессмысленности духовного труда. За это их и ценят толстосумы. Напротив, многие произведения абстрактного искусства долго не находили понимания у широкой публики именно в силу своей очевидной неслучайности, дерзкой оформленности: это пугает обывателя (мещанина, буржуа), не желающего утруждать себя осознанием иерархичности образа.

Не всякая форма художественна. Можно в совершенстве овладеть своим телом — но так и не научиться танцевать. Можно изучить все тонкости стихосложения — но не создать ни одного настоящего стихотворения. Красивого и хорошо поставленного голоса еще недостаточно, чтобы стать певцом. Ремесленник и художник могут заниматься внешне похожим делом, обрабатывая одинаковый материал, пользуясь одинаковыми инструментами и приемами работы. Но формы, которые они создают — различны; искусство как таковое можно было бы определить как создание выразительных, художественных форм.

Формы искусства в значительной мере зависят от его материала. Однако художественность не имеет ничего общего с техникой материалобработки, с искусностью. Навязывание материалу несвойственных ему форм, вплоть до совершенной неузнаваемости, воспринимается, скорее, как технологическое достижение, — ловкий трюк или курьез, — но не искусство. Например, гипернатурализм в живописи, имитация природных звуков в музыке, абсолютно правдоподобная актерская игра, или высшие достижения ландшафтного дизайна... Все это вызывает

удивление, восхищение кропотливой работой, — но не волнение, сочувствие, или сострадание. Бесконечное экспериментирование с материалом, свойственное буржуазному искусству XX века, далеко от искусства; напротив, подлинный художник способен весьма несовершенными средствами создать подлинный шедевр. Нерезкая любительская фотография, сделанная посредственной камерой, может быть гораздо выразительнее супертехничной работы иного фотографа-профессионала.

Создание художественной формы вовсе не обязательно требует создания новых вещей. Вполне достаточно перенести уже имеющуюся вещь в иной контекст, сделав тем самым ее восприятие эстетически осмысленным. Так, природа сама по себе безразлична к человеку: она не может быть ни яростной, ни прекрасной... Однако мы вдруг обнаруживаем в ней скрытое волшебство, стремимся его запечатлеть и воспроизвести. Но красивая картинка — еще не искусство; выбор точки обзора, максимально раскрывающей красоту пейзажа и выводящий восприятие далеко за рамки простой природности — это уже художественное решение. В определенном культурном контексте даже пресловутый дюшановский унитаз вполне мог считаться произведением искусства.

*Содержание* — это единство материала и формы; именно содержанием диктуется необходимость той или иной формы для избранного материала — и выбор материала для задуманных форм. Акт художественного творчества подчинен определенному замыслу; автор осознает содержание собственного творчества. Но реальное содержание произведения искусства гораздо шире, поскольку автор творит не из себя — им движет культурно-историческая необходимость. Ее и выражает художественный продукт. Выразительность и содержательность в искусстве совпадают.

Однако содержание произведения искусства не тождественно содержанию представляемых в нем явлений материальной и духовной культуры — у которых свои, не имеющие отношения к искусству мотивы. Всякое искусство выделяет в культуре ее универсальные, всеобщие моменты, отделяет (абстрагирует) их от единичных примеров, от бытовых случайностей. Содержание

искусства — скрытая в суете будней необходимость, которую мы подчеркиваем намеренным противопоставлением творчества решению повседневных (и злободневных) задач. Мы действуем, мы что-то производим, — но этот продукт не закрывает наших потребностей, а лишь дает нам возможность осознать их общественную значимость — то, как мы относимся друг к другу. Так рождается художественный *образ*. Содержание произведения искусства представляется, в конечном счете, иерархией образов.

Художественный образ — не просто изображение. Это всегда абстракция, обобщение, способ существования идеи. Безыдейное искусство — не искусство. Однако в искусстве идеи выражаются неявно, лишь намеком, — посредством уподобления друг другу единичных деятельностей, которые, в принципе, вполне могли бы развиваться и сами по себе. Простая декларация, лозунг — столь же далеки от искусства, как и пустое формотворчество.

Практика искусства столь же способна стать источником его содержательности, как и любая другая деятельность. В классовом обществе художник не принадлежит себе: он всегда оказывается представителем каких-то общественных групп — и творчество так или иначе отражает их самосознание, оказывается классово ограниченным. С развитием профессионального искусства — самосознание художника нередко замыкается на реалиях его жизни, на деятельности сравнительно узкого творческого кружка. Это нередко приводит к вырождению искусства, превращению его в бесконечное самолюбование, иллюзии превосходства над «простыми смертными», стремлению поучать и пророчествовать. Художник вправе говорить о себе — но не имея в виду только лишь себя. Гениальность в искусстве как раз и состоит в умении высветить всеобщее в чем угодно, раствориться в образе, а не диктовать ему.

Содержание произведения искусства следует отличать от его темы. Одна и та же тема может быть раскрыта средствами разных искусств — воплощена в их специфическом материале, в особых формах, — и даже внутри одного искусства разные художники открывают в теме неодинаковое содержание, и здесь возможна своеобразная переключка эпох. Содержание — внутри искусства, темы — приходят извне.

Мое видение теоретической поэтики исходит из различения искусств *по их продукту* — который представляется единством материала и формы. Приоритет отдаем материалу — а форму подбираем так, чтобы искусство стало содержательным.

Другими словами, поэзия возможна, пока существует вполне определенная деятельность, в рамках которой мы изготавливаем какие-то вещи из чего-то достаточно устойчивого и отличного от материала других искусств. Поэтические формы меняются — материал поэзии остается тем же. Заменяем один материал на другой — и нет поэзии, а есть какое-то другое искусство, а может быть, и вовсе не искусство.

Разверните иерархию искусства иначе — и поэзия перестает быть одним из искусств, растворяется во всем сразу, становится лишь одним из оттенков чего-то другого — поэтичностью. Разновидности искусства, найденные в логике другой теории, оказываются поэтичными лишь в той мере, в которой они могут использовать характерный именно для поэзии материал — если речь идет о художественном использовании, а не о бытовых случайностях.

Может показаться, что мы ни на йоту не приблизились к решению нашей задачи — обозначению предмета теоретической поэтики. Материалов бесконечно много, и никакой систематики не хватит, чтобы учесть все возможности. А если произвольно назначить поэзию ответственной за какой-то один материал — чем остальные хуже? Неужели поэзия настолько ничтожна, чтобы затеряться в этом разнообразии?

Но кто сказал, что все материалы надо сваливать без разбора в общую кучу? На что нам иерархический подход? Давайте вместо единичных представителей говорить об универсальных категориях, о том, что свойственно не только непосредственно данной нам сейчас части природы — но и природе всякой вообще деятельности (а значит способам восприятия ее продукта). Если когда-либо мы столкнемся с другими разумными существами — их искусство будет нам доступно, поскольку его внутренняя организация обязательно воспроизведет уже знакомые нам культурные типы. Содержание чужого искусства мы постигаем не сразу, по мере взаимопроникновения культур; но угадать

художественность мы умеем и без этого: тут нам достаточно собственного опыта — и мы всегда можем удивить братьев по разуму неожиданными интерпретациями.

Вспоминая, что всякий продукт есть единство объекта и субъекта, мы сразу же осознаем важность «первичных» искусств, опирающихся на практику материального производства. То есть, умение работать «руками», обрабатывать природный материал. Затем смотрим, что получилось.

Есть обширная группа искусств, раскрывающих любые темы в особом расположении материальных тел, пространственно; разумеется, существуют композиции, передающие движение, и даже развитие, — однако эта динамика существует лишь в восприятии, а само произведение искусства остается статичным, как некое *бытие*. Здесь мы традиционно опираемся на зрение; по-английски так и говорят: *visual arts*.

Еще один уровень искусства использует материальность *движения*. Одно состояние системы материальных тел сменяется другим — но отдельные фазы сняты в восприятии, превращены в особое качество, структуру движения как такового. Человеческий слух издревле настроен на выявление последовательностей — однако специальная организация зрительного восприятия также может подчеркивать выразительные вариации.

Наконец, нас может интересовать строение *развития* — переход от бытия к движению и от движения к бытию, когда одна сцена сменяет другую — но каждая остается пространственно организованной. Традиция выдвигает на первый план человека и его поступки — так сказать, историю в миниатюре.

Поскольку речь идет о всеобщие уровнях существования материи (бытие, движение и развитие), градация первичных искусств сохранится в том или ином виде везде и всегда.<sup>9</sup> Изменение способа производства накладывает отпечаток на иерархию искусств: рождаются новые области рефлексии, а что-

---

<sup>9</sup> Первоначально, разумеется, эти уровни искусства возникают в синкретическом единстве, как возможные тенденции. Лишь потом, по мере становления разделения труда, выделяются отдельные искусства и группы искусств.



то, наоборот, устаревает, уходит в историю — чтобы потом возродиться в реконструкциях, аллюзиях и стилизациях. С другой стороны, внутренняя логика искусства требует освоения любых переходных форм. Так, живопись в своей основе является пространственным искусством, музыка — временным, театр — драматическим. Однако синтез искусств может соединять элементы различных уровней — и такое соединение всегда иерархично: в каждом конкретном восприятии один из элементов доминирует, «подчиняя» себе остальные. Например, можно слушать оперу — а можно смотреть оперный спектакль.<sup>10</sup> Не все материалы одинаково пластичны, и какие-то искусства живут дольше других. Тем не менее, сама возможность образа влияет на культуру материала — и в конечном итоге воздействует на способ производства в целом.

Однако всякая деятельность, помимо производства вещей, предполагает и цикл субъектного воспроизводства, отношения между людьми: сначала по поводу вещей, потом по поводу самих отношений... Непосредственно это выглядит как общение. Разумное существо не существует вне общества — а без общения совместная деятельность просто невозможна.

Довольно рано общение становится особой деятельностью, на основе которой зарождается, так сказать, «вторичное» искусство, лишь косвенно связанное с природным материалом.<sup>11</sup> И вдруг оказывается, что на этом уровне все разнообразие природных материалов снимается, и посредником в общении выступает лишь один универсальный продукт — язык. Даже первобытные формы общения, основанные на прямом контакте и симпатии, полностью перестраиваются под влиянием этой мощной машины, обслуживают язык и приобретают черты языка. Поскольку же язык по самой своей сути призван представлять любые сферы деятельности, он тут же становится всеобщим

---

<sup>10</sup> Или читать роман как повествование — или наслаждаться языком автора, чисто статически, — или просто следить, как одно событие сменяет другое, не вникая в суть...

<sup>11</sup> Название, очевидно, с намеком на «вторую сигнальную систему». Не следует понимать эту метафору слишком буквально.

материалом искусства, собственная иерархичность которого проявляется в относительно самостоятельной иерархии вторичных искусств. Именно там мы и будем искать поэзию.

Язык лишь ссылается на реальную деятельность — поэтому он изначально абстрактен. Наука доводит всеобщую абстракцию до логического завершения: возникает язык науки, формальный и еще более унифицированный. Искусство выбирает другой путь: язык как всеобщий материал можно использовать по разному, вплоть до обособления разных способов употребления, их развертывания в различные уровни общения. С одной стороны — языковое бытие, отражение истории и культуры. Этому уровню принадлежит художественная проза. Язык как движение — это живая речь. Чувствуем: горячо! — поэзия где-то рядом. Но есть еще и третий уровень, на котором мы вновь встречаемся с искусством драмы.

Говорить о месте поэзии в иерархии речевых искусств мы будем в следующей лекции. Это уже не совсем философия, теория начнет обрастать эмпирической плотью. А пока, для логической завершенности, вспомним, что объект и субъект в продукте деятельности существуют не по отдельности — это стороны целого. Точно так же, материальная и духовная культура едины в целостности культуры как таковой. Следовательно, должен существовать еще один уровень искусства, на котором первичное и вторичное вступают во взаимодействие и на выходе получается нечто синтетическое. Такое искусство можно было бы назвать «практическим» — или, если угодно, искусством жизни. Здесь мы снова участвуем в процессе воспроизводства — но уже не напрямую, а как члены команды, партнеры, в постоянном общении друг с другом. Собственно, ради этого все и затеяно. Пока эстетика остается работой искусств, это лишь абстрактная идея. Сделать искусством каждый шаг — высшее наслаждение и предназначение разума. Тогда искусство подружится с наукой и философией, а эстетика, логика и этика станут ликами одного и того же. Далек идеал... Но мы еще умеем мечтать!

## ЛЕКЦИЯ III

### Поэзия как язык

Можно было бы дать подзаголовок: проблема перевода. Есть жанры искусства, тесно связанные с особенностями отдельных культур: их эстетику невозможно осознать и почувствовать без предварительного освоения — хотя бы поверхностного, — соответствующих культурных пластов. Например, рядовой европеец вряд ли способен в полной мере оценить тонкости китайской каллиграфии, или драматизм танца катхакали, — однако здесь все же есть почва для ассоциаций, и восприятие схватывает общую картину, образный строй, толкуя непонятные элементы на свой лад. Зрение подчинено мышечному движению, и сходство возможных движений позволяет соединять сколь угодно далекие этнические образования в искусстве. Возможно, контакт с принципиально иным разумом, опирающимся на отличные от человеческого тела материальные формы, приведет к трудностям эстетического плана; некоторое представление о них можно получить на примере культурного барьера между европейским и традиционным африканским искусством, который лишь сейчас начинают преодолевать.

С поэзией ситуация сложнее. Никто не может знать всех бытующих на Земле языков, даже если ограничиться теми, в которых сложилась собственная литературная традиция. Более того, практически каждый язык делится на множество местных вариантов, иногда разительно отличающихся друг от друга интонационно, лексически и грамматически. Получается, что человек, не знающий языка, может воспринимать либо чистое звучание, интонацию, — либо только общую смысловую канву

поэтического текста, в подстрочном переводе. Поскольку же поэзия возникает только в единстве этих противоположностей, искусство поэта оказывается принципиально непереносимым из одного языка в другой, из одной культуры в другую...<sup>12</sup>

Тем не менее, стихи испокон веков переводили с одного языка на другой, успешно или не очень. Стало быть, есть за что зацепиться — и представление о поэзии как одном из речевых искусств обязано дать соответствующие разъяснения.

Как мы уже отмечали, языку в человеческой культуре принадлежит особое место. Человеческая деятельность всегда предполагает совместный труд многих людей: гениальный творец-одиночка целиком зависит от культурных условий, в которых он утверждает свое одиночество; за прихотливой фантазией — миллионы тех, без кого ни сам фантазер, ни его прихоти, просто не могли бы явиться в мир. Язык, универсальное средство общения, пропитывает всякую деятельность, проникает во все сферы жизни — и даже первичные искусства, работающие с природным материалом, испытывают на себе мощное воздействие языка. В определенном смысле, язык — воплощение субъекта, основа духовной культуры.

Разумеется, язык не может существовать без материального носителя. Изначально таким носителем было человеческое тело в целом, и основа первобытного языка — демонстративное поведение, жест.<sup>13</sup> Изначально голос лишь сопровождает жест, как бы дублирует его. Но язык жестов возможен лишь в условиях прямого контакта — а звук слышен издали. Роли меняются: теперь уже голос играет основную роль — хотя выразительный

---

<sup>12</sup> Нечто похожее наблюдается и в других искусствах — например, в музыкальном исполнительстве, или в театре. Как бы ни старались современные артисты воспроизвести особенности первоначального исполнения (мода на «аутентичное» искусство), они заведомо не могут отрешиться от технических навыков (и образа мысли) сегодняшнего дня, и любая попытка «заглянуть» в прошлое обречена на провал.

<sup>13</sup> До сих пор люди, говорящие на разных языках, объясняются жестами. Развитие речи у детей также начинается с жеста, и первые слова-фразы строятся именно как голосовые жесты.

жест частенько сопровождает речь и в наши дни... Звучащая речь рождается как своего рода голосовой жест. Наконец, появление письменности превращает речь в пространственное образование, симультирует ее. Каждая из этих материальных форм языка дает начало особым видам искусства: пантомима, декламация, каллиграфия... Однако материалом литературного процесса язык становится не в качестве собственно жестикуляции, говорения, или написания, — а как абстракция человеческого общения.

С развитием общества и языка менялись и литературные формы. Так, поэзия первоначально существовала как устная традиция, — а художественная проза восходит к устному рассказу, преданию, сказке...<sup>14</sup> Утверждение культурного доминирования письменных литературных форм первоначально означало, что каждый читатель становился одновременно и слушателем и рассказчиком (чтецом). С развитием индустрии звукозаписи, кино, видео, в эпоху широкой доступности компьютерных устройств и программ, наблюдается обратный процесс: многие люди предпочитают смотреть и слушать, а не читать.

Однако язык в человеческом общении используется по-разному, и это вызывает к жизни различные виды литературного творчества. Так, художественная проза соотносится с умением достоверно (вос)создать в языке реальность природы или движение духа. Это очень непросто — и возникнуть такое умение может лишь на определенном этапе общественного развития, при наличии достаточно развитого разделения труда. Поэтому проза как область литературы возникает сравнительно поздно. Поэзия восходит к древнейшим пластам языка, связанным с необходимостью синхронизации трудовых процессов, выстраиванием их во времени. При этом существенно не формальное значение произносимых слов, а их способность вызвать в другом человеке упорядоченные определенным образом психические процессы, и косвенным образом —

---

<sup>14</sup> Вполне возможно, что когда-то существовала и своего рода жестовая литература, театрализованное действие, передающее то, что впоследствии стало достоянием слова.

повлиять на динамику его деятельности. В отличие от риторики, прямой призыв к чему бы то ни было в поэзии — лишь фигура речи, технический прием: поэту важно вызвать определенную внутреннюю активность, особый душевный настрой, — а дальше человек действует сам. Ясно, что это предполагает достаточно высокий уровень социализации, развитую способность людей воспринимать действия окружающих вполне определенным, культурно обусловленным способом. Скорее всего, собственно поэзии логически предшествует иное искусство, связанное с сигнальной функцией языка, с умением объединить людей для выполнения общей задачи — будь то бегство от опасности, добывание средств к существованию или воспроизводство человека как разумного существа. Такое теснейшим образом слитое с устной речью искусство можно назвать *красноречием*.

По всей видимости, исторически, становление искусств, связанных с языком, направлено от внешней деятельности, через внутреннюю (интериоризованную) деятельность, к созданию новой, идеально опосредованной реальности. Это зеркальное обращение обычной «психологической» последовательности: отражение внешнего мира («стимул») вызывает внутренние (субъективные) переживания, в конечном итоге приводящие к определенной поведенческой реакции. Подобная зеркальность, обращение внешнего движения в представлении субъекта, — характерна для художественного творчества; это не только тенденция — но и намерение, яркий технический прием. Снимая образность искусства, наука (как отражение отражения) умеет восстанавливать объективные связи.

Есть основания полагать, что древнейшие корни искусства — в ритмической организации производственной деятельности, и прежде всего — производства орудий труда (А. П. Окладников). Человеческая деятельность — не просто изготовление одного из другого, а целенаправленное воспроизводство природных или общественных явлений — регулярное повторение. Выделение опорного ритма — это первичная абстракция, характерная для большинства трудовых процессов, особенно в примитивном производстве, когда достижение видимых изменений в обрабатываемом материале требует большого количества

однообразных операций. По видимому, древнейшие формы искусства были вплетены в производственный процесс, подчеркивая в нем ритмическую организацию и тем самым повышая его эффективность.<sup>15</sup> Именно ритм как первичная, непосредственно данная схема деятельности, и должен был стать переносимым с одной деятельности на другую — а для этого требовалось найти такую деятельность, которая наиболее выпукло представляла бы ритмичность деятельности вообще. Далеко не все деятельности одинаково пригодны для этого: требуется совместимость с большинством других деятельностей и достаточно гибкая организация, допускающая свободное изменение ритма, подстраивание под заданный извне ритм. Вероятно, поначалу несколько производственных процессов просто совершались одновременно, так что один задавал ритм для другого, каждый для каждого.<sup>16</sup> Различные деятельности здесь еще равноправны: любая способна синхронизовать все остальные. Однако с течением времени (и с разделением труда) симметричное отношение постепенно стало однонаправленным: появилась особая производственная роль — поддержание трудового ритма путем подачи ритмически организованных сигналов. Универсальным переносчиком таких сигналов в условиях Земли мог быть только звук. Действительно, человек может слышать звуковые сигналы независимо от того, есть ли у

---

<sup>15</sup> Каждый может проверить это на себе. Современному человеку все еще приходится делать многие вещи первобытными способами: вручную вскапывать огород, шить без швейной машинки, обтачивать куски металла напильником — или просто передвигаться пешком на значительное расстояние. Стоит поймать ритм этих монотонных занятий, подчеркнуть его напеваемой про себя песенкой, или просто счетом, — становится значительно легче, и работа психологически быстрее подходит к концу.

<sup>16</sup> Отголоски этого можно видеть в склонности многих людей собираться вместе для работы: каждому из них легче делать свое дело, когда он видит, как другие работают рядом, даже если их занятия никак не связаны между собой. В частности, когда все работающие делают одно и то же, весьма эффективным приемом является синхронизация по кому-то одному, ориентировка на «ведущего».

него время отвлечься от текущей операции и взглянуть на других; звук может почти без изменения распространяться на большие расстояния — и он весьма информативен: это гибкое средство, допускающее подстройку параметров в широких пределах; наконец, похожие звуки могут издавать почти все люди. Именно поэтому звуковые сигналы вплоть до XX века оставались чуть ли не единственным средством синхронизации деятельности в реальном времени, и не утратили этой своей функции по сей день.<sup>17</sup>

По-видимому, первым источником осмысленного звука служил именно человеческий голос; специальные инструменты для звукоизвлечения появились позднее и поначалу просто имитировали голосовые интонации. Размежевание поэзии и музыки началось лишь в ранней античности, и еще долго они были взаимозависимы — а поэтов по традиции называли певцами...

Однако пути поэзии и музыки все же разошлись — и это не случайность. Лишь в очень примитивных формах они подобны по своей эстетике. Музыка развивалась через абстрагирование техники звукоизвлечения, выделение типовых интонаций и формирование интонационных систем. В поэзии интонация никогда не перестает быть *интонацией речи*, языковым явлением, дополняющим и уточняющим слово, а не заменяющим его. Это на абстракция физического звучания, а абстракция способности звука служить общению. Именно в этом качестве поэтическая интонация становится источником и основой любых других выразительных средств. Абстрагирование от реальной речи, обслуживающей повседневную человеческую деятельность, произошло здесь путем отделения речи от собственно *говoreния*, от звука, — превращения ее во *внутреннюю речь*. Психология давно обратила внимание на внутренняя речь как необходимое промежуточное звено между внешней речью, говорением, и человеческим мышлением, не совпадающее по форме и функции ни с тем, ни с другим (Л. С. Выготский). Однако традиционно

---

<sup>17</sup> Особенно в низших деятельности — как, например, строевая подготовка в армии.



считалось, что внутренняя речь лишь опосредует движение от мысли к слову и наоборот — и не имеет самостоятельного психологического значения. Такое мнение плохо согласуется с идеями сознания, самосознания и разума, предполагающими подвижность границ, постоянное перетекание внутреннего во внешнее, взаимное отражение, представление одного в другом, многоуровневость. В деятельности и общении людей внутренняя речь играет важнейшую роль, и вполне может выходить на первый план. Так, друзья или влюбленные понимают друг друга «с полуслова» — они находят глубокое удовлетворение в разговорах «ни о чем», их общение часто выглядит для постороннего чистой бессмыслицей, полнейшей глупостью. Однако это лишь поверхностное впечатление — вызванное значительным отличием строения внутренней речи от речи внешней и невозможностью сведения одного к другому; общение на уровне внутренней речи может использовать внешнюю речь в качестве носителя, организуя ее по своим собственным законам. В искусстве внутренняя речевая деятельность и соответствующий ей уровень общения представлены поэзией.

Итак, материал поэзии — язык в форме внутренней речи. Из этого основного положения вытекают основные принципы теоретической поэтики и практические приемы, осмысление которых нам еще предстоит.

Для начала, конечно же, полезно посмотреть, что говорит по поводу внутренней речи современная наука. И тут мы с удивлением обнаруживаем, что с 1934 года, когда вышла в свет фундаментальнейшая книга Выготского *Мышление и речь*, на эту тему не появилось ни одного серьезного исследования! Более того, представления о внутренней речи в буржуазной психологии и лингвистике деградировали до уровня XIX века, и спрашивать, собственно, не у кого. То есть, надо брать что дают — и дальше думать своей головой...

В советской психологии внутреннюю речь трактуют как разновидность внутренней деятельности, аналогичную внешнему речевому общению — с той разницей, что во внутренней речи человек разговаривает не с другим человеком, а с самим собой. Такая направленная на себя речь — необходимое промежуточное

звено от слова к мысли. Возникает она в раннем детстве (на шестом или седьмом году жизни), путем превращения внешней («социализированной») речи в так называемую эгоцентрическую речь (пока еще внешнюю, но уже для себя, а не для других), которая постепенно меняет строение и в конце концов уже не нуждается во внешнем звуке, превращается в речь внутреннюю. Эгоцентрическая речь у детей характеризуется тремя важными обстоятельствами: во-первых, она возникает в коллективе, когда возможный собеседник находится в пределах досягаемости и можно сделать вид, будто разговариваешь не с собой, а с ним; во-вторых, сохраняется иллюзия понимания эгоцентрической речи другими; наконец, для эгоцентрической речи важна опора на слово, возможность (хотя бы воображаемая) высказаться вслух. Если ребенок оказывается в ситуации, когда он не чувствует партнера, когда некому его услышать и понять, эгоцентрическая речь быстро вырождается, а умственное развитие ребенка существенно замедляется.

Поскольку непосредственное изучение внутренней речи представляется невозможным, о ней судят косвенным образом, на основании наблюдаемых особенностей эгоцентрической речи и их эволюции. Здесь выделяют ряд признаков, которыми по всей видимости должна обладать также внутренняя речь:

1. *Редукция грамматики.* Различные словоформы сводятся к одной, упрощаются предложения, исчезают предлоги, связки и иные служебные слова.
2. *Редукция фонетики.* Качество отдельных фонем уже не имеет значения, важны лишь общие интонации. Во внутренней речи остается лишь идея звучания, а не звучание как таковое.
3. *Опора на смысл.* Значения слов расплываются, одно слово легко заменяется другим, имеющим иное, а иногда и противоположное значение.
4. *Агглютинация.* Построение фраз не требует грамматических средств: слова соединяются непосредственно, перетекают одно в другое, склеиваются.
5. *Переливы смыслов.* Несколько смыслов каждой фразы, их взаимовлияние и перетекание одного в другой.

6. *Неожиданность и непонятность.* Возможны странные на вид последовательности, не увязанные с текущим контекстом, без пояснений, — темы вдруг обрываются, без продолжения.
7. *Идиоматичность.* Изобилие неологизмов и нестандартность конструкций приводят к возникновению особого диалекта языка, в котором даже обычные слова становятся идиомами.

Уже одно это перечисление показывает, что мысль о поэзии как искусстве внутренней речи — весьма вероятное допущение. Каждый пункт прямо-таки просится в литературный справочник в качестве обычного технического приема — и на все есть наукообразные названия эмпирической поэтики («грекозябры»).

Психология предпочитает обсуждать либо внешнюю речь, либо мышление — которое уже и не речь вовсе, и даже не язык. Внутреннюю речь если и упоминают — то лишь в качестве переходного процесса, как свернутую внешнюю речь или недоразвернутое мышление. Однако рассматривать внутреннюю речь как нечто вспомогательное, временное и мимолетное — серьезная ошибка. Превращение детской эгоцентрической речи во внутреннюю речь — не исчезновение, и не вырождение, а трансформация, интериоризация, — рождение нового психологического механизма, который обслуживает поведение людей всю жизнь. Всякую деятельность можно свернуть — но она развернется в полном объеме в соответствующих условиях. Свернутая деятельность становится частью (уровнем) другой деятельности — но она в любой момент может обособиться и следовать собственным мотивам. Поэтому следует ожидать, что и внутренняя речь может оказаться вполне наблюдаемой — хотя бы и в качестве надстройки над некоторой иной деятельностью, имеющей дело с природным материалом. Такой благоприятной средой для «овнешнения» внутренней речи служит искусство — и прежде всего искусство поэзии (прежде всего лирической). Разумеется, элементами внутренней речи можно обогатить и прозу, и музыку, и живопись... Но у других искусств другие задачи — и поэтичность прозы, музыки или живописи воспринимается как *дополнительное* качество по отношению к собственной выразительности каждого из этих искусств.

Материал поэзии — внутренняя речь. Но как в таком случае возможно общение? Мы же не можем залезть в душу поэта и «считать» оттуда нечто невыразимое! Но всем знакомы другие, куда более разительные примеры: мышление человека еще невыразимее — и однако мы умеем делиться друг с другом своими мыслями, и даже думать сообща! Для этого приходится переводить мысли во внешнее действие — а партнеры по общению пытаются восстановить внутреннее движение по его внешнему знаку. А значит и внутреннюю речь можно передать намеком, особой организацией обычной, внешней речи — во всех ее разновидностях.

С этого места подробнее. Общаться можно по-разному, и у речи бесконечно много всяческих сторон. И все важно. И везде свое искусство. В самом общем плане, есть уровень публичной речи (непосредственно направленной на собеседника), уровень внутренней речи (общение с собой) и уровень литературы (синтез публичной и внутренней речи, разговор на публику — но не напрямую, а опосредованно, через намеренно публичный текст). Соответственно, и поэзия предстает то эстрадной декламацией, то переживанием и размышлением, то собранием сочинений разной многотомности. В устной и литературной поэзии есть много такого, что к собственно поэзии не относится; выцарапать внутреннюю речь из речевой ситуации или мертвого текста — это еще надо постараться. Кому-то интересно — а другие предпочтут не заморачиваться. Люди не только носители единой культуры — но и носители разного рода субкультур, через которые всеобщее иной раз просвечивает очень призрачно, как звезда в тумане.

На помощь опять приходит иерархичность. Внутренняя речь вовсе не монолит: здесь есть свои уровни, разные формы бытия. Каждый уровень внутренней речи по-своему связан с мышлением и внешней речью (устной или письменной). И на каждом своя поэзия. В результате почти каждый способен воспринимать поэзию как поэзию, и воспроизвести ее как внутреннее движение. Пусть примитивно, поверхностно, — всегда есть принципиальная возможность окультурить грубую душу, одухотворить плоть. Роль поэзии в этом деле трудно переоценить.

Одно из направлений развертывания иерархии — наиболее общие (общественные) функции речи: с одной стороны, это сообщение, с другой — побуждение к действию, и где-то в глубине — собственно общение, интимность. В зависимости от преобладания того или иного компонента, получаются различные типы языкового поведения. Каждый из этих уровней общения может быть свернут: сначала это обращение к воображаемому собеседнику — потом разговор с собой, — и в конце концов речь становится мыслью, и собеседником становится весь мир.

Речь (общение) как внешняя деятельность, предполагает уровни восприятия (движение извне внутрь), речения (движение изнутри вовне), и осмысления (субъективное представление речевой ситуации). Когда мы что-то слышим — это, как минимум, надо «закодировать» собственными движениями, перетащить снаружи внутрь. Чтобы чего не упустить — стараемся притянуть сразу все особенности: материальную сторону речи (тембр, высота голоса, интонация, темп и т. д.), языковые структуры (фонемы, слова, фразы, речения, контексты), поведение говорящего, значения и смыслы в рамках текущей деятельности и их общекультурная интерпретация. Потом (в логическом, а не хронологическом плане) все это как-то варится внутри, а когда время самим высказаться — наши соображения приходится опредмечивать в звуках и знаках.

Первое погружение общения внутрь — проговаривание про себя. Мы представляем себе собеседника — что-то ему говорим, и воспринимаем предполагаемые реакции. С одной стороны, это уже внутренняя речь (поскольку живого собеседника может и не быть) — но говорим-то мы все же не себе, а кому-то! В какой-то мере этот уровень присутствует в любом общении, поскольку воспринимаем мы собеседника не таким, как он есть, а тем, чем он должен быть по нашим представлениям; мы искренне заблуждаемся — а потом удивляемся, когда что-то пошло не так... Оставаясь наедине с собой, мы готовим себя к публичной жизни, проигрываем разные возможности: театр одного актера и одного зрителя. Таковую, самую поверхностную разновидность внутренней речи можно было бы назвать *драматической речью*, первичным снятием публичности.

В принципе, на этом уровне уже можно творить — так сказать, делать стихи. Чисто лингвистически, драматическая речь характеризуется рефлексивностью, повышенным вниманием к мелочам. Когда мы репетируем будущую речь — мы заботимся не только о содержании, но и обращаем внимание на форму, корректируем выражения с учетом предполагаемого восприятия. Поэт сам себе режиссер — и ему важно все: фразировка, лексика, интонация, темп, — и возможные внешние воплощения требуют вполне конкретных жестов, тембров, и даже пространственного расположения (включая позы слушателей и разметку страниц). Драматическая речь опирается на нормативный уровень языка — но доводит его выразительные возможности до крайности.

Близость драматической речи жесту и артикуляции роднит поэтические грезы со сновидениями. Лично для меня сон — творческая мастерская; иногда во сне приходят почти готовые вещи, и остается только записать, внешне оформить. Иногда сон дает лишь общую идею, или яркий образ, — который заставляет работать дальше, развивать тему, доводить до завершенности. Вероятно, многим поэтам знакомо нечто подобное.

Заведомая экспрессивность драматической речи облегчает задачу поэта: сама форма выражения подсказывает слушателю или читателю, что это стихи, и воспринимать их надо творчески, воспроизводить внутри себя — и восстанавливать тем самым внутреннее движение, приведшее к их рождению. Но простота может также создать иллюзию понятности и доступности. Поэзия сводится к форме, спектакль ради спектакля. К сожалению, большинство учебников поэтики не идут дальше этого уровня. Начинающие поэты ограничиваются комбинаторикой форм, примитивное восприятие требует упрощенной лубочности, скандирования, легкости образа — или, наоборот, откровенной зауми. Эффектность сводит эффективность поэзии на нет. Вместо серьезной работы духа — пошлый ширпотреб. Поскольку же внутренняя речь — переход от действия к мысли, ограниченная драматической речью поэтическая культура порождает столь же мелкое, формальное мышление.

Но есть еще один уровень внутренней речи, на котором артикуляция и жест снимаются, свертываются во внутреннее

состояние — схему действия. Красочность и театральность уступают место обобщенному представлению, своего рода сценарию, «нотной записи» живого действия. Сценические персонажи превращаются в символы, знаки, роли, формальные позиции участников общения. Драматическая речь становится *схематической*.

Устройство схематической речи значительно отличается от внешней или драматической речи. Разумеется, всякий сценарий придется как-то воплощать — но любая схема не только допускает, но и предполагает существование самых разных инсценировок. Если в драматической речи доминирует форма — здесь на первый план выходит содержание. В поэзии это часто проявляется как примат «твердых форм»: гекзаметр, сонетность, октава — не отвлекают внимания, и можно сосредоточиться на потоке дум или видений. Такой «крупноблочный» стих — основа эпической поэзии, с ее «типовой» образностью.

Поскольку содержание искусства приходит извне, в рамки языковой нормативности схематическая речь не вписывается. Обобщенность идеи требует условности языка. В науке для этого изобретают специальные языки: математические и химические формулы, радиотехнические схемы, алгоритмы... Поэт вынужден пользоваться формами естественного языка — но он вправе расположить их особым образом, чтобы намекнуть на скрытые под языковой оболочкой содержательные пласты. Проблема в том, что схематическая речь очень индивидуальна, и у каждого по мере взросления складывается свой внутренний «словарь», набор ролей, — это его внутренний мир. Взаимопонимание возможно только в определенном культурном контексте. Роль такого контекста может играть художественное направление, стиль, школа. По сути дела, принадлежность субкультуре — это дополнительная (внеязыковая) информация, настраивающая восприятие на схематику, характерную именно для этой части общества. Драматическая речь в поэзии общедоступна; напротив, символизм не может (и не должен) быть понятным для всех без исключения. Попытки навязать авторское видение приводят к чрезмерной нарративности, назидательности, резонерству... Собственно поэзия — на этом заканчивается.

Творческое отношение к схематике требует иных акцентов в общении: задача автора не поведать о чем-то, а растревожить душу, побудить к самостоятельному творчеству. Пусть читатель никогда не угадает авторскую идею — он подставит на ее место нечто столь же полновесное, достойное стоять рядом с гением, — то есть, по сути, высветится еще одна грань гениальности. Автор об этом не думал — но в его поэзии оно есть. Поэт становится провидцем и пророком помимо своей воли. Почему так? Да потому что само возникновение уровня схематической речи связано с развитием культуры в целом — и индивидуальной культурности. Общественная необходимость воспитывает поэта так, чтобы он ее выражал и передавал другим. Поэт — орудие человеческой истории. Потому великие поэты в ней и остаются.

Но даже если не пробиваться в гении, поспособствовать духовному прогрессу — наша святая обязанность. Достаточно не там поставить запятую (или не поставить там) — и возникает внутреннее напряжение, формальный конфликт, разрешать который читателю придется самостоятельно. Мы в ответе за свои творения. Изобилие небрежных поэтов приводит к столь же небрежному восприятию: либо снисходительно простить чужие странности, либо позлопыхательствовать на тему «неточностей», либо споткнуться — и пройти мимо. Вникать в суть, гадать о причинах... — зачем? Сообщества распадаются не родившись.

Но если все же найдено внутреннее единство, появляется чувство свободы, независимости от языковых форм. Мы можем разговаривать кусками фраз, без всякой грамматики, с каким угодно произношением... Так бывает в неформальном общении; так устроена и внутренняя речь. Когда мы уже вместе, в одном контексте, нам незачем лишний раз на него ссылаться — достаточно сразу выложить суть. Это свойство речи называют в предикативностью. В поэзии приходится лишь надеяться, что личный опыт автора отвечает чему-то разумному, общему для очень разных людей. Когда удается — поэт говорит от лица всего человечества.

Чтобы это чаще удавалось, углубимся еще дальше внутрь субъекта. Культурная обусловленность схем постепенно доходит до такой степени, внутреннее движение уже не принадлежит



субъекту, а выражает нечто объективное, обезличенное. Такое отражение объективной реальности в субъективных формах, в терминологии Выготского, называется *предпонятием*; с точки зрения искусства поэзии, это и есть художественный образ, синтез символичности и ролевой игры. Если такие глубинные образования объединить извне, следуя общепринятой норме, — получится понятийная система, и предпонятие станет понятием, элементом мышления. Но как внутренняя речь поэтический образ принадлежит субъекту и с другими образами связан несистемно: иерархия образов отражает личную историю субъекта, а не историю общества в целом. Строение этой иерархии не вполне произвольно, поскольку речь идет о взаимосвязи реальных деятельностей. Однако связь предпонятий неустойчива, образы как бы перетекают друг в друга, группируются по случайным признакам. Поэт не знает, почему именно этот образ привлек его внимание — и каким будет следующий; это лишь игра воображения, поэтическая прихоть... Поскольку же сами образы оказываются удивительно реалистичными — возникает иллюзия данности «свыше», представление о «внутренних голосах», об индивидуальном «гении».

Конечно, мы не сможем никому показать эти внутренние картинки. Но они заставляют нас предпочитать одни элементы схематической речи другим — и выбирать вполне определенные выразительные средства. За счет этого влияния на речевое поведение образ «всплывает» из субъективной глубины и воплощается в поэзии. Всеобщее содержание образа позволяет другим людям внутренне откликаться на него — даже если символизм стиха остается вне восприятия.

Иерархия внутренней речи допускает различные направления развертывания, и ее уровни не изолированы друг от друга. Взаимопроникновение драматической, схематической и образной речи — обычное дело; между уровнями — сколько угодно промежуточных. В идеале, вполне развитая внутренняя речь развертывается сразу на всех уровнях, и творения поэтов должны нести на себе отпечаток этой сложности и многоликости. Большие мастера интуитивно приходят к такой работе над стихом — в школе этому не учат.

Разумеется, предпоятия (образы) вовсе не обязательно возникают как внутренняя речь: любое искусство порождает образы соответственно своему материалу. Поскольку обыденное сознание не отделяет один уровень рефлексии от другого, мы говорим, что музыкант мыслит звуками, художник — линиями и красками, архитектор — пространственными формами и т. д. Конечно, настоящая мысль тем и отличается от искусства, что в ней сняты все внешние определенности образа — и мыслить можно только мышлением, в соответствующих («логических») формах. Однако на уровне предпоятий внешние проявления оказываются почти случайными, несущественными: они лишь придают образу определенную окраску, историческую память, — тогда как внутренняя деятельность здесь практически одинакова для любых искусств, и одно легко может переходить в другое. Другое дело, что каждый автор развертывает образы в нечто обозримое в соответствии со своими творческими навыками — средствами разных искусств. В образе есть все — но на первый план выходит одна из сторон, будущий (или исходный) материал.

На этом основании наша теория может судить, что считать поэзией, а что следует трактовать как-то иначе. Если внешняя деятельность так организована, что в итоге возникает иерархия образов в форме внутренней речи — это однозначно поэзия. Даже если мы вообще ничего не говорим и не пишем. Может такое быть? Может. Хотя бы потому, восприятие искусства культурно обусловлено, и если моя культура позволяет мне видеть поэзию в танце, в архитектуре, в голографическом «перформансе», в математической формуле, в виртуальностях компьютерных сетей, — я реально *услышу* речь там, где ее никогда не было, и, быть может, даже не предполагалось. С другой стороны, поскольку язык пропитывает все сферы человеческой культуры, образы любых искусств насыщены языковыми ассоциациями и, в частности, могут становиться внутренней речью. Отсюда поэтичность как характеристика искусства в целом.

Еще раз подчеркну: язык и речь — вещи разные, и даже где-то противоположные (как уровни одной иерархии). Не всякая игра словами имеет отношение к поэзии. У каждого искусства

свой материал — и свои художественные задачи. Однако не будем забывать об универсальности художественной рефлексии: в конечном счете, всякое искусство — один из уровней общения. Значит, на какой-то стадии развития в нем неизбежно возникают универсальные формы — и оно становится языком, расширяет возможности речи. В том числе внутренней. Приобщиться к поэзии химического анализа или радиотехнических устройств не каждому дано. Современное человечество застоялось на уровне разделения труда — и восприятие искусства резко отделено от художественного творчества. Даже в рамках одной страны не все понимают всех. И мы возвращаемся к проблеме перевода.

Теоретически, все просто: берем стихи на одном языке, развертываем иерархию внутренней речи, — потом представляем ее средствами другого языка. Конечно, поэзия — всегда *речь*, и потому существенно зависит от языка. «Точного» перевода не бывает. С другой стороны, это речь *внутренняя*, свернутая и обобщенная, — и относительно независимая от языка. Значит, появляется принципиальная возможность перенести поэзию на иную культурную почву, в другую языковую среду. Остается начать — и кончить...

Но художественный перевод поэзии — это труднее трудного, почти невозможно. Трудности тут двоякого плана: различие материала (особенности речевого поведения) — и различие культур. Можно ограничиться уровнем драматической речи и соблюсти внешний облик — и даже где-то намекнуть на звучание оригинала... Такая работа по-своему важна: мы вводим одну культуру в контекст другой, вырабатываем установку на поэтическое восприятие. Один знакомый турок справедливо заметил, что для европейцев турецкий музыкальный фольклор — все равно что вопли кошки, которую дергают за хвост.<sup>18</sup> Чтобы воспринимать это как музыку (да еще и с глубоко лиричным текстом!), надо перестроить слух, уйти от заложенных с детства шаблонов. Точно так же, первичное приобщение к чужой поэзии должно пройти через этап простого изображения, псевдостиха.

---

<sup>18</sup> Нечто подобное можно было бы сказать о традиционном стиле фламенко, и о манере «пения вразнобой» в русском фольклоре.

На «культурном» полюсе — различие типа образности у разных народов и социальных групп. Уровень схематической речи, как уже отмечалось, относительно прост: символику одного языка несложно ввести в контекст другого напрямую: сначала как экзотику, потом в качестве модного увлечения, — а там недалеко и до привычных ассоциаций... Но предпонятия — существуют только в рамках своей культуры, в ее речевой специфике. Тут надо знать не только, как у них что-то делается и происходит (или происходило — если речь о другой эпохе), но то, как они про это говорят (соответственно — говорили). Возникают жуткие монстры: «научные» переводы и комментированные издания. Читиво тяжелое; кому не надо по долгу службы — такое не читают. За тысячи лет накопились океаны комментариев по поводу Гомера, или Эсхила; их поэзия безнадежно тонет в этой пучине (или: в этом болоте?). С другими не легче. Особенно тяжело там, где стихи приспосабливает для своих нужд религия: понять поэтику *Дао-дэ Цзин*, *Ригведы*, *Библии* или *Корана*, может только далекий от всякой религиозности человек.

Как быть? Минимальная этнографическая грамотность безусловно необходима — иначе дырка на месте образа, и ноль искусства. Читая Пушкина, мы вспоминаем школьные уроки истории; кто плохо учился — Пушкина уже не читают. Классика европейской поэзии — это не только национальная, но еще и античная история. Часто бывает, что случайное знакомство с какой-то черточкой старины — начисто меняет отношение к хрестоматийным стихам. Возникает неожиданно яркий образ. Но, как бы ни культивировали мы свою эрудицию, полностью погрузиться в другой мир невозможно. Знания неполны. Чувства принадлежат иной душе. Так что же, будем довольствоваться бледным эхом былого величия?

Посмотрим с другой стороны. Поэзия — это не только текст, это речь, живое действо. Она должна быть к кому-то обращена и кому-то что-то говорить. В общении важны все без исключения. Без их индивидуальности общения как такового и нет. Вклад читателя (или слушателя) — соизмерим с вкладом поэта. Плох тот автор, чьи творения не побуждают к творчеству. Гений творит на века: он говорит с многими поколениями, и каждое

поколение обогащает поэзию, выявляет глубинную образность, для которой пришло время и нашлось место. Наше приобщение к мировой классике просто обязано чем-то ее обогатить!

Вот тут мы и подходим к сути перевода: это обязательно интерпретация, раскрытие того же с другой стороны. Иначе — какой смысл? Чересчур хорошие переводы плохи именно своей дотошностью. Много совершенства — вредит совершенству. Парадокс: перевод должен быть оригинален. Чтобы хотелось с него переводить. Неточности такого перевода — достоинство и великое благо. Как родинка у красивой женщины — делает ее еще милее.

Переводчик — героическая личность. Иерархию поэзии он умеет соединить с иерархией способов перевода. Многие поэты так или иначе перекладывали чужое искусство на свою речь. Но это не перевод, а, скорее, художественный отклик. Поэт говорит от своего имени. Переводчик — играет роль поэта.

В качестве предпосылки — проникнуться духом поэзии, присмотреться к переливам смыслов, традиционной и авторской символике, поиграть речевыми формами. Переводить поэзию с подстрочника — все равно что пытаться высидеть вареное яйцо.

Следующий шаг — представить себе, как бы стал говорить автор на языке перевода. Что ему приглянулось бы там, где он никогда не был. Как бы он выбирал темы и подбирал под них характерную интонацию. Как только такой виртуальный автор поселился в нашей поэзии — формулы внутренней речи получают новое внешнее выражение, соответствующее духу и строю языка перевода. Вроде бы, то же самое — но иначе. Даже стилизация, внедрение элементов языка оригинала в перевод, в мастерском исполнении становится не просто смешением — а обогащением и развитием языка.

Перевод — дело творческое. Заранее ясно, что чем-то придется пренебречь, что-то добавить... Важен общий настрой, стройность иерархии внутренней речи. В меру подражания — в меру преобразования. Главное — сохранить поэзию. Поэзию своего языка. Не отступая при этом от духа оригинала. Слишком вольный перевод — лишь вариация на тему. Тоже род искусства, но другой.

В музыке аналог перевода — переложение. Другой состав — другое прочтение нотного текста, и его адаптация, творческое развитие той же идеи. В джазовых вариациях меняется вообще все: мелодика, гармонии, оркестровка... Но мы узнаем тему. Точно так же в хорошем переводе мы слышим оригинал. Даже если умеем читать в оригинале.

Переводить прозу тоже надо уметь. Но прозу делают на другом материале, который по сути своей документален — исторически устойчив. Картины одной жизни представляются картинами другой. Не всегда легко найти соответствие. Но и для оригинала, и для перевода, — не столь важно, как это звучит, — важно, как выглядит. Там, где интонация действительно важна — проза проникается поэтикой, и переводить придется внутреннюю речь. Однако в целом проза — факт языка, а не речи. А язык — это и есть устойчивость, универсальность в общении.

Со стихами сложнее. Поэзия опирается на очень тонкие языковые взаимосвязи, она сплошь в намеках. Но именно здесь язык все время меняется: иногда несколько раз на протяжении жизни одного поколения. Даже ближайшие потомки вряд ли смогут прочувствовать гениальность поэта — если, конечно, они не столь же гениальны. Для большинства стихи поэтов прошлого сугубо формальны: всего лишь текст, вырванный из культурного (в частности, литературного) контекста. Изучать культуру другой эпохи мы можем именно потому, что эпоха — другая. Намерения автора — только догадка. Отсюда многочисленные толкования стихов в пределах (вроде бы) той же языковой среды. Разумеется, как бы ни обнажали мы корни той или иной формы — она от этого не оживет. Подобная эфемерность присуща и другим видам искусства — но в поэзии достигает крайнего предела, что делает стихи искусством особого рода — кузницей будущего. Поэзия дает жизнь новому языку — и тем самым уничтожает самое себя.

Возможно, это не так уж плохо. Нельзя возродиться, не пройдя через смерть. Поэт испепеляет себя в собственном пламени. Но для людей это становится поводом прислушаться, заинтересоваться — и вместе расти.

## ЛЕКЦИЯ IV

### Учение о поэтической интонации

Итак, про себя мы разговаривать умеем — на нескольких уровнях сразу. Допустим, овладели мы внутреннеречевыми навыками в совершенстве, — а дальше что? Интуитивно, было бы неплохо еще и с другими поделиться. Иначе выглядит это не столько поэзией, сколько шизофренией. Другими словами, в искусстве мы общаемся с собой — но не ради себя, а в надежде поспособствовать всеобщему прогрессу. Чтобы не я один корчил из себя поэта — а все вокруг ходили окрыленные, а потом еще и думать бы научились (от кого-нибудь эйнштейнообразного). Такова тайная мечта каждого художника — и каждого поэта. Замахиваться на меньшее — уже не искусство, а капустные посиделки, альбомный жанр. Насколько оно в итоге получится — не нам решать. Но если не ставить перед собой высокие цели — не будет и высокой поэзии.

Сразу слышу вопрос: разве нельзя быть поэтом в душе, без нудных формальностей? Неужели надо каждый раз кому-то что-то предъявлять и доказывать?

Сама постановка проблемы — отражение уродливостей цивилизации. С младенчества в нас въедается привычка мыслить категориями дикой борьбы за существование. Художественный продукт для рынка — такой же товар, как и все остальные. Если производить — только на продажу... В разумно устроенном обществе конкуренции нет — и благо каждого автоматически становится пользой для всех. Да, искусство по-прежнему обязано выдать продукт — но этот продукт не всегда осязаем, это могут быть и житейские обстоятельства, и переживания, и настрой на

определенную деятельность, на способы общения... Люди это почувствуют, и у них в ответ шевельнется внутри. Но и вещи в таком сообществе воспринимаются по-другому: многогранно и творчески. Целью будет уже не произведение искусства — нет, намного шире: творение вообще, в котором обязательно есть что-то от искусства — но к искусству это не сводится. А дальше как иерархия повернется: иногда искусство заметнее остального.

Но пока мы до будущего не доросли — задумаемся над тем, как овнешнить внутреннюю речь, — или, иначе, что именно в стихах заставляет нас воспроизводить в себе внутренний диалог автора. В простейшем случае: есть текст — где поэзия?

В (за)умных книжках идут по проторенной другими науками (и псевдонауками) дорожке:

Музыку я разъял, как труп.

Берем мелкоскоп помощнее — и каждой словесной загогулине придумываем ученое название. В русской филологии уважают греческие корни — отсюда грекозябры. Потом начинается бурная и весьма содержательная дискуссия на тему как правильно по-русски: гомеотелевт или гомеотелевтон? — и каков в последнем случае родительный падеж: гомеотелевтона или гомеотелевта?

Нечто подобное мы регулярно видим в солидных курсах иностранных языков: вместо того, чтобы учиться говорить, — изучение анатомии речевого тракта... Для общего развития, безусловно, полезно. Но разрази меня гром, если я умею по этим веселым картинкам воспроизводить реальное звучание! Проще послушать — и сделать похоже. А когда отличается — даже интересно! Они так не могут — пусть у меня учатся...

Чтобы пользоваться мясорубкой (особенно электрической), вовсе не обязательно знать названия ее деталей. Есть что-то на входе, понятно, что должно быть на выходе, — а дальше творческий процесс, как же без него? Читать же нынешние учебники поэтики — художественное самоубийство методом утопления в терминологическом болоте.

Ну, да бог с ними, с гомеотелепатами... Мы же понимаем, что для поэта все эти техницизмы — шелуха, антураж, игра. Надо смотреть, что как устроено. Набирать приемчиков для себя — и



при случае подпустить формальности (или, наоборот, умело ее избегать). Механизировать процесс шлифовки текста, чтобы рутинные операции не отвлекали от главного. Задача же теоретической поэтики — вытащить на свет это главное, а из него уже выводить технические приемы, понять логику воплощения. Тогда само собой станет ясно, почему нужно одно, и неуместно другое. Творчество никогда не комбинирует абстракции — оно вырабатывает их из художественной задачи.

Если на то пошло, ни один технический прием (из тех, что описаны в учебниках и словарях) не принадлежит исключительно поэзии. Что ни возьми — может быть с успехом использовано прозой, драматургией, ораторским искусством, или в качестве шумового оформления. В конце концов, даже версификацию можно сделать особым искусством — без малейшего проблеска поэзии. Иногда техника дает первоначальный толчок, намек, — представляет тему в сознании художника. Но потом надо просто творить, не поддаваясь гипнозу технологического совершенства. Даже очень большие поэты не раз грешили против искусства, чрезмерно увлекаясь точностью форм. Некоторые, правда, честно признавали условность отнесения таких экзерсисов к поэзии (вспомним хотя бы знаменитые брюсовские *Опыты*). Только графоманствующий дилетант дорожит каждой строчкой; поэты всамделишные легко отбрасывают сколь угодно заманчивые находки, если на правду не тянет. В черновиках у них иной раз остается больше, чем идет в печать.

Парадоксальным образом, технические упражнения могут иногда становиться явлением искусства — и даже становиться хрестоматийными. Нечто похожее бывает и в других искусствах: предварительные наброски для картин, этюды в музыке... *Хорошо темперированный клавир* Баха — тоже задуман как техническое упражнение. Понятно, что общественное признание не случайно: у автора для этого кое-что должно иметься за душой! Однако немалый вес в «оживлении» экспериментального творчества приходится и на исполнительство, талант творческого восприятия и нетривиальной интерпретации. Хороший учитель музыки подсказывает, что даже гамму можно сыграть очень и очень по-разному, вложить в нее особое чувство, переживание.

Точно так же, переводя даже заурядное поэтическое упражнение во внутреннюю речь, мы корректируем техницизмы, заменяем чужую опытность своим жизненным опытом — и может оказаться, что в таком исполнении формальные стихи станут подлинной поэзией. Которую мы можем овеществить в новых стихах, может быть, не уступающих оригиналу. Если на то пошло, вообще все великие творения рождаются в результате подобного переосмысления художественного фона и наследия прошлых эпох.

В идеале, строительные леса не должны заслонять готовое строение: воспринимается стихотворное целое, а не строки и строфы. Разбирать по косточкам — дело критиков. Начинающий автор тоже может привлечь внимание на что-нибудь достойное подражания — но не потому, что это заметно, а потому что этого требует его внутреннее движение, самостоятельное творчество. Когда я задумываю серьезное дело, приходится оглядываться вокруг и подбирать все, что могло бы при случае пригодиться. Нет поэтического настроения — можно расслабиться и выпить солнышко листиками, пока не забутонится, и не вспыхнет цветок.

Но здесь мы занимаемся теорией — и над происхождением форм задуматься обязаны. Первое побуждение взять какие-то свойства внутренней речи (вроде перечисленных в прошлой лекции) — и как-нибудь изобразить нечто подобное средствами внешней, публичной речи (устной или письменной). Например, ту же предикативность легко сделать сознательным намерением. Тем более, что в повседневной разговорной речи она и так встречается на каждом шагу. Намерение можно подчеркнуть надлежащим оформлением — и вот вам готовый образчик поэтического искусства, способный передать образ от автора благодарному слушателю...

Мысль здоровая. Проблема в том, что свойств у внутренней речи бесконечно много. А эмпирический подход к материалу поэзии — ничем не лучше эмпирии поэтических форм. То же самое с другого конца. Частности важны — на каком-то этапе. Однако у теории другой идеал: вместо многочисленных примеров перетекания внутренней речи во внешние формы — надо найти универсальный метод, общий принцип, позволяющий пройти

этот путь в оба конца, начиная с того, что подвернется под руку и настроение в данный конкретный момент. Придется опять вместо живых образцов заниматься скучными рассуждениями, в надежде когда-нибудь пробить дыру и выбраться из тоннеля к свету. Только, ведь, нет горы — нет и тоннеля. А что у нас за скальную породу? Правильно, культурно-историческая необходимость.

Хотя внутренняя речь приходит извне и корнями вырастает в культуру, она не предназначена непосредственно для общения. Просто вытащить ее наружу, овестивить, — недостаточно, чтобы сделать ее достоянием публики, инструментом искусства. Тут нужны особые средства и условия. Иначе говоря, чтобы внутренняя речь могла служить выражением общественно значимого смысла, следует поместить ее в соответствующий контекст, в рамках которого она этот смысл и обретет.

Здесь возможны самые различные варианты. Например, общность исторического контекста приводит к появлению универсальных черт во внутренней речи — и делает ее понятной не только для ее носителя, но и для всех культурно развитых современников, а иногда и для достаточно образованных потомков. Другой способ — дать свободу содержанию, но установить формальные ограничения. Так появляется иерархия фиксированных форм в поэзии.

Формы не статичны, они переливаются одна в другую, меняют культурную определенность. Например, низовые жанры, вроде русской частушки или персидского рубаи, изначально предполагают некоторую область смыслов и воспринимаются именно в этих пределах. Но элитарная культура вполне может в каких-то случаях заимствовать такие формы — поначалу в качестве стилизации, характерного штриха, экзотической расцветки. В новом контексте постепенно меняется и содержательная определенность форм, прорастают ранее несвойственные им идеи. Например, частушки становятся оружием классовой сатиры, а протестное начало в рубаи придает им философичность. С другой стороны, ничто не мешает перенести жанр рубаи (или частушку) в лирический контекст — сделать выражением особой интимности, непередаваемой другими, более масштабными формами.

Язык универсальным образом представляет человеческую деятельность, и в нем изначально заложено противоречие формы и содержания, значения и смысла. Строение культуры (иерархия деятельностей) отражено в строении языка — и без этого никакое общение невозможно. Однако язык не сводится к форме, и нельзя представлять себе общение как простое перекодирование мыслей одного человека в формы языка, а потом декодирование этих форм в мысли другого человека, собеседника. Любое общение предполагает многочисленные неформальные элементы — которые, тем не менее, остаются в рамках языковых средств. Одним из важнейших таких элементов является интонация. Грубо, в первом приближении, можно вообще все, что не относится к структуре языка (фонология, грамматика, лексика, система письма...) считать интонацией, выделяя разные типы интонаций. Возникает триада:

*значение → интонация → смысл*

Построение правильных комбинаций наличных языковых форм в лингвистике называют *синтактикой*. Это то, из чего мы строим речь — материал общения. Есть элементарные формы, из них делают составные. Одни формулы выводят из других. Чтобы речь стала выразительной, надо где-то изменить этой правильности, выстроить языковые элементы в соответствии с целями общения и склонностями субъекта. Для этого тоже есть традиционный термин: *прагматика*. Смысл сказанного — единство того, что говорят, и того, как говорят. Содержательной стороной общения, по идее, должна заниматься *семантика*.

Старая схема Пирса-Морриса в нашем подходе вывернута наизнанку, материалистически истолкована. Смыслы не встроены в язык, они определяются контекстом, условиями совместной деятельности. Прагматика не произвол, она призвана творчески отобрать и преобразовать языковой материал, чтобы сделать общение осмысленным. Наконец, обобществление, культурное закрепление интонаций и мотивов превращает их в формальные элементы, воплощает в языковых конструкциях.

Обратим внимание: то, что в речи как таковой было формой, в речевом общении стало материалом, а содержательная сторона

речи превратилась в интонацию, в форму. Такие «зеркальные» отражения, обращения иерархии, — обычное дело в человеческой культуре. Иногда бывает трудно понять, откуда что пошло; отсюда старинные идеалистические иллюзии, проблема курицы и яйца... Но для поэзии такая пластичность — просто божий дар! Оказывается, что внутреннюю речь можно материализовать совершенно универсальным способом: достаточно говорить с особой, поэтической интонацией. То есть, обычные интонации речи мы заменяем другими, в быту не очень удобными, — и тем самым прямо указываем на необходимость непрямой восприятия: поэтическая речь представляет не только внешние обстоятельства, но и умение поэта разговаривать с самим собой.

Вообще говоря, прагматика — это не только интонация, но и умение подбирать слова, звукопись, орнаментальность, стиль, аллюзии, — и много другое. В разных искусствах — подчеркнуто что-то свое. Однако очень часто (если не в большинстве случаев) инструментовка речи — лишь средство передачи определенной интонации. Обратите внимание на то, как говорит один и тот же человек в разных ситуациях: это разные люди! В каждой культуре складывается свой набор типовых интонаций, которые фактически становятся показателями (маркерами) общественных позиций, формальных отношений между партнерами. Выбрать не тот тон — и резкий ответ не заставит себя ждать.

В науке пытаются уйти от субъективности, изобрести некую «нейтральную» интонацию. Тем самым семантика языка науки полностью переводится на формальный уровень — что, кстати, приводит к путанице понятий в лингвистике. Однако впечатление обманчиво: за кажущейся нейтральностью стоят жесткие нормы классовой экономики, идеология общественного неравенства и разделения труда. Сухой «академический» стиль подчеркивает полное подчинение мысли общественным условностям, запрет всякого инакомыслия, необходимость кланяться в ноги власть имущим ради возможности трудиться и творить.

Буржуазные образчики формального искусства, по сути дела, следуют тем же курсом: формовать материал может и животное, и машина, даже не снабженная «искусственным интеллектом». Все человеческое в таком «искусстве» всячески истребляют.

Художественная проза — это, главным образом, искусство повествования. Прозаическая интонация не должна отвлекать от сюжета, привлекать излишнее внимание, заставлять читателя проговаривать текст про себя. Поэтому каждый прозаик (даже если где-то в другой жизни он поэт) вырабатывает собственный, индивидуальный и неповторимый интонационный строй (по которому довольно уверенно определяется авторство) — но эта интонация формальна, близка к «нейтральной». Яркие интонации в прозе не выразительны, а изобразительны: они живописуют лица и нравы, а не личность автора. Как только автор позволяет душе излиться в текст — это уже не совсем проза, и мы тут как тут с ярлыком: лирическое отступление, памфлет, поэтическая вольность...

Здесь мы как раз о поэзии — поэтому прислушаемся к ее интонациям. Искусство внутренней речи не обязано следовать речевым традициям и блюсти речевой этикет. За исключением, разве что, тех случаев, когда мы играем роль во внутреннем спектакле и воспроизводим (условно, поэтически) интонацию персонажа. Но наша святая обязанность — следовать правде жизни. Поэтический образ — абстракция реально существующих общественных отношений. Следовательно, в общении он всегда представим особой интонацией (которую, в принципе, можно культурно закрепить и формализовать). Интонация и образ — разнополые близнецы, внешнее и внутренне выражение одного и того же. Часто поэзия начинается именно с этого: что-то гудит внутри, выстраивается в подобие стиха — и остается только плыть по течению да подхватывать встречные слова...

Поэзия интонационно противоположна прозе: главным делом приходится следить, чтобы не увлечься изобразительностью, не скатиться в пустое повествование... Да, драматическая речь требует верности характера, яркой краски, — но это не характер сам по себе, а его поэтическое осмысление. В обыденной жизни, когда кто-то изображает в речи другого, он меняет тембр и высоту голоса — но не с целью воспроизвести чью-то манеру говорить, а чтобы подчеркнуть эмоциональную оценку чужих речей. Точно так же поступает поэт — только в искусстве интонации еще абстрактнее, ибо идут от образа, из глубины.

Отсюда ясно, что чрезмерное внимание к деталям и фиксация малейших интонационных различий — уход от поэзии. Наоборот, поэтическая интонация должна быть достаточно обобщенной, чтобы на ее фоне было возможно разыгрывать очень разные сценки — так, чтобы изобразительные интонации не мешали выразительности. Например, утверждение метрического стиха — это продуктивная абстракция; когда же начинается зоология стоп и размеров — мышьяная возня. Общий принцип допускает любые трактовки, и все используются при необходимости; но это не повод копить терминологический мусор и сбивать с толку новых поэтов. Но и со свободой важно не переборщить. Все зависит от способа развертывания иерархии. Если почему-то автор решает подчеркнуть строгость формы — значит, собственно поэзию надо искать в чем-то другом, где столь жесткого регламента нет.

Подбор лексики, грамматических конструкций, звукопись — все это, конечно же зависит от художественной задачи. Поэзия может звучать суховато или нежно, грубо или восторженно, насмешливо или убежденно. Но именно: звучать! Важны не только коннотации — но и характер, интонационная точность. Поэтические нотки в других искусствах — имитация в другом материале.

Для голоса — интонация есть нечто самоочевидное. Однако на письме — всего лишь текст. Мы можем мгновенно схватить его целиком, и внутреннее проговаривание оказывается не у дел. Можно ли в этом случае говорить о поэтической интонации?

Вопрос непростой. Ответить подробно — жизни не хватит. Но вспомним, что все на свете развивается — и становится более иерархичным. Иерархии речи соответствует иерархия интонаций. Какие-то из них идут от звука, другие — от чего-то еще. Язык не только слова — это прежде всего действие, жест. И голосовое общение, и письменность — происходят из общего источника. Расходятся они далеко не сразу. В каждой культуре по-своему. Отсюда своеобразие поэтических форм. Например, в Китае до сих пор звучание тесно связано со знаком — но китайская поэзия не менее прекрасна, чем издревле разделенные европейские сестры: поэзия для слуха и поэзия для глаз. Разумеется, существуют и всевозможные промежуточные варианты.

Общие закономерности всегда есть. Понятно, что поголовная грамотность — явление исторически новое. В старину писать умели только специально обученные люди, и услуги их высоко ценились. Правители издавали письменные эдикты — народным массам приходилось друг с другом разговаривать. Фольклор — преимущественно устный. Литература возникает как надстройка, «сублимация» народного творчества, приспособленная для нужд господствующего класса. Поэтому ранние примеры письменной поэзии лишь воспроизводят живое звучание — но не просто так, а с отрывом от корней, формально. Окончательное размежевание связано с капиталистическим разделением труда: особенно интенсивно процесс пошел на фоне буржуазных революций в Европе. XIX век возвел на трон науку — с ее искусственным, преимущественно письменным языком. Понятно, что искусство в долгу не осталось, и графика стала играть в поэзии значительную роль. Тем не менее, еще недавно (например, в поэтических батальных 1960-х) публичное чтение стихов оставалось одной из важнейших форм публикации — и работали поэты с прицелом на живую аудиторию. Даже там, где намеренно избегали устной речи и опирались на неязыковую графику, — где-то на заднем плане работа голосом (сколь угодно редуцированная) неизменно предполагалась — и все это понимали.

В конце XX века зрительный образ занимает в культуре все господствующие высоты. Звук пока важен в каких-то сферах — но в целом он просто не успевает за темпом жизни. Некогда смаковать: мгновенно составить общее впечатление — и лететь дальше. Книги теперь читают «по диагонали». Музыка слушают вполуха. Кино можно смотреть в записи — произвольно переходя от одного эпизода к другому.<sup>19</sup> Как бы ни пытался автор блюсти художественную целостность — он уже не может, как раньше, овладевать вниманием публики. Получается, что восприятие искусства в большей степени зависит от активности потребителя (и становится все более потребительским).

---

<sup>19</sup> Сейчас количество доступных телеканалов стремительно растет, и возникает особая манера просмотра: щелкать кнопками и прыгать с одного канала на другой (*zapping*), выхватывая кусочки передач.



Искусство вынуждено адаптироваться. С одной стороны, приходится учитывать случайность — и строить целое так, чтобы разворачивалось с любого места.<sup>20</sup> Примитивная форма такой техники — эклектика, мозаичность, склеивание из многих кусочков, каждый из которых сам по себе.<sup>21</sup> Вместо спектакля — концертные номера. Бесконечные сериалы. В массовой культуре (искусство пошлости) это ведет к деградации техники, буйству ярких красок и широких мазков. В оттенках разбираться некому. Узнаваемая мелодия, ходячая картинка, попсовый каламбур...<sup>22</sup> Для этого уже изобрели название: клип-культура.

Другая сторона того же самого — закат крупных форм. Романы еще пишут — но это уже не эпос, не эпопея, а всего лишь коллекция бытовых обстоятельств. Ни начала, ни конца. Основа современного искусства — рассказ, эссе, анекдот, миниатюра... Чтобы распилить (или распылить?) было уже некуда. Господство лирической поэзии — из той же серии. Чтобы ухватить единую интонацию, без надоедливых сложностей.

Мы опять вернулись к графике, замороженному мгновению. Время снято в пространственности форм. Мы не читаем стихи — а видим их. Если раньше письменность стремилась передать звучание — сейчас все наоборот: звук представляет картинку. Прочсть написанное иногда возможно — но это уже не имеет отношения к поэзии, другое искусство. Если бы все умели читать ноты, музыкальное исполнительство тоже, возможно, оказалось бы на обочине музыки для глаз. Резонно посомневаться: не означает ли опора на зрение отхода от поэзии как таковой? Быть может, поэзия для глаз — это уже иное искусство, никак не связанное с речью? Но чем тогда это отличается от орнамента?

---

<sup>20</sup> Сразу вспоминаем о разворачивании иерархий. Искусство идет к намеренной иерархичности — но идет стихийно, наощупь.

<sup>21</sup> Заметим, что это вовсе не новое изобретение. Нагромождение скульптур в готических или азиатских храмах, стилистика *soq-à-l'âne*, вариационность в музыке, — вспомним и о строении народной сказки по Проппу... Но возврат к старому — на другом уровне.

<sup>22</sup> И это не ново: вспомним, как театральные пьесы Публилия Сира римская публика растащила на афоризмы, и больше не осталось ничего.

Фокус в том, что пространство и время — друг без друга не ходят. Слух неизбежно схватывает образ целиком (научнообразно: «симультианирует»). Зрение никогда не ограничивается внешним впечатлением и требует (хотя бы скрытого) разглядывания. Текст воспринимается не абстрактным артефактом — а необходимой связью абстракций (языковых элементов, образов, идей). Одно возможно представлять другим — на этом зиждется все здание человеческой (и любой другой) культуры.

Другими словами: не имеет значения, как мы *кодируем* поэзию, — последовательностью звуков или расположением знаков на странице, — и то, и другое лишь *ссылается* на суть дела, но вовсе не воплощает ее целиком. Кодировки могут быть самые странные: например, жесты и позы, фигуры из точек (как в шрифтах Брайля) или контрастных полос (вроде штрих-кода), цифровые таблицы (шифр), мелодические обороты и гармонии, расположение неоднородностей в кристалле, структуры молекул, распределения полей нейронной активности в мозгу... В конце концов, компьютеры все сводят к правильному размещению нулей и единиц — и компьютерная программа столь же способна нести в себе высокую поэзию, как и любой другой текст.

Выразительные возможности графики человечество освоило не сразу. Поначалу писали как бог на душу положит — лишь бы разместить в отведенном объеме. Предполагалось, что умеющий читать сообразит, уловит скрытую организацию, поймет намек на поэтическую интонацию. И наоборот: интонация должна была содержать в себе достаточно ясные «маркеры», подсказки для читателя. Например, в древних скандинавских текстах широко использовали фонологическую инструментовку стихотворных строк: смена звукового поля указывала на паузу, переход к новому фрагменту. В древнейших китайских текстах встречаются особые («эмфатические») слова-разделители:

道可道也  
非恆道也  
名可名也  
非恆名也  
無名天地之始也  
有名萬物之母也

Потомки избавились от этого «балласта» — и вляпались в другую крайность: текст стали делить формально, по количеству знаков (исходя из канонизированных песенных стрóf). В результате утрачены фразовые членения — а для иероглифического текста, где позиция знака в составе целого существенно влияет на его роль, это верная смерть. Текст становится непостижимо заумным, и его легко приспособить для религиозных нужд.

Примерно то же самое происходило и в европейской, и в русской поэзии: как только искусство подводили под какую-нибудь «теорию» — абстрактные графические формы на корню губили поэтичность, сковывали интонационную свободу. Надо было ждать очередного гения, который не побоится прорубить окно в новую поэзию — и к новым абстрактным канонам...

Тем не менее, относительно устойчивые визуализации на первых порах оказываются весьма полезны. Их интонационные возможности предстоит долго и творчески осваивать, обыгрывать во внутренней речи типовые схемы. С другой стороны, такие формальные конструкции легче интерпретирует неискушенный читатель — а для школьного учителя это вообще клад!

Когда поэты пообвыклись с письменами, разбивку стиха стали использовать не только (и не столько) для обозначения отрезков речи — но и для развития собственно речевых структур, их обогащения нефонетическими элементами. Мы уже знаем, что в драматической речи неязыковой пласт представлен довольно широко, и что поэтический образ включает самые разнородные компоненты. Подвести к этому одними лишь модуляциями голоса было бы крайне затруднительно. Графика в поэзии приобрела самостоятельную ценность — это неотъемлемая часть авторского замысла, и когда при публикации тупой редактор по-своему раскидывает текст — это гнусное насилие, извращение идеи, литературное убийство. То же — с правкой авторской орфографии и пунктуации, заменой строчных букв заглавными и наоборот, выбрасывании «недопустимых» знаков и т. д.

Соотношение «дискурса» и графики в поэтическом тексте может быть различным. Иногда автора вполне устраивает традиционная разбивка на строки и стрóфы; в другой раз тот же автор может использовать визуальные формы, которые вообще не

предполагают чтения, предназначены для восприятия глазами, — целиком или по частям. Относительное расположение кусков крупных форм, их контрастное графическое оформление — это архиважно; это не прихоть, а художественный прием. Что же касается стихотворных миниатюр — тут графичность царь и бог, без нее правильная интонация вообще недостижима.

Когда читатель может видеть все творение целиком — его сотворчество подчинено форме целого. Поэт об этом знает и намеренно выстраивает картинку так, чтобы подсказать предпочтения во внутренней речи. Что происходит? Процесс чтения с листа может уложиться в считанные секунды. Но основная работа впереди: самостоятельное движение духа, отклик на резонансные нотки, перенастройка внутреннего мира. Это можно сравнить с тем, как какой-нибудь космический зонд (или ускоритель элементарных частиц) выстреливает за считанные секунды лавину данных — которые потом приходится разгребать годами... Или иначе: кулинарный шедевр мгновенно исчезает во рту — но остается характерное послевкусие, верх гастрономического наслаждения.<sup>23</sup> Развитое искусство немислимо без такого послевкусия, которое иногда растягивается на годы и тысячелетия.

Разумеется, использование абстрактной графики в поэзии не должно выводить ее за рамки языка. Скорее, наоборот: появление устойчивых речевых ассоциаций насыщает поэзией искусства, исходно опирающиеся на другой материал, — делает их материал языком, речью.

Итак, в простейшем случае, поэзия для чтения иерархически связывает две противоположности: последовательное прочтение и единомоментный графический образ. В будущем добавятся иные модальности, все станет многомерным и подвижным... Но мы пока остановимся на доминирующем сегодня способе публикации: отходящая в прошлое бумага — или приходящий на смену плоский экран компьютера. Стихи как графика, вообще говоря, ничего не говорят о голосоведении, просодии. Более того,

---

<sup>23</sup> Желаящие могут привлечь также технологии высокого парфюма, или даже «теорию» половой любви...



Но художественность, помимо всего прочего, — это еще и верное соотношение новаторства и традиции. Изобретение поэтических велосипедов — дело, конечно, благородное. Только есть у искусства и другие, более приземленные функции. Надо разгрести веками нагроможденные завалы бездуховности, вытаскивать на свет ростки разума. Река поэзии для такой чистки конюшен — самое оно. Пегас хоть и с крылышками — но таки лошадь, и навоз производит с незавидной регулярностью.

Для повседневных нужд позарез нужна «рабочая» поэзия, отклик на злобу дня, облагораживание «непоэтических» тем. Витать всю жизнь в облаках — поэтическое вырождение. Вить кружева да раскрашивать языковые корявости — не главное. Начинаются стихи социальным заказом; более того, превращение рядового обывателя в поэта — не случайно: общество само производит орудия своего одухотворения. И надо брать, что дают, — и делать поэзию, пока хватает сил.

А что дают? Есть сотни раз проверенные технологии, на которых растут все новые поколения, и было бы неразумно отбросить опыт веков ради сногшибательной идеи — которую массы все равно не поймут. Могу я встроить творческие искания в общедоступные формы — честь мне и хвала. Не получается — это лишь поэтические опыты, упражнения, публиковать которые было бы преждевременно. Мои неожиданности — всего лишь игра; но осмысленная игра при благоприятных обстоятельствах может перерасти в поэзию. Пусть отлежится, обогатится новыми веяниями, — вот тогда вперед и с песней. К сожалению, новые авторы почти поголовно заражены коммерцией: сейчас стремятся выкинуть на публику все, даже очень сырое и глупое. Застолбить рынок, сорвать куш. А то морально устареет — и уже не продать.

Не люблю я эту торгашескую мораль. Но случалось и мне идти против нравственности, отдавать недорожденное в чужие руки, уступая просьбам друзей и знакомых. Приходится теперь разбираться с совестью.

Разговор об инструментах интонационного строительства еще впереди. Тут надо брать наблюдения эмпириков и с нуля осмысливать, в свете учения о поэтической интонации. Сейчас важно уяснить, что любой технический прием работает на общее

дело, и место в составе целого определяет художественные функции. Тот же прием в другой вещи — может играть прямо противоположную роль. Не существует словаря соответствий интонации форме, и наоборот. Такой «словарь» (интонационный строй) возникает в каждом творении — это и есть творчество. Однако строить из пустоты невозможно: у каждого автора есть набор «кирпичиков», из которых он привык складывать свои терема, — это его авторский стиль. Каждый такой кирпичик — характерная интонация, которую никому не возбраняется перенять и приспособить для иных нужд. Есть те, которыми пользуются практически все — так распорядилась история. За историческими велениями, конечно, объективная необходимость. Но даже не вдаваясь пока в теоретические обоснования, полезно взять на вооружение какие-нибудь принципы материализации внутренней речи.

Как и всякое другое искусство, поэзия начинает с общих регулярностей человеческой деятельности, которые сознательно отделяют от деятельности и превращают в игру. Игра — важный этап выработки абстракций. Не дать ребенку играть — вырастить тупого идиота. Не дать игры взрослому — отупение и дикость. Драматическая речь позволяет каждому разыгрывать внутренние сценки — про которые можно рассказать, и которые можно сыграть в публичной речи, изобразить переключкой интонаций. Это древнейший и примитивнейший путь. Но это работает.

Определяющая черта любой деятельности — цикличность, повторяемость. Обезьяна умеет делать орудия и орудовать ими. Но сделано — и забыто. Человек ставит производство орудий на поток. Поскольку же деятельность разветвляется в серию действий, а те, в свою очередь, разбиваются на элементарные операции, возникает иерархия ритмов. И это отражено в строении языка. С другой стороны, деятельность протекает не как попало, а в объективно заданном темпе, — и темп речи становится ее образом. Вот вам источник поэтической ритмики, на которой так любят поспекулировать ученые эмпирики — и дальше которой образование дилетанта часто не идет. Но что такое ритм, очищенный от породившей его деятельности? Это элементарная интонация, которую легко превратить во внутреннюю речь.

Типичная картина: мать убаюкивает младенца не колыбельными песенками, а просто звуком голоса, как будто напевает, — но с речевой интонацией. Потом она сама задремывает — и звук уходит внутрь, остается только ритмическое покачивание. Поэты подхватывают форму деятельности — и наполняют ее новым содержанием: поэтические колыбельные вовсе не клонят в сон, а даже наоборот, побуждают к чему-то весьма деятельному.

Одно из важных отличий драматической речи от публичного выступления — размеренность. Здесь не как в жизни: персонажи не галдят всем скопом, а дают друг другу высказаться (поскольку высказывается за всех одно и то же лицо, и ему не разорваться на части). Отсюда первичное деление поэтической речи на четко отделенные друг от друга речевые периоды — стихи. Каждый стих длится, на сколько хватит дыхания: без predetermined размера, это стих-абзац. Но размер легких и объем оперативной памяти — физиологически заданы, и потому стихи получаются все-таки похожими, и это подобие со временем только усиливается, его сознательно добиваются, воспроизводят вновь и вновь. Пауза между стихами — время для встречной реплики, на которую отвечает следующий стих. Здесь нет нужды говорить за партнера — он подразумевается. А иногда может высказаться за себя сам: обмен репликами (часто положенными на музыку) — типичнейший фольклорный жанр.

Древнейшие стихи безумно длинны. Но они довольно скоро (по историческим меркам) подразделяются на более мелкие ритмические группы, в соответствии с иерархией деятельности. Способствует этому взаимодействие разных форм рефлексии: музыка подчиняет строение стиха своим законам, — а с другой стороны, бурное развитие письменной речи настоятельно требует коротких интонаций, вписывающихся в доступное пространство. А писали на панцирях черепах, на сосудах и треножниках, на орудиях труда и войны... Велика ли терракотовая табличка? Развернутые фресковые полотна возникли много позже.

Дальше многое зависит от устройства языка. В любом случае, по аналогии с дроблением действий на операции, появятся какие-то «минимальные» интонации: стопы, моры, слоги... Первые «теоретики» усматривают в этой регулярности



кто что может — и начинается псевдонаучно-литературный бум: трактаты на тему и авторитетные предписания. Для нас же важно, что эта иерархия может быть по-разному развернута, и у каждого трактатчика есть крупницы истины — но это лишь часть, одна из сторон целого. Рассуждения Ломоносова о «естественности» силлабо-тонической системы для русского языка, канонические формы французской или китайской поэзии, — все это шелуха, предрассудки, которые поэты испокон веков умели преодолевать. С тем же успехом можно говорить о «естественности» систем письма, или музыкальных строев... Каждая формальная система применима везде — для того она и формальна. Русский поэт вправе использовать технику итальянца, француза, перса или античного грека — если он имеет в виду соответствующую интонацию. Язык достаточно подвижен, чтобы поддержать все.

Например, в итальянской поэзии нормой считается чтение стечений гласных как одной составной гласной (нечто вроде дифтонга или трифтонга). Когда Петрарка пишет:

e tra gli altari e tra le statue ignude

это строгий пятистопный ямб — хотя русский академист насчитает тут 15 слогов и вообразит себе какой-то немислимый размер (и я реально встречал это у русских «теоретиков»!). То же самое — в зауменных рассуждениях о подсчете длинных и кратких слогов в античной поэзии, или у Омара Хайяма. На самом деле никто ничего не подсчитывает, а следят лишь за точностью интонирования. Мы точно так же можем написать по-русски:

Знаю: это ты — безумие страха и азарта,  
и от боли этой уйти не суждено!

Здесь трепет творчества изъясняет себя все тем же пятистопным ямбом, с минимальными интонационными украшениями. Даже обихидная Пушкиным цезура (которой у итальянцев, кстати, нет) — остается на своем каноническом месте.

Но мы можем пойти дальше и вспомнить, что в русском разговорном языке слоги легко поддаются количественным изменениям в зависимости от состава, окружения, темпа речи. Редукция или опевание — у нас на каждом шагу. Поэтому легко разместить в одной типовой стопе сколько угодно слогов

реальной речи — и это никоим образом не повлияет на общий размер, зато существенно меняет интонацию! Поскольку же письменная речь допускает разные прочтения, можно это сознательно обыграть, соединяя в одной вещи несколько образных планов. Известный пример — у Тютчева (1852):

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,  
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —  
Помедли, помедли, вечерний день,  
Продлись, продлись, очарованье.

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...  
О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство и безнадежность.

Чего только про это ни настрочили почтенные академики! Сплошь ипостасы, да анаклазмы... До полиметрии, слава богу, дело не дошло — но совершенно необъяснимые вставки анапеста в ямбы... Ох уж этот авторский произвол! Понапишут спьяну — а ученому люду разбираться век. Или больше.

Честно признаюсь в равнодушии к Тютчеву — чисто человечески. Но эта вещица мне особенно дорога: здесь развитие русской поэзии чудно гармонирует с общемировой практикой, о которой Тютчев, профессиональный дипломат и знаток языков, конечно же, был хорошо осведомлен. Это один из первых опытов ухода от канонов метричности в естественность интонаций. Все находки «серебряного века» и футуризма — в зародыше.

На деле же — никаких случайностей. Есть романтическая музыка XIX века (Шопен, Лист...). Подъем практики домашнего музицирования:

Королева играла в башне замка Шопена...

Вот и представьте себе характерную бытовую сценку. Вполне возможно, что Тютчев имел в виду что-то вполне конкретное, что было в тем времена на слуху. По музыке — очевидные три

четверти, с затактом. Бесхитростная «квадратная» структура: четыре такта на строку. То есть, наукообразно выражаясь, это четырехстопный амфибрахий, в натуре. Только в музыке сильные доли могут иметь разную длительность и вовсе не обязаны следовать за словесным ударением — вплоть до того, что на сильную долю может прийти пауза, а слабые доли заполнены развитой мелодикой: последовательность слогов разной длительности, и пауз — которые отнюдь не пустое место, а кусочек поэтического времени! Так это по музыке — и таков романтический стиль.

Конечно, вещь экспериментальная — и музыкальные мотивы кое-где слишком уж выпирают, отодвигают собственно поэзию на второй план. Создается впечатление текста на музыку — а не стихов самих по себе. Но у нас-то за плечами опыт столетий — и мы можем прочесть это без музыки, расставить речевые акценты чуточку иначе.

Например, первую строку второго катрена можно графически изобразить примерно так:

Полнеба[0][1]обхватила[0]тень

Ноликом я обозначил безударные паузы, а единицей — активную паузу, которая по музыке приходится на сильную долю. Пока без учета длительностей. С точки зрения языка — это никак не обозначенная на письме интонация, произнесенное слово, которое усиливает семантику предыдущего; в художественной речи — более напряженное чтение, когда в слове *полнеба* звенит каждый звук; это голосовой жест: мы как бы рисуем голосом половину неба. Заметим также: не *охватила*, а *обхватила*! — зеркальное соединение *ба + об* лишний раз указывает на необходимость задержки, чтобы осмыслить и прочувствовать.

Пожалуйста, та же идея полвека спустя (Багрицкий):

А черный Париж запекает вновь,  
 Предместье встает, встает, —  
 И знамя, пылающее, как кровь,  
 Возносит санкюлот...

Повторение прямо-таки буквальное! Если посмотреть эту (довольно длинную) вещь *целиком* (а оно того стоит!), легко заметить как преемственность, так и развитие. Тот же вальсовый

мотив — уже не со стороны, не формально, а поэтически уместно: французский вальс-мюзет напрашивается по смыслу. Поэзия вбирает в себя музыку — но остается поэзией.

Стиль внутреннего интонирования существенно влияет на образный строй. Так, традиционная французская версификация восстанавливает все гласные — тогда как современная поэзия склонна придерживаться разговорной, сильно редуцированной интонации. Распевная строка (нечто вроде ямба с пиррихиями: ритм 010+001+0001)

Les anges innocents comme la mort.

сжимается, как пружина (ритм 01+001+001), приобретает особое внутреннее напряжение: от светлой созерцательности — к горькой скорби.

Но яркий образ может и ограничить произвол. Так, моностих

Оставьте главное! К дьяволу сантименты!

вполне возможно сыграть на раз-два-три — тем не менее, это прежде всего пятистопный ямб, — энергетика требует.

Типовые размеры очень удобны как раз тем, что на их фоне выразительная интонация предстает во всем блеске. Контраст ритма и просодии создает то самое внутреннее напряжение, из которого вырастает разговор с самим собой. Это подобно узорам, вышитым на гладкой канве, — или как вишенка на торте!

Однако бывает и так, что типовых метров не хватает. Приходится изобретать. Но изобретаем мы не арифметику, а интонацию! Когда я записываю ритм последовательностью нулей и единиц, речь идет не формальной расстановке ударений, не о языковых структурах, а об интонационном движении: от слабой позиции к сильной и обратно, волнообразно. Плавное нарастание до сильной доли — и расслабление после. Чтобы различить разные интонации приходится указывать границы ритмических фигур: ритм 001+001 — совсем не то же самое, что 0010+01. Графически эти интонации можно изобразить примерно так:



Разумеется, скорость нарастания и убывания (степень наклона линий, их кривизна) зависит от прочих обстоятельств и может

изображаться, например, позицией в строке, расположением пауз или фонологической аранжировкой, звукописью. Один и тот же слог (слово, синтагма, фраза) по-разному светится в разных контекстах — и это никак не связано с его лингвистическими свойствами.

Интонационную структуру иногда возможно наложить на типовой метр — но никоим образом не означает метричности интонации. Вот, например, у Северянина:

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

Большие «теоретики» выискивают тут ямб с кучей пиррихийев и спондеев... Но какое отношение ударность слогов в русском языке имеет к реальной интонации 000100+0001+000100+0001? Заметим: строго выдержанной в каждом из восьми стихов — никаких случайностей! Если кому-то потребуется — пусть назовет это особым стихотворным размером, и даже попробует подчеркнуть эту метричность другой разбивкой на стихи:

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

Однако это уже отход от авторской трактовки, где интонации выстраиваются и другими, не метроритмическими средствами.

Графика строк — элемент письменной поэзии. Но в графике своя интонационность: по-разному оформленные стихи требуют соответственного прочтения — а для этого чтецу придется пропустить поэзию через себя, превратить стихи в свою внутреннюю речь — и переложить ее в звук. Во внутренней речи различение голоса и письма снимается, остается лишь интонация. Например, компактность коротких строк воспринимается как убыстрение темпа — и требует опоры на паузу. Наоборот, длинные стихи (даже внутренне структурированные) навязывают крупные, массивные, неповоротливые образы. Все это активно используют современные поэты. И я не исключение. Зарисовка *Morges* целиком выстроена в созерцательно-мечтательном ключе, и возврат к «доисторическим» стихам-абзацам вполне логичен. Однако чаще встречается игра на контрасте: длинные интонации сменяются взрывными, образ расщепляется на несколько планов, уровней (*Разве можно вот так...*). Интонации свободного стиха

на письме приходится передавать переливами строк разного строения — метрической канвы уже нет. Разбивка целостных стихов на строки-фрагменты (например, акцентная «лесенка») также способствует упорядочению динамики.

Может ли существовать поэзия без стихов? Может. Устная и письменная. Озвученная — приближается к стихотворениям в прозе и мелодекламации. Для глаз — нужна особая организация графики, подчинение внешней, неязыковой форме. В качестве примера — *белый квадрат*, где неделимая вязь слов как бы возникает в проеме окна, сама собой; а в самом центре — синяя птица. Разумеется, такая техника сложна, и злоупотреблять ею нельзя. Но изредка, под настроение, — почему бы и нет?

Когда ритмические единицы становятся компактными — встает вопрос об их соединении в нечто более масштабное. Потому что в итоге нам нужен образ целиком. Разумеется, письменная речь может графически обозначить строфы — или нескончаемый поток сознания. Однако есть и другая традиция: роль клея издревле играет переключка звучаний, сходство фонематической аранжировки разных отрезков стиха. Вариантов тут — немыслимое количество. Нет правильных и неправильных созвучий, нет сильных и слабых, глубоких и мелких... Все решает интонационный строй. Простейший пример: интонация перечисления, с учетом грамматики, сразу же приводит к параллелизму окончаний — это излюбленный прием народного творчества, от древнего Аккада до современной рекламы. Это вовсе не примитив, и не первобытность: если поэту нужно обозначить такую интонацию в наши дни — он выберет ту же древнюю форму. Другое дело, что гамма различимых оттенков за несколько тысяч лет стала фантастически разнообразной, — и простое ритмизованное перечисление встречается крайне редко.

Рифмы, паронимия, ассонансы и консонансы, хиазм, тавтологии и каламбуры... Ученые мужи спорят о названиях, забывая о сути дела. Поэт вовсе не обязан вникать в тонкости номенклатуры — ему достаточно слышать, как фрагменты текста связываются во внутренней речи. Какие-то перезвоны читатель не сразу найдет — но они объективно есть, и работать в душе будут, независимо от степени осознания.

Как обычно, типовые решения — удобный фон для поэзии как таковой. Правильная, регулярная рифмовка — указывает на присутствие чего-то такого, что в рифму не вписывается, — и что надо восстанавливать по другим приметам. Внутренняя речь не сводится к драматической; подчеркнуть схемы и образы иногда удается нарочитой простотой и традиционностью.

Я намеренно не останавливаюсь сейчас на возможностях фонетической связи: это тема для отдельного разговора. С другой стороны, игра звуками в большинстве случаев выходит за рамки собственно поэзии: это лишь аранжировка, орнамент, картинка... Те же самые приемы встречаются и в прозе, и в музыке, и в архитектуре. Собственно поэтическая звукопись вырастает из интонации, и растворяется в ней. Поэт, конечно же, обязан чувствовать гармонию и не допускать звуковых клякс, способных разрушить очарование и отвлечь от образа. Даже если такие бляббы используются нарочито, как художественный прием, — это идет не от поэтики, а от общего замысла, от темы. Подобно тому, как в логике парадокс — не суть дела, а всего лишь иллюстрация.

Поскольку внутренняя речь служит мостиком от действия к мысли, логические компоненты поэтического целого никоим образом нельзя сбрасывать со счетов. В музыке крупные формы, помимо мелоса и гармонии, включают также звуковые пласты, тональные планы, общую архитектонику и т. д. Так же и поэзия сопоставляет по-разному организованные блоки — или выстраивает последовательности сходных строф. Строгая композиция допускает творческие вольности, свободное развитие темы подчеркивает формальные вкрапления. Классическая персидская поэма состоит из тысяч двустиший-бейтов; зато внутри каждого бейта поэт свободен — и может блеснуть умением играть с ритмом и созвучиями.

Интонация иерархична. Она связывает воедино сколь угодно масштабные построения. Искусствоведы-кибернетики склонны полагать, что поэзия — это локальный порядок, а крупные формы организованы по другому принципу. Но даже роман в стихах предполагает общий интонационный строй, единое настроение, целостность образа. Для выращивания такой опорной интонации

есть разные средства: единство строфики, сквозные образы, характерные обороты, фонологические маркеры и т. д. В конце концов, есть авторская манера — и этого уже достаточно, чтобы воспринимать вещь целиком, да еще и в контексте других, и даже в историческом развитии. Главное, чтобы автор стремился делать искусство — и не изменял себе.

Иерархичность интонаций включает также своего рода вторичную поэтику, поэтическую рефлексию. Поэт задумывается не только о судьбах мира — но и о своем месте в нем. Например, во внутренней (драматической) речи мы играем все роли — включая роль поэта! Не просто модель общения — а еще и личное отношение к его форме и необходимости. Точно так же можно внутри себя играть роль ученого, или строить из себя философа. Некоторые филологи, к сожалению, ограничивают свою науку такой игрой...

Универсальность поэтической интонации позволяет нам воспринимать иностранную поэзию без перевода. На разных уровнях. Можно просто слушать, как музыку, — воспроизводить внутри себя средствами своего языка. Если при этом есть хоть минимальный подстрочник (аналогично либретто в опере или балете) — запросто восстанавливается образный строй. Чтобы воспринимать письменную речь — нужны общие представления о том, как это переводится в звук; но вовсе не обязательно уметь по-иностранному разговаривать. Важен принцип, а не детали. Китайцы разных областей разговаривают по-разному — и никто из них не знает в точности, как звучали древние китайские стихи. Общение с поэтами далекого прошлого — это всегда гипотеза, реконструкция. Однако сила искусства — в универсальности, независимости от обстоятельств места и времени: остается образ действия. Мы живем, трудимся, мыслим и чувствуем, — в этом мы похожи на тех, других, кто не знал о нас ничего — но выразил самую суть *нашего* бытия, — так, как *мы* его понимаем. Давайте общаться с собой — это хороший повод пообщаться с кем-то еще. И вместе делать мир отзывчивее и добрей.



## ЛЕКЦИЯ V

### Метод пристального взгляда

Продолжаем разговор о поэтической интонации.

Но сначала маленький обзор пройденного.

Поэзия опирается на особую деятельность — внутреннюю речь. В общих чертах, это мостик от языка к мышлению — и обратно. Внутренняя речь отличается от языка: она оперирует комплексами, из очень разных элементов. Хотя устроено все это по языковому принципу, внутренний «язык» вовсе не обязан совпадать по строению с обыкновенной, публичной речью. Однако, как в жизни, деятельность может быть по-разному свернута, редуцирована, — и развернута в нечто иное. Во внутренней речи, при любом раскладе, есть несколько уровней (отвечающих уровням публичной речи и мышления). Например, в драматической речи мы что-то говорим; о чем — область схематической речи; наконец, на уровне речевых образов становится ясно зачем.

Поскольку непосредственно наблюдать внутреннюю речь невозможно (да и не нужно), сообщать о ней другим приходится обычным для разумных существ способом: надо взять нечто осязаемое (видимое, слышимое) — и сделать *представителем* внутренней речи в общении. Этот внешний объект (или процесс) будем называть текстом. Поскольку восприятие текста никак не зависит от присутствия автора, текст может существовать сам по себе, переходить из одной эпохи в другую, терять культурную функцию — и приобретать совсем другую. В частности, поэзия в тексте просматривается только там, где это предполагается культурными условиями, когда мы готовы воспринимать это как

стихи — и способны уловить поэтическую интонацию. Момент чрезвычайно важный: сам по себе текст — просто вещь. Поэт организует эту вещь особым образом, в расчете на то, что носитель определенной культуры сможет воспроизвести внутри себя душевные движения автора<sup>24</sup>; как минимум, текст должен намекать на присутствие такого содержания — и следовательно, отличаться от прочих продуктов деятельности. Чем? Очевидно, своей непрактичностью: обычный продукт делается для чего-то, и приспособлен именно к этому; поэтический текст можно, конечно, привлечь к обыденности, опошлить, — однако он изначально неудобен для бытовых надобностей. Отсюда метод палеофилолога: если в чем-то не удастся отследить полезный функционал — это может оказаться произведением искусства...

А какие у языка бывают нормальные способы употребления? Первым делом натываемся на коммуникативную функцию: придумали, закодировали, послали, расшифровали — действуем по инструкции. Так сказать, производственная необходимость. Умение работать сообща. Если ничего другого от нас не ждут — речь называется нейтральной. Поверх этого — экспрессивная функция, выражение отношения к происходящему, к собеседнику и к самому акту общения. Вот тут начинают играть интонации, оттенки, индивидуальность и вкус. Наконец, есть еще и третий уровень иерархии — дискурсивная функция, формирование культуры обмена текстами.

Разумеется, поэтический текст как языковое явление выполняет все эти функции — но ими не ограничивается. Его задача — синхронизировать движения как минимум двух душ — а в идеале вообще всех, включая живые, прошлые, будущие, или совершенно невозможные... Для этого поэт разрушает обычное течение (устной или письменной) речи — и вводит какую-нибудь ненормальность, нечто с точки зрения обывателя нелепое. Но мы и не рассчитываем на обывателей — нам нужен пытливый ум, для которого странность — повод присмотреться внимательнее.

---

<sup>24</sup> В компьютерном деле есть нечто похожее: обратная разработка (reverse engineering). Кто из нас в детстве не ломал любимую игрушку в надежде понять, как это устроено?

Никто не мешает нам придумывать собственные нелепости. Однако удобнее не отбрасывать опыт тысячелетий, а творчески его перерабатывать. Есть готовые технические приемы — и можно сосредоточиться на других уровнях, шлифовать образность.

Поэзия в голосе — это особая артикуляция, отчетливость и напряженность звучания, обыгрывание неречевых интонаций. Когда стихи пытаются прочесть «естественно» — теряют самую суть. Другая крайность — утрирование элементов поэтического языка в ущерб собственно поэтике. Поэтическая интонация вводится *на фоне* речевой; то есть, как минимум, этот речевой фон должен быть отчетливо слышен!

Часто упирают на то, что стихи сразу слышатся как стихи. Поэтому, скажем, рифма должна быть легко узнаваемой, ритм достаточно простым и т. д. Но это примитив, элементарщина. Существует организация более высоких уровней, которая не воспринимается слухом, для нее нужно восприятие разумом. При правильном чтении строй речи, конечно же, позволяет заметить поэтичность — но причины заведомой стихотворности в глаза не бросаются: возможна игра сколь угодно тонкими эффектами.

Письменная речь приобретает «неестественность» за счет нарушения типографических норм нейтральной речи, построения особого, художественного пространства. Дети и недоразвитые взрослые полагают, что стихи отличаются от прозы всего лишь «записью в столбик». Ну и, там, одинаковости на краях... Однако графическое оформление вторично — та или иная запись идет от интонации, а не наоборот. Включая глобальные черты: строфика, разделы и главы, и т. д.

Художественная проза использует разговорные интонации в сугубо изобразительных целях; ее собственный интонационный строй проявляется лишь в общей стилистике. Деловой стиль — интонационно нейтрален. Наука идет еще дальше — и пытается избавиться от всякой вообще стилистической окраски; но тем самым определяется особый, «академический» стиль. В риторике интонации формальны — это лишь минимальное расширение грамматики, активность знаков препинания. Только в поэзии интонация становится определяющим элементом творчества, способом организации материала.

С пространственной точки зрения, интонация прозы отвечает языковым синтагмам (то есть, по сути, строению деятельности). В поэзии мы следуем строению внутренней речи, которое никогда не совпадает с организацией внешней деятельности. Внутренняя речь в этом подобна мысли: ее больше интересует логическая структура, возможность и немыслимость. Стихи изначально многомерны — и двумерность листа (или экрана) им тесна. Разбрасывая строчки по плоскости, вводя переключку звучаний и ритмов, мы добавляем вторичную, третичную или четвертичную структуру — без которой органические молекулы мертвы.

Практически все формальные приемы поэзии используются и другими искусствами. Но иначе. Например, игра слов обычна в быту (а французы без этого пары фраз связать не могут!); она активно используется художественной прозой и в риторике. Однако в поэзии эта игра приобретает особую интонационную напряженность, заставляет задержаться на миг — и возвращаться, хотя бы во сне. Способность поэтического слова приковывать внимание — основа основ, суть художественного метода.

Поэты говорят на разных языках — но говорят одинаково. Тем не менее, культурные обстоятельства никак не обойти. Существование культурных норм — непреложный закон; любые вольности в искусстве допустимы лишь в строгих пределах — иначе не будет художественности. И дело даже не в том, что никто не оценит и не оплатит. Художник — часть своего времени. И следует его обычаям просто потому, что не может чувствовать и мыслить иначе. Так, силлабо-тоническая система прочно вросла в русскую поэзию — и начинающие поэты впитывают метроритмическое мышление с молоком матери. Годы работы и размышлений нужны, чтобы избавиться от вредных привычек, раскрепостить форму, расправить крылья. Точно так же, традиции «поэтической» графики висят над каждым из нас подобно дамоклову мечу. Публиковать стихи — страшная пытка. Самомнение редакции непрошибаемо. Они знают лучше. А грамотный редактор — нечто столь же легендарное, как вийоновские *neiges d'antan*. В логике это называется: противоречие в определении...

Еще один пример.

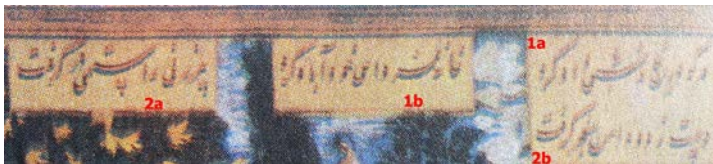
В художественной типографике есть правило равномерного заполнения поля. Например, при наборе текста я использую выравнивание по обоим краям — и стараюсь не допускать слишком тесных или слишком разреженных строк. В некоторых типах документов такое выравнивание считают недопустимым — и требуют выравнивания по левому краю, а правый «гуляет» зигзагами. Стихи в русской традиции также выравнивают по левому краю; примеры другого расположения в литературе есть, но это большая редкость. Поэты привыкли, смирились — и почти не используют правильность правой грани.

Обратимся теперь к классической персидской поэзии. Арабская графика выравнивается по правому краю (поскольку пишут там справа налево). В прозаических текстах обычно используют почерк *наسخ* (все буквы вытянуты в одну строку). Существует выравнивание по обоим краям: для этого пробелы несколько удлиняют, а между слитно написанными буквами вставляют горизонтальную черту-соединитель — одну или сколько потребуется, чтобы добиться выравнивания.

Но в поэзии правила другие! Каждый стих предполагается вписать в прямоугольник стандартного размера, с равномерным заполнением. Здесь удобнее использовать почерк *насталик*, который легко растягивается по вертикали и, соответственно, ужимается по горизонтали. Строки одной строфы вписывали в разные прямоугольники, и располагали их не друг под другом, как мы привыкли видеть в переводах, а выстраивали справа налево по горизонтали. Например, Низами, *Сокровищница тайн*:

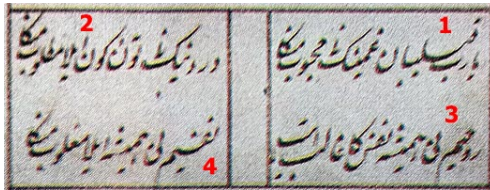


По мере заполнения переносили на следующую строку:



Получилось, что визуально строки разных бейтов «склеились»: (1a / 2b); мы бы предпочли группировку (1a / 1b), (2a / 2b).

Когда строка никак не вмещается, остаток текста писали над основной строкой, в ее конце. Пример из газели Бабура:



Опять же, мы бы предпочли расположение в столбик: 1 / 2 / 3 / 4.

В русской типографике поступают аналогично, но наоборот: на узком поле длинные строки дописывают под текущей строкой справа (в конце). Вот, Яков Полонский (публикация 1981 г.):

Ночи текли — звезды трепетно в бездну лучи свои  
 сеяли...  
 Капали слезы, — рыдала любовь; и алел  
 Жаркий рассвет, и те грезы, что в сердце мы тайно  
 лелеяли,  
 Трель соловья разносила — и бурей шумел  
 Моря сердитого вал — думы зрели, и ряли  
 Серые чайки...

Многим авторам (как и мне) такие типографские вольности не нравятся; приходится писать компактнее — или придумывать естественную разбивку. Легко догадаться, что пишущие на фарси учитывали особенности публикации — и выбирали форму, чтобы легче вписывалась. Так культура поэтической графики влияет на интонационный строй.

Подсознательная подгонка под графику всегда присутствует, даже если в процессе творчества на первом месте другое. Повелось это с древнейших времен, когда пространство для письма было в серьезном дефиците. Иногда даже приходилось стирать старое, чтобы записать новое. Типоразмеры довольно быстро подводят под стандарт — и оказывается, например, что в типовую строку умещается определенное число знаков. Как только поэты отходят от записи стихов сплошняком, без деления на строки, — рождается новое веяние в искусстве,

стихотворный размер... Для разных случаев — разные носители, и разные размеры. Другие народы заимствуют терминологию — подгоняют живые стихи под давно вымершие стандарты. Таковы традиции классицизма во французской и русской поэзии.

Не все плохое плохо. Если в одном месте зажато — мы учимся работать другими местами. Классическая силлаботоника научила русских поэтов совершенному владению интонацией, умению вписать любой ритм в любой метр. Тем не менее, одна жесткая мышца может погубить красоту танца. Разум — это не свобода от всех вообще ограничений, а свобода выбирать себе ограничения.

В устной поэзии роль пространственных границ играет музыка, или иное действие, с внутренней речью напрямую не связанное (например, ритуал — или танец). Поначалу поэт просто вынужден вписывать стихи в установленные извне рамки; потом это превращается в поэтическую форму, стилизацию. Развитие ранней письменной поэзии изучается пока на уровне эмпирии — и проследить логику становления поэтических форм в хаосе предрассудков не удастся. Но про музыку мы уже кое-что знаем — и это косвенным образом открывает какие-то черты теоретической поэтики. Известно, что общая линия развития звуковысотных представлений в музыке следует за практикой музицирования, в рамках которой постепенно совершенствуется музыкальный слух: мы учимся слышать детали интонации. Первые музыкальные строи целиком сводятся к умению различать: есть два различных звука — и вся музыка сводится к их чередованию в каком-то темпе. Двоичный код. Точно так же, музыкальный ритм знает поначалу лишь дихотомию «сильно — слабо», и только потом слабые доли оказывается возможно разделить на части, и появляется количественная мера. То же самое происходило и в поэзии. Которая от музыки и танца в древности не отделялась — и впитывала их достижения, толкуя на свой лад. Поскольку звуковысотность в поэзии роли почти не играет, логику различения переносили в сферу языка — и первые метрические представления связывали с качеством минимально слышимых языковых интонаций — слогов. Как и в музыке, какие-то звучания считались по природе устойчивыми, а все

другие — «опевали» эти устои. Далее пути музыки и поэзии разошлись — но общий принцип развития остался тем же: построение все более детальных шкал, накопление интонаций.

Заметим, что речь не идет о вытеснении старых структур новыми, более «совершенными». Новое в искусстве не соперник старому, не конкурент. Все, чему мы когда-либо научились, — остается с нами навсегда. В китайском языке даже есть такая грамматическая форма (глагольный модификатор 过; буквально: перейти черту). Традиционные технологии сосуществуют с более «продвинутыми» — а в рамках этих последних конструируют стилизованные модели других строев. Для наших целей важно сопоставить два уровня интонационного развития: нормализация и абстракция. По первому пути идет народное (самодеятельное) творчество: есть типовые формы, которые можно как угодно комбинировать, накладывать одну на другую («модуляция») и внедрять в другие искусства. В музыке это попевочные системы; в поэзии — типовые размеры и строфика. У чукчей были так называемые родовые песни: характерные музыкально-речевые темы, переходящие «по наследству». Русские частушки мы сразу относим к определенному региону по характерным попевкам. Интереснее во Франции: с глубокой древности (как минимум, раннее средневековье) существовал народный жанр, в котором смешивались самые разные попевки: каждая повторялась пару раз для закрепления — а дальше что-нибудь контрастное. Поэзия труверов позаимствовала эту игру разнохарактерных интонаций, сделала ее принципом строфики. Французская барочная музыка во многом следует тому же принципу. Следы его можно заметить в знаменитой *Марсельезе*.

Профессиональное искусство предпочитает выводить все богатство индивидуальных форм из единой формальной системы, возникающей на основе сопоставления разных интонаций и установления их абстрактной общности. Этому способствует недавно обнаруженный факт существования предпочтительных звуковысотных систем, — так что острота слуха исторически меняется не плавно, а своего рода «квантовыми» скачками. Теория позволяет предсказать художественные особенности возможных строев. Некоторые из них «модально лабильны»: нет



в них одной-единственной шкалы (и фиксированного набора звучаний) — а есть много похожих друг на друга шкал, свободно переходящих одна в другую. Такие строи, очевидно, — прямое обобщение традиционных попевок; они положены в основу профессиональной музыки Индии, Ближнего и Среднего Востока, широко используются в джазовой импровизации. Возникающая на этой основе поэтическая культура — симбиоз формальности и вариационности.

Но есть и другие, «темперированные» строи, позволяющие свободно творить на основе конечного набора элементов. В музыке найдено только три таких строя; реально используется лишь самый простой, открытый первым. Прямого соответствия в поэзии мы не видим — но в языке интонации 12-ступенного звукоряда можно обнаружить, и значит, восприятие достаточно отточено, чтобы использовать их во внутренней речи. Разумеется, это уже не фольклор: только развитое поэтическое чутье способно обнаруживать столь масштабные структуры. Точно так же, как утверждение темперации привело к окончательному выделению музыки в особое искусство, не связанное с пением, танцем или иными пластическими действиями, — абстракция поэтического строя позволяет отделить поэзию от ее частных проявлений, освоить все ее уровни и свободно использовать любые формальные приемы, исходя из художественной задачи.

Отличие поэтического языка от бытовой речи — в заведомой искусственности: мы отталкиваемся от обычных языковых средств, чтобы построить новый мир — где живут иначе, и говорят иначе. Здесь у поэзии много общего с наукой, которая тоже вырабатывает особый, абстрактный язык, чтобы говорить о построенном ею формальном мире. Каждая предметная область требует своего научного описания; однако есть и общенаучные принципы, в конечном счете восходящие к идее материального единства мира. В искусстве мы, конечно, стремимся к типизации, имеем в виду не единичные случаи, а характерные краски, — однако нам важно подчеркнуть разнообразие мира, стремиться к неповторимости каждого творения. Любой материал годится для воплощения каких угодно идей. От единства материала мы переходим к универсальности форм.

Пока поэтика занимается текстом — в центре внимания пространственные отношения и ограничения. Но когда-то надо вспомнить и о происхождении и предназначении поэтического текста — о внутренней речи. То есть, о том, как мы пространство осваиваем, обживаемся в нем. А способ только один: чтобы добраться до цели, надо к ней идти. Нет, конечно, вода иной раз затекает и под лежачий камень, — но это вовсе не то, о чем мечталось: никакой тебе влажной ласки — мокро и неудобно. Размоет ложе — и покатишься под гору... И уже не тебе бродить в пространстве — а оно топчет тебя.

Давайте разговаривать. Двигаться. А заодно смотреть на себя со стороны и примечать, как мы движемся и зачем.

И тут оказывается, что речь — не только движение. Это еще и задержка, пауза. Время подумать. И вообще — время.

Пауза — отнюдь не мертвая неподвижность текста. Пауза энергична: это не просто остановка — а особая деятельность, подготовка следующего шага. Серьезная внутренняя работа.

В обычном общении порядка меньше: все могут галдеть одновременно, лишь краем уха прислушиваясь к другим. Когда доходит до серьезного дела — надо после каждого высказывания помолчать, выслушать ответ, сообразить, что ответить. Во внутренней речи мы на полном серьезе, и трещать без умолку не резон. Только обращаемся мы не к внешнему собеседнику, а к самому себе. Но какому — себе? Вот тут и приходит на помощь представление о внутренней речи как переходе от языка к мысли, и обратно. Наши паузы — апелляция к мышлению, обращение к собственному разуму. Грубо говоря, сидит в нас мыслящее существо, — эдакий гомункулус, — и мы *его* спрашиваем, и прислушиваемся к *его* мнению.

Разумность, культурная мощь пауз изначально встроена в язык: в разговорной речи, в ораторском искусстве, в сценическом действии — мы идем от паузы к паузе. Помните, у Моэма?

Чем больше артист — тем больше у него пауза!!!

Всякая деятельность разворачивается в цепочку действий. Одна цель сменяет другую. Но если направление не выбрано, или скрыто, — ожидание перерастает в протест: как же так? —

деятельность продолжается — а действия нет! Грамотный, культурный зритель тут же смекнет: значит, есть внутреннее движение, и надо отследить его. Как? По мельчайшим штрихам: по жесту, по контексту, по сценическому (пространственному) оформлению. Именно так мы воспринимаем поэзию.

Разумеется, во всем своя мера: эффектная пауза в любом случае делает свое дело — но чрезмерность выводит ее за грань искусства.

Драматическая пауза в поэзии, конечно же, важна. Однако важнее другое: поэтические паузы будят мысль, заставляют задуматься об иерархичности образа. Поэтому играют они не каждая по отдельности — а в составе целого, как способ его организации, разметки, справочник по архитектонике... Паузы не только очерчивают интонации — но входят в их состав, укрупняют и усиливают движение. Есть обычные речевые паузы, которые мы обозначаем в нейтральной письменной речи знаками препинания, — и есть паузы поэтические, которые иногда (но далеко не всегда) совпадают с речевыми; характер несовпадения передает особенности внутренней речи.

Еще, и еще раз: язык и поэзия — разные вещи. Нельзя в основу поэтики положить языковые признаки; наоборот, именно выразительные отступления от языковых норм дают возможность «закодировать» внутреннюю речь текстом. Когда поэтический метр определяют по способу расстановки словесных ударений — это полный абсурд. Поэта не интересуют ударения — он работает с интонациями. Интонационно сильная доля может быть ударной или безударной — кого это волнует? Если ударение попадает на слабую долю — только упертый формалист будет настаивать на соблюдении словарного произношения. Теоретические ляпы проистекают из канонов православного богослужения — а поэзии чужды классовые догмы. Перефразируя Генри Гексли, можно сказать, что по обеим сторонами колыбели поэта валяются трупы религиозных мракобесов, как задушенные змеи вокруг колыбели Геракла.

Вот, хрестоматийный пример из Ломоносова:

Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Академические чинуши усматривают здесь тупой ямб, со всеми ударениями, на что они хором ругаются, ибо, по их скудному разумению, такой «скандовке» (вот же, словечко изобрели!) не хватает грациозности окказиональных пиррихийев... Судят они от расстановки словесных ударений — и судят криво, поскольку для них интонация выглядит как 01010101+01010101, — тогда как в языке слово *нет* также несет ударение, и формально это очень серьезный спондей, да еще и подчеркнутый запятой! То есть, чтение по языковым ударениям дает нетривиальную интонацию, с центральным слогом строки в обрамлении усиленных пауз: 0101+1+101. Современный поэт вполне мог бы так это прочесть. Да еще тире где-нибудь вставить, для ясности.

Конечно, Ломоносов ничего такого в голове не держал, и думал про ямбы... Но чутье художника творит всякие чудеса. Стихи не так просты, как может показаться. Да, фраза *числа нет* читается слитно, как одно слово. Но остальные-то паузы вполне однозначно озвучены, и существенно влияют на ритмику целого! Итоговая интонация: 01001001001+01001001001. Это уже вовсе не ямб, а где-то даже амфибрахий; никакой маршеобразности и в помине нет, а вместо нее плавная распевность! Несовпадение языкового метра и поэтической интонации — очень сильный прием, и проведен мастерски.

Говоря о метрике, я немного забежал вперед. Откуда она берется и зачем нужна — еще предстоит выяснить. А сейчас вернемся к исходному вопросу: каким образом поэт (или его благодарный слушатель) путешествует по пространству текста? Здесь на помощь приходит метафора разглядывания. Известно, что зрение человека существенно зависит от движения глаз. Взгляд перепрыгивает от одной точки к другой, потом дрейфует в ее окрестностях, — и новый прыжок, в другом направлении. Процесс разглядывания представляется как последовательность быстрых «саккад» и задержек на «точках фиксации». Для достаточно детализированных изображений взгляд, как правило, несколько раз циклически обходит поле зрения (например, против часовой стрелки). С точки зрения теории деятельности, задержка на точках фиксации связана с оценкой неоднородностей и поиском направления на следующий ключевой элемент.

Таким образом, возникает иерархия ритмов: равномерный глобальный ритм соответствует пространственной организации картинки в целом; менее регулярный ритм саккад связан с распределением узловых точек, выявляющих образ в основных чертах; наконец, ритм мелких движений в окрестности точек фиксации определен чувствительностью восприятия и наличием культурно зафиксированных перцептивных шкал.

Метод пристального взгляда в поэзии прямо говорит: давайте расставим в тексте привлекающие внимание элементы так, чтобы их совместное восприятие развертывало вполне определенную иерархию ритмов; вкупе со звукописью, мелодикой и гармонией, эта иерархия воспроизведет интонации внутренней речи.

Правильная композиция — великая вещь. В изобразительных искусствах на этот счет сотни толстенных фолиантов. Поэзия пока на положении бедной родственницы: редкие замечания искусствоведов не выводят за пределы банального употребления твердых форм. Когда одни поэты пишут о других — они замечают удачные композиционные решения, однако никакой науки за этим не стоит, чистейшая интуиция. Иерархичность внутренней речи и ее ритмическая организация — ключ к сознательному использованию, в общем-то, простых правил.

Я никоим образом не призываю поэтов вооружиться штангенциркулем и секундомером, и красивые фигуры Лиссажу на экранах осциллографов — тоже не для нас. Истинное знание меры там, где уже не нужно измерять, где правда как на ладони, с первого взгляда. Но учиться не зазорно никому. Глупые учебные задания со временем приносят плоды: художник выстраивает мостик над бездной поэтической премудрости, у не ухаеется в нее очертя голову. Например, танцоров учат при любых поворотах фиксировать взглядом определенные точки, и переключаться между ними дискретно; это помогает удерживать баланс и заботиться о хореографии. Начиная таким упражнением — сущий ад. Спустя какое-то время эта принудилка кажется верхом естественности, и задумываться не надо, потому что все происходит «само собой». То же в поэзии. Пробежаться по готовому тексту и проверить правильность композиции — это как не чавкать за столом, и помыть руки перед едой.

Что именно мы расставляем? В принципе, тут нет никаких запретов — лишь бы одно отличалось от другого. Кандинский говорил: граница двух цветов — это уже линия. Столкновение осязаемых различий придает форму стиху. Если такие встречи становятся регулярными — вырисовывается некая глобальная структура, которую мы (в определенных культурных условиях) склонны считать неслучайной. Совсем очевидный пример — пресловутая запись стихотворных строк «в столбик». То есть, в сильные позиции назначаются паузы, отделяющие одну строку от другой: на письме к этим «обрывам» сразу прыгает взгляд, в устном исполнении мы соблюдаем единство концевой интонации и выдерживаем паузу ровно столько, сколько ей надо, чтобы произвести впечатление — но не закончить разговор. Восприятие получает контуры речевого образа явно, в готовом виде.

Переходя к более тонким интонациям, можно представить себе часики, которые оттикивают поэтические мгновения — меньше которых мы не хотим, потому что иначе мысль не будет догонять (а мы таки существа мыслящие). На этой шкале мы выбираем точки фиксации в соответствии с художественными задумками — и подбираем текст таким образом, чтобы самые заметные места попали в нужные доли. Точно так же, как и в изобразительных искусствах, распределение таких «контрольных точек» может быть (и скорее всего будет) неравномерным; однако ощутить эту неравномерность возможно только на фоне чего-то более регулярного, что путать с поэтической интонацией мы не хотим, а потому задействуем материальные особенности текста — языковые структуры. Например, синтагмы — или их фрагменты, слоги. Другими словами, на темповую основу образа накладывается заведомо бессодержательная, чисто формальная регулярность — метр, а нарушение (или наоборот, нарочитое соблюдение) метра создает ту самую напряженность, над которой предстоит работать пристальному взгляду.

Понятно, что все это не от фонаря, и не как попало. Не все со всем одинаково сочетается. Теоретически, в поэзии возможен «творческий» метод «аллеаторного искусства» — когда краски по холсту (или ноты по партитуре) раскидывают при помощи генератора случайных чисел (например, в виде музыкальной

программы, или коммерческого «художника» с аэрозольным баллончиком, или перемазанной красками обезьяны, — которая, кстати, и романы на клавиатуре нашлепать — без проблем). Художник вовсе не всегда идет от осознанной идеи — чаще ее предстоит осознать в процессе творчества. Первоначальные импульсы приходят извне — к поэзии это не имеет ни малейшего отношения, и в этом смысле совершенно случайно. Потом темы (мотивы) цепляются кто за что, возникают сложные органические молекулы; из этой органики вырастают бесформенные комки живой слизи — и постепенно эволюционируют в подобие высших млекопитающих. Но дело считается сделанным только тогда, когда порожденные таким образом зверушки начинают жить общественной жизнью — и становятся образом чего-то разумного. Стихи тогда могут трудиться независимо от автора, даже вопреки его воле и намерению.

Поэт не избегает случайностей жизни; наоборот, он обязан жить глупостями истории, порывами масс, велениями времени. Может быть, поэтому поэт бывает туп и невыносим в обыденной жизни, в повседневном общении:

И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

Однако делать из всего этого искусство можно только при одном условии: нужна непоколебимая уверенность в своей избранности, в праве решать, что имеет право на место в поэзии, а что следует, как говорится, чистой палочкой в помойное ведро: выкрасить — и выбросить. Мы добываем алмазы из навозных куч; ну, или, если угодно, по-маяковски: добыча радия... Вспоминается старая китайская притча:

У Цяо показал одному из учеников трухлявую корягу и сказал: это портрет женщины. Ученик посмотрел и промолвил: «Какое уродство!» Другому ученику про ту же корягу У Цяо сказал: это символ непобедимости жизни. «Как это прекрасно и возвышенно!» — воскликнул тот. Потом У Цяо позвал обоих и попросил порубить корягу на дрова и разжечь костер. Один заметил: нас согревает уродство бытия. Другой возразил: нам светит в ночи прекрасное и возвышенное.

Вот так же, все вместе соединяется в поэзии, — и как бы ни

относиться к ней, как ни презирать убогих или высокомерных авторов, она позволяет человечеству жить, и передавать искру разумности из поколения в поколение, несмотря ни на что.

Но вернемся к поискам метода. Когда внимание бродит от точки к точке, возникает поэтическое время. Ритм разглядывания подчиняет себе ритмы языка, заставляет язык приспособляться к требованиям художественности. Внутренняя речь по природе более размеренна и регулярна — почему? Да потому что переход от одного значимого эпизода к другому — это и есть наши часы! Для нас существуют только многозначительные паузы — плюс заполнение между ними, чередование слабых и сильных позиций: тик-так, ноль — единица. Сколько бы ни длилась фиксация или обрисовка в лексико-грамматическом или физическом времени, она все равно помещается в один субъективный счет, в одну операцию. Читая стихи (вслух или про себя), мы подгоняем длительности звучаний и пауз под внутреннюю речь, под образ. Описанные в литературе метры в этом плане совершенно одинаковы; по факту, есть только один метр — и дурные рассуждения об амбивалентности, полиметрии и т. д. — просто неуместны. Всем известная вещь у Блока:

Вхожу я в темные храмы,  
Совершаю бедный обряд,  
Там жду я прекрасной Дамы  
В мерцании красных лампад.

В тени у высокой колонны  
Дрожу от скрипа дверей.  
А в лицо мне глядит, озаренный,  
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам  
Величавой Вечной Жены!  
Высоко бегут по карнизам  
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая — Ты.



Наши кошмаристые «теоретики» начинают разводить всякую чушь про «комбинацию ямба с анапестом». Нет здесь ничего подобного. Есть совершенно равномерное, размеренное течение, интонация 0101010, в которой слабые доли делятся ровно столько же, сколько задержка на сильных долях. Если надо редуцировать слог — мы его редуцируем. Сколько мы разместим слогов на слабой доле — дело даже не десятое. Там, где кажется, что слогов не хватает — прочтите паузы! Например, после мужского окончания строки пауза чуть длиннее, строки интонационно дальше друг от друга. Кажущееся (но осмысленное!) нарушение ритма в начале третьей строфы — замена слабой доли на длинную паузу, которая как бы говорит: внимание! смена темы! Только в четвертой строфе — композиционный акцент, смена опорной интонации: в начале каждой строки добавляется еще один вздох, недвусмысленно отделенный от «стандартной» части выразительной паузой: 1+0101010.

В XIX веке работа с поэтическими интонациями наткнулась на глухое неприятие, неразвитость внутреннего слуха. Положено соответствовать формам языка — извольте соответствовать. Ладно, будем: если наши интонации не вписываются в язык — тем хуже для языка. Мы сохраним интонацию ценой грубого насилия: где-то выпустим гласную (*совершаю* → *свершаю*), где-то вставим архаизм (*город* → *град*), где-то ударение сместим (*звёздам* → *звездам*)... Во французской и немецкой поэзии широко использовали апострофы вместо «лишних» гласных. Поэтам прощали такие «вольности» — лишь бы сохранить древний предрассудок. Во времена Блока от этого балласта удалось избавиться. Поэты осознали искусственность метра, стали дышать свободнее — и лишние формальности не нужны: интонация сама поставит всех по местам.

К сожалению, уроки выучили не все. Свихнувшиеся на формальной метрике аналитики предполагают, что все слоги качественно одинаковы. И дальше начинается арифметика.

Но слоги по-разному звучат, в зависимости от тысячи разных причин. И самое главное: произношение внутренней речи почти никогда не совпадает с языковым, ибо все идет от образа, от содержания. Одна и та же строка у разных авторов может нести

что-то свое, и каждый читатель прочтет по-своему. На это, собственно, и рассчитано. Но тут влезает не способный видеть дальше прописей редактор — и кромсает тщательно выверенный текст на свой манер; ничего иного он вообразить не в состоянии, прислушиваться к воплям жертв не приучен. Хуже того: публика привыкает питаться из болота — и начинает поучать автора, предлагать свои варианты (в духе вышеозначенного редактора). Конечно, идеи неистребимы — и все наши литературные изыски не напрасны... Однако поэту не легче от сознания, что его духовные искания, может быть, поймут через пару веков. Или даже вообще не поймут. Поскольку поэзия недолго живет: язык меняется с каждым поколением, несколько раз на протяжении одной жизни, и то, что раньше было тонким намеком, сегодня — досадная случайность..

Время поэта — в его интонациях. В том, на что он обращает внимание. Строки и строфы задают темп, глубину дыхания. Настраивают на образ. Когда требуется вывести на первый план глубинные структуры внутренней речи, поэт не будет заострять внимание на произношении, выберет фонетически нейтральную лексику и постарается избежать конфликтных звучаний. Формальное следование метру его вполне устраивает — но не языку, а интонации (которая абстрагирует из языка метр). Метод пристального взгляда работает в данном случае на других уровнях. Но работает. Ибо если нет пауз — нет и движения. Слишком размеренное течение, преувеличенная распевность и монотонность, — уничтожает текучесть как таковую: часы стоят, и можно мирно спать под докладчика...

Как быть? Во-первых, разбивка на строки — первичная сингулярность. Даже если каждая строка несет ту же интонацию, переход со строки на строку — волевое усилие. Недостаточно, чтобы проснуться? Хорошо, вставим разбивку на строфы, — да еще и с неквадратностью! Разрушим примитивность ожиданий. Чтобы снять дремоту внутри строки — разобьем ее интонацию на несколько, разделяя целостные попевки активными паузами. Сохранить имитацию сонности — за счет выбора симметричной базовой структуры; например, 10+010+01 (графически: ↘ ↗ ↘ ↗). Но кто нам мешает поиграть размерами сильной и слабой доли?

За счет редукции слогов, разной акцентировки пауз, фонемной оркестровки... Наконец, для большей нарочитости, зарифмуем последнюю строфу сразу по обоим краям: начало и конец. Что получится? Правильно, Константин Бальмонт:

Жизнь утомила меня.  
Смерть, наклонись надо мной!  
В небе – предчувствие дня,  
Сумрак бледнеет ночной...  
Смерть, убаюкай меня

Ранней душистой весной,  
В утренней девственной мгле,  
Дуб залепечет с сосной.  
Грустно поникнет к земле  
Ласковый ландыш лесной.

Вестник бессмертного дня,  
Где-то зашепчет родник,  
Где-то проснется, звеня...  
В этот таинственный миг,  
Смерть, убаюкай меня!

Круто? Не то слово! У него не всегда это получалось — но в поэзии даже единственная удача решает все.

Полагаю, всем заметно мое пристрастие к иллюстрациям «крупными блоками», с цитированием по возможности целиком. Поэтическая интонация иерархична — и невозможно уяснить частности, не имея перед глазами целого. Академическая литература грешит фрагментарностью — и «доказывает» что угодно выдранными из контекста якобы характеристиками... Но мы тут не академики — мы за поэзию.

Когда ясен общий принцип, технические решения подбирают по мере надобности. Нужно ближе к мышлению — ключевые элементы привязываем к архитектонике; ускорение темпа легко связать с укорочением стихов и строк, ломанной графикой; наоборот, замедления добиваемся длинными интонациями, размещаем точки фиксации не на сильных долях, а на паузах (цезурах). Связывание строк меж собой тоже по интонации. Например, если интонация метрична, — заключительные слабые доли бесконечно подвижны: можно редуцировать полностью —

можно заполнять длинными кусками текста, не меняя единого для всех строк размера. В первом случае пауза становится разговорчивой — и может многое взять на себя. При растворении концевых пауз возникает активное противоречие противостояния и слитности — и запросто возникают анжамбеманы всех мастей. Но тут нужна аккуратность: слишком заметно — против поэзии. В английском языке слоговой анжамбеман оформляется еще и открытым чтением оторванного слога (Pink Floyd):

All in all, you're just a-  
nother brick in the wall.

Здесь поэзия хорошо дружит с музыкой: взаимопомощь без лишней назойливости. Еще замечательный пример, из той же оперы, — у Uriah Heep:

With the day  
came the resolution:  
I'll be looking for you.

Вот. Не просто ловить момент — а осмысленно любить: искать, стремиться... Это поэзия. Старые рокеры умели — или хотя бы пытались соответствовать ожиданиям. Пару десятилетий спустя публика ждала иного — и порыв выдохся: вместо тяжелого рока осталась одна тяжесть, а потом и просто жесьть.

Поэзия не музыка, интонации далеко не всегда музыкальны. Намеренная немusикальность — лишний повод для пристального взгляда. Современная музыка тоже так умеет — но с вечными уклонами то в изобразительность, то в абстракцию... Где еще осталась опора на метр? В песнях, в танце... Эмансипация есть и там — пока на уровне экспериментов, не дорастающих до полноценного творческого метода. Когда я настаиваю на различии внутренней речи и языка — это не голое отрицание, а поиск других форм организации, в чем-то подобных языку. Бесформенный образ — чистое безобразие. Но судить о поэзии по ее форме — ничуть не лучше. Поэту нет дела, каким именно размером он собирается творить. Иногда первый импульс метричен — и дальше движется по инерции... Чаше структура вырисовывается лишь по мере завершенности — и последние штрихи расставляет размер. Больше оформительская работа, подготовка к публикации. В любом случае это не арифметика —

а интонация. Поэт вправе свободно смешивать разные размеры — то, что академическая теория называет по-разному. Он даже не замечает такого смешения — и узнает о нем, лишь превращаясь в читателя. Задним числом. И тем не менее, придерживается регулярности, следует формальным установкам. Почему? Да потому что за каждой интонацией — своя эстетика. А эстетика идет от образа, от содержания, от культурного наполнения...

Тут взаимодействие поэзии и языка выходит на новый уровень. Нельзя писать на иностранном языке — надо в языке жить. Но не покоряться ему. Поэт обязан проникнуться языком настолько, что собственно языковые интонации начисто вымываются из публичной речи и остается сверкающая обнаженка поэзии. В иллюстрации напрашивается известнейшее творение Верлена, *Chanson d'automne* :

Les sanglots longs	lesãglolõ
Des violons	devijolõ
De l'automne	dãlotonã
Blessent mon cœur	blesãmõkœr
D'une langueur	dynãlgœr
Monotone.	monotonã

Tout suffocant	tusyfokã
Et blême, quand	eblẽmakã
Sonne l'heure,	sõnãlœrã
Je me souviens	zãmãsuvjẽ
Des jours anciens	dezurzãsjẽ
Et je pleure	ežãplœrã

Et je m'en vais	ežãmãvẽ
Au vent mauvais	ovãmovẽ
Qui m'emporte	kimãportã
Deçà, delà,	dãsadãla
Pareil à la	parẽjala
Feuille morte.	fõjãmortã

Что это шедевр, — знают все. Но мало кто догадывается — насколько! Тут нужен по-настоящему пристальный взгляд.

В правой колонке приведена практическая транскрипция (прочь, лингвистические пуристы!). Для ясности. Потому что российские «теоретики» знанием языков не отмечены — и уж тем

более нет у прирожденного русака глубоко верленовского чутья. Им невдомек, что русский язык принципиально отличается от большинства других, где отсутствует тоническое ударение, а вместо него — самые разнообразные фонологические явления, но вовсе не ударность и безударность. Французское слово ударения вообще лишено — а в потоке речи слова сливаются и заметной роли не играют: тонально (но не тонически!) подчеркиваются обычно концы синтагм. Традиционный метр французской поэзии не имеет ничего общего ни с русской «изотонией», ни с античной метрикой. Аналогии ямбу или хорей здесь можно усмотреть лишь очень условно (по количеству слогов) — на самом же деле французская лирическая поэзия построена по канонам народной песни: в строке обычно одна синтагма («попевка») — или две, разделенные цезурой (см. выше о персидской классике). Но россиянам закон не писан! Они с апломбом судят о ямбе в первой строке, с пиррихием на первой стопе первой строки, и спондеем на второй... Или это уже хорей? В общем, полная ерунда. Конструкция *sanglots longs* по-французски произносятся слитно, на одном дыхании; а здесь еще и нарочитая монотония [lołõ] — глубокая рифма со следующей строкой: [jolõ], — учитывая, что сочетание [gl] звучит почти как [j]. Для такой изобразительности абсолютно необходима неразрывность звучания.

У Верлена форма нарочито классична: подчеркнутое чтение (опевание) всех звуков, включая обычно исчезающие проходящие [ə] и концевые *e muet*. Даже распевное звучание скрипки ([vijolõ] вместо разговорного [vjolõ]) — оттуда, из старой Франции. Сейчас так уже не пишут.

Интонационная структура — совершенно железобетонная: восемь раз повторяется один и тот же оборот 0001+0001+0010, без малейших вольностей. Абстрактно: две волны — и вздох. Но фишка в том, что такое построение нахально разрушает якобы монотонность, — причем происходит это как раз на слове *monotone* ! Как не помянуть еще раз Пушкина:

Люблю цезуру на второй стопе.

Но и это еще не все. Незыблемая строгость ритма интонационно создает эффект лихорадочной бодрости: это не какой-нибудь

томительный *languueur!* Наконец, вроде бы, традиционные — но совсем неуместные анжамбеманы...

Вспомним, что сборник называется *Poèmes saturniens*. Это не случайно. Почти прозрачен намек на римские сатурналии — плавно перетекающие в рождество и новый год (*quand sonne l'heure*). А у поэта — праздник одиночества, и одиночество праздника. Настроение соответственно: не просто меланхолия — а желчная тоска. Под видом светлой грусти — пародия на «поэтическую» заунывность, и горечь от банальности бытия.

Перевести это на русский невозможно. Но точно соблюсти интонацию (и юмор) — запросто:

Стихотворить  
под пьяный рыд  
саксофона  
я не хочу —  
и бормочу  
монотонно.

Кстати о саксофоне. Мы тут же вспоминаем песенку Шарля Трене (Charles Trénet)! У музыки свои законы, и от поэтической многослойности там не осталось почти ничего — кроме, быть может, общего настроя. Иначе и быть не могло: в оригинале интонация отнюдь не песенная, — и здесь еще одно ехидство: противоречие названию...

Верлен великолепно сыграл роль балаганного Пьеро — или циркового паяца, — или королевского шута? Крики «браво!» — на бис вызывать не будем: это слишком больно.

Итак, в теоретическом плане мы говорим об элементах внутренней речи, которые не поддаются прямому усмотрению — но которые можно спроецировать в текст таким образом, чтобы иерархия восприятия соответствовала внутреннему движению. Точного соответствия быть не может — но это и не входит в наши планы: поэзия не должна превращаться в канал передачи информации — ее задача заставить творить. Изобразительность и концептуальность — разные стороны целого; в тексте это превращается в перетекание поэтического пространства в поэтическое время, и обратно. Любые технические находки — служат этой цели. Иначе они вне искусства.

Поэт вправе заставить разные формы танцевать в унисон, будто в кордебалете, — или выделить что-то одно в качестве организующего принципа, и все остальное «выводить» из уже развернутой структуры. В отличие от поэтики прошлого, мы уже не связаны метроритмическими условностями — и нет четкой грани между произвольной композицией и твердыми формами. Таким образом удастся полнее использовать семантику языка, сделать ее одной из интонаций внутренней речи. Поэтическая свобода позволяет в первую очередь выхватить главное — остальное потом, как тень, отзвук, продолжение и завершение. Прекрасный пример у Марты (*Песни издалека*, 1985):

Свечи каштанов —  
    вы отцвели;  
    милые встречи  
        где-то вдали.  
Ночи хмельные —  
    прошлого дым;  
    звездные очи —  
        светят другим.  
Лето промчится,  
    осень пройдет...  
    Каменных клеток  
        каменный гнет.  
Холод стекает  
    с мраморных плит...  
    Память проходит.  
    Сердце болит.

Здесь полный букет звуковых перевонов (*свечи — ночи*), семантических контрастов (*лето — холод*), переключки времен года (*весна — лето — осень — зима*), возрастов, состояний души... Фантастический прием с «опережающей» рифмой — точное соответствие внутреннему движению: она так видела мир, из будущего в прошлое. Я могу только позавидовать — и пойти своим путем, чтобы во мне Вселенная тоже выразила какую-то поэтическую истину.



## ЛЕКЦИЯ VI

### Внутренний голос

Старый предрассудок: поэзию считают искусством звука, публичной речи. Отсюда длинные рассуждения о звукописи, рифмах, объеме легких и росте ушей... Да, поэзию иногда можно читать вслух. Но всякий, кто это пробовал, знает: дело трудное. Как ни прочти — что-то остается недоговоренным. Почему? Думай поэт о живом звучании — он, разумеется, позаботился бы снабдить текст всеми уместными пояснениями. Чтецу оставалось бы лишь «аутентично» воспроизвести звук по разметке, без лишней отсебятины. Явление поэтического искусства сводится к материальному носителю — вроде валиков с колышками или ленты с дырочками в старинных музыкальных автоматах. Ну, или набор битов для какого-нибудь компьютера. На деле же — сплошной разноречивой, веер интерпретаций. Декламация стихов запросто превращается в самостоятельное искусство, которое никакими правилами не исчерпать. А народу ученая когорта внушает про речевые органы... Не странно ли?

Кто-то, возможно, попытается списать дело на дефицит проникательности у массового читателя. Дескать, с поэтом все правильно — а народ непонятливый... Но как-то подозрительно: очень уж массовое явление. Допустим, дураков много. Однако возьмите самих поэтов: много ли среди них выдающихся чтецов? Даже самих себя читают от случая к случаю то так, то эдак, — не говоря уж о чтении чужих творений (предположительно, тоже не дураками писанных).

С другой стороны, чем дотошное звукописание лучше приверженности регламенту деловой «грамотности»? Правильно

до тошноты, сплошные параграфы: произношение, орфография, морфология, синтаксис... Следовать этим (и любым другим) нормам — никакой поэзии не будет. Спрашивается: с чего бы поэту вдруг впадать в то, что он с презрением отвергает? У него особая, поэтическая логика, и мерцание вариантов — часть художественного замысла; более того, это его важнейшая составляющая, ядро и основа. Искусство абстрактно: оно говорит не о единичностях, а о типах. Иначе — какой смысл? Для того мы публику и искушаем, чтобы она захотела сотворить вслед нам что-то свое, о чем поэтическая братия догадываться не должна. Свое, конечно, имеем в виду — но лишь в общих чертах, с просторнейшими допусками для индивидуальных предпочтений, жизненных обстоятельств и самых неприличных фантазий. Право читателя — получить не наставление мега-мэтра, а удобный инструмент для самосозидания и духовного роста. Правильный поэт — право уважает. И занимается своим главным делом: производством средств духовного производства.

Заметим: у соседей то же самое. Композитор может сколь угодно детализировать партитуру — но в итоге надо получить образ, обобщенную картину музыки души. Ноты каждый вправе интерпретировать по-своему; более того, это прямая обязанность грамотного музыканта. А собратья по цеху пусть разбирают на мотивчики и перекладывают для любых составов — или для мычания про себя.

Про драматургию и говорить нечего. Сколько у нас на сцене разных гамлетов, ревизоров или агамемнонов? К ним плюсуем обэкранные версии...

Положа руку на сердце, многие ли поэты реально, вслух проговаривают тексты? Да и большинство композиторов пишет прямо в лист, лишь изредка пробуя что-нибудь пророялить. Тем более, когда речь идет о больших оркестровых составах. Нет, конечно, какое-то бормотание (иногда в сочетании с хождением из угла в угол и помаванием рук) в сочинительстве участвует. Но это не чтение стихов вслух — а лишь намек на него, обобщенный символ, внутренняя речь. В некотором овеществленном варианте.

Но как только мы отнесли поэзию к ведомству внутренней речи — ходячие представления о поэтическом звуке приходится

радикально искоренять! Ибо звучание во внутренней речи вовсе не обязано чему-нибудь соответствовать в языке; наоборот, чтение стихов предполагает намеренную «ненормативность» — как минимум, в форме (нелепого в быту) утрированно четкого, напряженного звучания. Даже там, где поэт припускает музыки или звукоподражания, эта игра, прежде всего, выразительна, а не только изобразительна. То есть, не звукопись лепит образ — а его присутствие заставляет думать о звуках в определенном ключе, интерпретировать их как звукопись. Где-нибудь в рекламе — рифма исключительно для хохмы; созвучия в прозе — лишь обстоятельства действия... Если же текст воспринимается как поэзия — внутренние голоса определяют архитектонику целого, указывают на историю строительства и управляют возможными направлениями развертывания.

Как уже говорилось, восприятие движется от одной точки фиксации к другой; задача поэта — добиться пристального взгляда: чтобы не скакать по тексту бравурным галопом, а немного задержаться в привлекательных местах, подготовиться к следующему шагу. Вот здесь и приходит на помощь «опевание» устоев, насыщение их фонологической семантикой. Бывает и наоборот: мы намеренно облегчаем устоя — чтобы ускорить течение поэтического времени, подчеркнуть стремительность интонации. Великолепный пример такой игры — у Маяковского:

Это  
         господин чиновник  
   берет  
 мою  
         краснокожую паспортину.  
 Берет —  
                 как бомбу,  
 берет —  
                 как ежа,  
 как бритву  
                 обоюдоострую,  
 берет,  
                 как гремучую  
   в 20 жал  
 змею  
         двухметроворостую.

Тут каждая строчка — поэтический шедевр, которому можно посвятить отдельный трактат. Но сейчас давайте просто обратим внимание на контрасты точек фиксации: *бритву, змею* — это краткий всплеск, острый пик; прямо за ними следует плавное нарастание — и сглаженное высокогорное плато: *обоюдодоострую, двухметроворостую*. За счет чего эффект? Фонологически, по языку, звучание [оост] представляет собой нечто целостное, сливается в одну фонему-интонацию — вроде европейских трифтонгов или китайских тонированных слогов. Сложность такой (языковой) интонации заставляет читателя притормозить, задержаться, оглядеться на местности — и обнаружить прочие поэтические красоты, а кому повезет — еще и бездну смысла. Для тех же, кто читает одними глазами, — контраст длины слов, который во внутренней речи превращается в то же самое.

Понятно, что для столь изысканной работы звучаниями надо в совершенстве владеть родным языком. И еще парой-тройкой иностранных. Собственно, из-за этого и причисляют поэтов к разряду художников слова, — но зря. Языковой антураж — лишь средство, технология. Искусность, а не искусство. Конечно, без этого поэзии трудно — безыскусность перекладывает большую часть работы по созданию образа на читателя. Намеренная безыскусность еще и расщепляет образ на суть и видимость, которые читателю приходится мирить друг с другом, — а по факту, духовно породниться с автором. Трагедия гения прежде всего в том, что великая поэзия предполагает столь же великого читателя, — а в природе читатели, большей частью, самые обыкновенные: им просто некогда думать о творческих деликатесах — а надо хоть чем-то на скорую руку перекусить и бежать дальше, Вселенную переустраивать... Следовательно? Приходится ориентироваться не на каждого конкретного дядю Васю и тетю Нину — а на коллективного читателя, общество в целом. Каждый откусит свой кусочек — так сообща и скушают, без трагических последствий для мыслеварения.

У лингвистов и филологов свои мелкие трагедии. О глупом стремлении всех подогнать под норматив не раз уже говорено. Любые отклонения — трактуют как диалект, жаргон, или же как «поэтическую вольность»... Разумеется, у каких-то поэтов есть

официальная биография, по ревизским спискам. Любопытства ради, можно задаться вопросом о влиянии биографических случайностей на творчество. Но какое отношение это имеет к поэзии? Что бы поэту по жизни ни приписывали, настоящая его биография — в его стихах. Это единственный достоверный источник. А кем числился при дворе зануда Омар, или как сослуживцы отзывались о каком-то Федоре Ивановиче, — кому дело? Для нас есть великий математик и поэт Хайям, — и не менее великий поэт Тютчев. От которых, по счастью, что-то сохранили в веках; некоторых еще при жизни пытались вытравить из литературы — но осталась память, и мечта.

Заметим, что телесно и ревизски представленные поэты — такая же часть толпы, как и случайные читатели (в том числе официально уполномоченные и школьно-обязанные). Писатель встречается с публикой отнюдь не на творческих посиделках или протокольных мероприятиях — истинная их встреча только в совместном творчестве, когда один интересуется другим. Что поэту тело расскажет про себя — вовсе не факт. Иной автор и приврать может, для остроты восприятия. По-честному, я таким немного завидую: у меня как-то не сложилось с саморекламой... Но речь о другом. Рефлексирующие поэты делятся с публикой своими впечатлениями — и рассказывают сказки о том, как родилась эффектная вещица из ритма, характерного звучания, или картинки... Это самообман. Поэзия *никогда* не начинается с выразительных средств, с инструмента. Сначала зреет внутри нечто невыразимое — и вдруг приобретает речевой облик. Это и кажется началом, толчком, первым импульсом. Но настоящее начало — задолго до этого: его просто не сразу удается осознать. Осознание = овнешнение. А овнешняет поэт в творчестве не личные мотивы или общественные побуждения (творческий импульс) — всякое творение вырачивает из материала идею. Мастер подтягивает под это что подвернулось: картинку, звук, логику или парадокс... Но если встретился на пути образ — узнаем мы его лишь по рекомендации той самой идеи; если нам вдруг захотелось поиграть словами — значит, интуитивно чувствуем, что иначе нельзя; броский контраст или вызывающая метафора — лыко в ту же строку. Как только внутри зазвенело —

все в мире превращается в средство, в сетку путей (как у Элюара: *la grille des routes*).

В творчестве мы идем изнутри наружу: от мысли, чувства и стремления — к речи; а не наоборот. Представляем неощутимое осязательным. Сами по себе звучания и письмена — физическое явление, вещь. Их причина не в них самих. Это не источник идей, а зарубки на память; не живая история — а историография. Поэзия не сводится к тексту; более того, она начинается как раз там, где заканчивается текст.

Действительно: чтобы расшифровать чью-то писанину (или речение), нужен секретный ключик. За всяким искусством — внутреннее единство и логика развертывания. Одно без другого не ходит. Прежде чем духовные внутренности превратятся в нечто публикабельное — придется пройти весь путь, все круги превращения невыразимого в выразительное. Стать сразу всеми будущими собеседниками, воспроизвести в себе предполагаемые встречи с родственными душами (об остальных нам заботиться ни к чему). То есть, встроить в творение иерархию внутренней речи. Внешность вещи впитает все эти блуждания в себе — и тогда материал сможет если не настроить дух в резонанс, то хотя бы намекнуть на возможность подобной соразмерности.

Парадоксальным образом, гениальность — это одиночество. Когда путь к духовному продукту непостижим — освоить эти художественные высоты не сможет никто. Любой резонанс окажется ущербным, с фальшивинкой. Автор и его почитатель — на разных берегах пропасти, и общаться по-человечески им не дано. Как совершенная красавица без единого изъяна — великое творение покажется всего лишь куклой, холодным мрамором, а не мечтой. Пигмалион может оживить статую, только отбив у нее кусок носа, или руку, или даже голову...

Хотим мы, чтобы наши стихи остались эффектным трюком, концертным номером, нагромождением неуместностей? Вряд ли. Стало быть, надо показать читателю не только великую идею или прекрасное владение тончайшими оттенками языка — но и путь от одного к другому, уверенность в правоте и преодолении. Вовсе не обязательно прокладывать магистрали, бурить тоннели, возводить капитальные мосты. Достаточно кочки на болоте,

ниточки от берега до берега. Остальное сделают и без нас. Главное, чтобы работа поэта не казалась неземной, недостижимой. Тогда поэзия продолжится в миллионах душ.

Чем мощнее талант, тем труднее ему оставаться в рамках художественности. Рутинные процессы давно свернуты, ответы приходят как будто сами собой... Велик соблазн столь же гладко выстроить стихи: лаконичность, афористика, глубокомысленная пустота. Пусть народ дорастет — тогда и проникнутся...

Это тоже самообман. Настоящий художник должен снова и снова учиться ремеслу; в идеале — с нуля в каждом творении. Замысленные приемы — штампованная продукция, ширпотреб. Те же самые приемы — но переосмысленные и воссозданные как сознательное действие, как деяние, — смотрятся по-другому. Да, это труднее, и жизни может не хватить. Что ж, искусство требует жертв; и поэт начинает с себя.

Конечно, на практике не возбраняется воспользоваться каким угодно инструментарием, облегчить себе задачу. Но не для того, чтобы осталась одна легкость. Нажимая на волшебную кнопку, мы должны отчетливо представлять себе, что произойдет. Это не замена ручной работы — а всего лишь сокращение. То есть, истинная цель не в том, чтобы кнопки нажимать, — она в несметности мелочей, которые за этим кроются. Если есть подозрение, что кнопка делает не совсем то, — лучше не пользоваться автоматикой, а честно поработать руками. Или хотя бы разобрать полученный полуфабрикат и свинтить его на новый манер, не по-кнопочному.

Например, допустим, что мне все время что-нибудь эдакое снится, — и, вроде бы, остается только вспомнить и записать. Целиком и сразу. Или, скажем, сидел я под деревом — а сверху фрукт по куполу, — и сразу совершенная форма на все времена. В попсовой литературе подобные случаи выдают за результат некоторой внутренней работы, которая, якобы постоянно бурлит в недрах художнической души... Отчасти это так и есть. Но суть не во внутренностях. Идея никому не снится — она приходит извне, назревает как общенародная необходимость. Существуют психологические методики для управления снами, и можно превратить их в мощный инструмент саморазвития. Но это

никоим образом не отразится на творчестве: нельзя задать себе на ночь тему — а утром получить готовый художественный продукт. Даже если мы именно так его и получили, надо осмыслить и обосновать — вытащить на свет интуитивные искусства и сделать их явными и намеренными. Как иначе мы можем провести читателя от текста к его идее? Мы что — потянем его в постель? или заставим трахаться головой о дерево?

Пока нет у поэта полной ясности с его интуицией — вещь не завершена. И полезно дать ей отстояться, не выносить сразу на всеобщее обозрение. Не обязательно писать в стол — замечания пары-тройки особо доверенных друзей могут выбить из колеи, полезно простимулировать. Конечно, когда деньги нужны — в печать идут не по зову сердца, а по план-графику. Но это уже из области бизнеса. А мы тут за поэзию говорим. И немного за теорию.

Вот и вернемся к нашим теоретикам. Когда в умной книжке заходит речь о всяческих созвучностях, уши начинают буреть и сморщиваться, как лист розы после паутинного клеща. Ну такого наговорят! Буковки и фонемы увязывают с чем угодно — только не с глубинным образом, ради которого все и затевалось. Можно подумать, поэт — барышня перед зеркалом, и нравится сам себе на фоне милой безделушки. Хлебом его не корми — дай вволю поукрашаться...

Но хлеб поэта не в форменных красивостях, не в картинках. Творчество к языческим пляскам не сводится — и часто вполне может обойтись без них. Нашим далеким предкам одинаковость чего-то была в новинку — им позарез надо было развивать в себе зачатки абстрактного мышления, умения окультурить... Поэзия, соответственно, тоже зачаточная — на уровне монотонных уподоблений. Но мы-то не в минус пятом тысячелетии! — должны осознавать, что главное в другом, и не все изображения одинаково уместны.

Попытки школяров примазаться к высокоранговому ремеслу доходят до смешного. Филология наслышана о наукообразной лингвистике, которая, в свою очередь, заглядывается на высоты хотя бы простеньких математик. Отсюда страсть вместо поэзии оценивать тексты — якобы, с позиций «строгого» языкознания.



Которое на самом деле составляет свои компендиумы звучаний совершенно от фонаря, без малейшего обоснования; это игра в науку, а не наука. Детский сад. Но филолога об этом не уведомили — и он с упоением натягивает поэтику под дурные абстракции.

Типичный пример — выведение звуковой оболочки стиха из личности автора: дескать, рос и воспитывался товарищ в особой среде, и языковые привычки у него так и остались под влиянием. Отсюда и странные сопоставления, которые верноподданный адепт официальных норм, выросший не на живом общении, а на указах да словарях, принять никак не может. Объяснить чужие странности чужой же ненормальностью — милое дело; и правда, не считать же свое непонимание признаком собственной убогости! А кто не признает начальственных распоряжений и лингвистически безобразничает, — явный девиант.

Открываем нахального экспериментатора Брюсова:

Режут шумы тишину,  
Нежат думы про весну.

Нам тут же объясняют: слово *нежат* здесь произносится «постаромосковски», как [нежут]. Это против грамматики — но бедняга Брюсов до нормативного (то есть, привычного данному конкретному теоретику) произношения не дорос. И по своей наивности считает *режут* — *нежат* точной внутренней рифмой.

Лично я, разрази меня гром, не понимаю, чем конкретно возведенный сегодня в ранг орфоэпической нормы питерский диалект русского языка лучше московского, ставропольского или северо-чукотского; а, ведь, существуют еще и заокеанские переселенцы! Но к делу это все равно не имеет ни малейшего отношения. Хотя бы потому, что официальное «правописание» никоим образом не отражает языковых реалий — это всего лишь условность, единый стандарт очень средненького образования. Живой русский язык вообще не замораживается конкретным звучанием глагольных форм: для него есть единое окончание [\*т] для третьего лица множественного числа настоящего времени — где звездочка соответствует некоему фонетическому кластеру, которому в равной степени принадлежать редуцированные [а] или [у]. Каждый вправе сам решить для себя, к чему ближе это

будет в той или иной речевой ситуации, — и диалекты тоже решают по-своему.<sup>25</sup> Поэт использует все возможности — но это всего лишь материал, а поэтику интересует, превыше всего, художественный образ. И здесь оказывается, что звуковое сопоставление у Брюсова не само по себе, не в качестве формальной игры, — оно подчеркивает контраст смыслов! Разовый акт, поступок, — или состояние, чувство. Есть разница? Внутренняя рифма вызывает у читателя мысль о внутреннем единстве противоположностей.

Для комплекта, обратим внимание на смещение ударения: шумы, а не нормативные шумы! Это отнюдь не поэтическая вольность, и не архаика, — как склонны полагать некоторые теоретики. Это выбор семантически точного варианта. В единственном числе слово *шум* отвечает двум разным реалиям: шум вообще, как процесс (массовое значение) — и единичный, индивидуализированный шум (характерное звучание). Типичная омонимия. Но форма множественного числа для массовых и перечислимых существительных образуется по разным правилам. Брюсов имеет в виду персонифицированные звуковые всплески; отсюда и метафора: *режут тишину*. Ударение стоит именно там, где надо по смыслу. Поэтическая грамматика точна, насквозь логична. Не бывает в поэзии вольностей: расхлябанность чужда искусству.

Сколько-нибудь серьезное стиховедение не имеет права ограничиваться обнаженкой лингвистических соображений. Даже здесь, в (неизбежно поверхностном) лекционном варианте, — это отнюдь не одна строчка. Понятно, что разобрать столь же подробно все вообще поэтическое наследие человечества — затея немислимая. Но, ведь, суть науки не в том, чтобы истолковать каждый единичный факт. Наука предоставляет людям удобный инструмент, который они вправе применять по собственному усмотрению, не забывая об уместности. Мы лишь предупреждаем

---

<sup>25</sup> В разговорной речи согласные и гласные играют разную роль: согласных отвечают за коммуникативные аспекты общения, разводят по полочкам значения; гласные аранжируют речь, заведуют интонацией, выводят разговор за рамки простого обмена информацией.

интересующихся об имеющихся возможностях и вооружаем технологиями анализа, иллюстрируя их парой-тройкой примеров. Что, предположительно, изменит не только восприятие поэзии — но и избавит публику от излишне легкомысленного отношения к поэтической реальности, — и прежде всего, от пошлой подстановки пикантностей биографии на место велений художественной судьбы.

Еще раз: выбор артикуляции или графических интонаций задан способом развертывания образа во внешнюю речь — это не игра, а одна из необходимых сторон творчества. Разумеется публика, в идеале, не должна видеть вложенного труда — для нее это *выглядит* игрой. Но если после знакомства остается только такое впечатление, если читатель, зритель или слушатель не обнаружит вдруг новой, неожиданной нотки в душе, — искусство не состоялось. Увы нам и ах.

Традиционно, о тонкостях звукописи теоретические трактаты лишь упоминают мимоходом — чтобы заняться главной (после метроритмики) темой, теорией рифмы. Это вполне аналогично тому, как в живописи уделяют повышенное внимание общей композиции и графике (рисунок, свет) — а теория красок сведена к очень грубым схемам, плюс восторги по поводу отдельных творческих удач. По отношению к внутренней речи, большого различия между «оказиональными» фонологическими узорами и регулярностью концевых повторов (чем обычно и ограничивают понятие рифмы) практически нет: в любом случае, речь идет о подчеркивании семантики, указанию на элементы образа, — однако различать единичные эффекты и языковые регулярности все-таки стоит. Одно дело, когда звучание слова увязано со смыслом происходящего в данный момент — а другое, когда строфа аранжирована единым звуковым комплексом. Разовое созвучие обращает внимание на одну из сторон целостности образа — регулярные повторы говорят о глобальном строении. По сути дела, речь идет о разных уровнях внутренней речи: каждому из них отвечает свой набор выразительных средств.

В этом контексте, рифма оказывается лишь одной из возможных регулярностей — которые в академической поэтике старательно разводят по разным параграфам, подменяя науку

номенклатурой, игрой слов. Для поэтики существенно сходство звучания фрагментов, разделенных в поэтическом пространстве или времени. Характер сродства принципиальной роли не играет; достаточно, чтобы возникало (не всегда отчетливое) впечатление преднамеренности, неслучайности, внутренней связи. Понятно, что взаимодействие с метроритмическими построениями может приводить к своего рода резонансам: либо переключка звучаний подчеркнута (или намеренно приглушена) — либо, наоборот, выраженность созвучий подстраивает под себя темп и ритм. В общем случае, управлять восприятием единичностей — труднее. Вместо внутренних регулярностей — требуется обращения к культурным регулярностям; а это как раз то, что скорее всего изменится через пару веков, или даже раньше. Звучание древних языков для нас навсегда утрачено — и в полной мере оценить искусство поэта мы уже не в силах. Но там, где обнаруживаются следы культурного родства, особенности художественной формы позволяют восстановить ход мысли художника и догадаться, на какое именно восприятие он рассчитывал. Так поэзия возрождает в нас отдаленные эпохи.

Но современная лингвистика изучает язык как данность — как будто кто-то его из головы придумал и одарил (или озадачил) счастливое (или несчастное) человечество. Готовые артефакты можно классифицировать и препарировать — они от нашего вмешательства не меняются. Соответственно, каждый образчик поэзии достаточно соотнести с одним из экспонатов в мертвой кунсткамере — и всю его индивидуальность свести к чисто техническим особенностям. В итоге звучание стиха, урезанное до абстрактной фонологии, ниоткуда по логике не вытекает, — и на протяжении веков остается мерзким теоретическим неудобством, одной из главных непонятностей. Тут высоколобая лингвистика подкладывает филологам изрядную свинью. Если внимательно присмотреться, якобы научное конструирование фонологических систем традиционно привязано к письменности, а вовсе не к звучаниям как таковым. Фонемы по определению обнаруживают там, где замена одного на другое меняет значение слова; но слова (вместе с их значениями) — продукт унификации письменной речи, результат первичной лингвистической рефлексии. Наука

тем самым сводится к кодификации, документированию общих мест и ходячих заблуждений. Тогда как поэзия призвана показать ограниченность подобной науки, продемонстрировать условность любых правил и открыть новые горизонты.

Да, какие-то куски языковедческих наблюдений можно и нужно приспособить к задачам стиховедения. Хотя бы в качестве языка, манеры говорить об очень непростых вещах. В частности, годятся и фонологические изыскания. Но почему, собственно, фонология (и предмет, и наука) должна быть только одна? Частенько сами ученые не могут друг с другом согласиться; отношение же носителей языка к практической озвучке — это бесконечность вариантов. А если надо перевести говорение во внутреннюю речь, или наоборот, — тут никакие «объективные» факторы не указ.

Искать рифму (или иные созвучия) в отрешенно-нейтральном словарном звучании — дело глупое. В живой речи (в том числе внутренней) слова звучат иначе, по-разному в зависимости от контекста — и от речевого намерения (которое в поэзии диктует образ). Самоочевидный пример из меня (*Звезда*):

Флейта сиплым *allegretto*,  
медный рывк мажорных код —  
нескончаемое лето.  
Славы ледяной полет.

По словарю (и по академической науке), слова *код* и *полет* — друг с другом плохо вяжутся. Однако в конкретном контексте — с рифмой никаких проблем: она прекрасно слышится и узнаваема даже на грубый слух. Почему? Потому что рифмуются на слова языка, а характерные интонации внутренней речи: здесь они намеренно сделаны масштабными, охватывают каждую строку целиком, с привлечением междустрочных ассоциаций. Звуковой контраст в аранжировке второй и третьей строк делает их резко противоположными — но, как мы знаем, противоположности сходятся! Комплексы [е-с-л-и] на всем протяжении строфы играют роль своеобразного звукового клея. Звукопись второй строки создает ощутимый эффект того самого медного рывка, который приходится сглаживать — совершенно естественным образом, будто извиняясь. Плавный (не взрывной) звук [т] в

концах всех строк (включая вторую, где он несколько адаптирован под общий настрой) — как брошюровочный шнур в переплетном деле. В итоге — фонологический монолит, нерушимый в своей логичности. Понятно, что, пока творил, — думалось о другом. А это — базовая техника, на которую обращаешь внимание только в поэтической молодости; у зрелого поэта она просто встает на свое место при необходимости. Типа того, как мы рифмуем [етьто] с [еть], встраивая «недостающую» долготу в паузу, в удлинненную цезуру после третьей строки. Поэтому там именно точка, а не что-то еще.

Еще раз: в поэзии созвучны не колебания воздуха, — и тем более не абстрактные фонемы «нормализованного» языка, — связываются фрагменты внутренней печи. Поэтому разговоры о неточностях рифмы — полная бессмыслица. Поэзия всегда точна. Никаких случайностей! Да, предполагается особое, отчетливое и напряженное произношение. Но не речевое, а поэтическое — безотносительно к эфемерности языковых норм! Для поэта стихи звучат именно так — и он вправе подчеркнуть активность восприятия «вольностями» орфографии. Это взаимоотражение внутреннего и внешнего мы и усматриваем в чужих творениях, любой эпохи. Критика не умеет читать стихи — а мы умеем!

На вскидку несколько «неправильных» рифм, на которых спотыкается «ученая» поэтика. У Пушкина (А. С.):

Быть может, чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел;  
Но обмануть им не хотел  
Доверчивость души невинной.

Оправдывают дореволюционным произношением: [старинной] (было время — так и писали). Но вот из вполне современного Мерайли:

За решеткой  
голубь кроткий...

Ссылка на устарелость (и даже на стилизацию) тут никак не прокатит! Уж я-то знаю. По факту, как и в ранее приведенном брусковском, имеется в виду «народная» фонологическая норма, когда в безударных окончаниях мы используем не базовый фонетический «звукоряд», а одно из возможных кластерных

вложений. Точно так же, как музыкальные лады и аккорды вложены в 12-ступенный темперированный строй.

Далее, господа-критики ругаются на Цветаеву (М. И.):

Огни — как нити золотых бус,  
 Ночного листика во рту — вкус.  
 Освободите от дневных уз,  
 Друзья, поймите, что я вам снюсь.

Свободное сочетание нормативно разных окончаний строк — не прихоть, и уж никак не лентяйство (можно подумать, классный поэт не умеет подобрать другие слова!). Достаточно заметить филигранную звуковую инкрустацию: удлиненные рифмы (*-лотых бус — во рту вкус*), с использованием фонологического кластера [ы/у], — и сквозная внутренняя рифма: *нити — листи — дите — мите...* Для чего? Ясно, что не просто так: грозди созвучий выстраивают поэтическое пространство — точно так же, как интонационный строй представляет поэтическое время, или как темп и расстановка акцентов соединяют одно с другим. Поэзия, своими средствами, решает те же задачи, что и все остальные искусства. В музыке: ритм задает строение времени, звуковысотность — строение пространства; соединяем одно с другим, опять же, при помощи темпа и динамики (штрихи и акценты). В танце есть характерные ритмы (время) и внутренне организованные фигуры (пространство) — а взаимодействие партнеров порождает уникальный синтез (танцевальный образ). Точно так же, в «изобразительных» искусствах: графическое решение композиция объединяет с красками и тонами. Искусство архитектуры опирается на все тот же пространственно-временной синтез: ритмическая организация (стиль) целого дополняется тщательной проработкой (осмысленностью) локальных деталей, перекличкой различно оформленных секций.

По сути дела, последние три лекции как раз и посвящены этим трем китам всякого искусства, — в особой, поэтической трактовке, опирающейся на возможности материала поэзии — внутренней речи. Мы говорили об интонации и управлении временем; мы говорили о динамике и акцентах; сейчас говорим о логике пространственной организации художественного образа. Разумеется, не в пошлом понимании перемещения с места на

место — а в плане устройства каждого из речевых уровней в каждом целостном эпизоде общения автора с читателем или слушателем. Как в драме: разные акты, сцены и эпизоды объединены родством и контрастом мизансцен. Но, помимо драматической речи, поэзия по тем же принципам организует речь схематическую, и (внутренне-)речевой образ.

Если очень грубо: подбор слов или фраз, упорядочение их в тексте — это организующий принцип драматического уровня; соединение разнесенных в поэтическом времени фрагментов текста (например) фонологическими ассоциациями — включает их в речевую схематику; сквозные мотивы и тематическая звукопись — в природе образной речи. Поэтому традиционную рифму следует трактовать как особенность схематического уровня внутренней речи, тогда как эпизодическая звукопись есть признак драматического развертывания, а языковые клише — элемент образа (ср. с речевыми характеристиками в прозе).

В любом случае, осмысленный выбор средств — закон поэзии. На всех уровнях. Поскольку существуют они не сами по себе, параллельно, — а через друг друга, и склеивает их то, что вне поэзии, за гранью внутренней речи: мышление, переживание, мечта. Как в музыке мы не можем произвольно лепить мелодии и гармоническую вертикаль — так и в поэзии логика движения вытекает из организации речевых пространств. Искажите хоть одну деталь — и весь образ рассыплется. К сожалению, поэтам приходится иногда испытывать это на своей шкуре... В пример, как всегда, приведу свое (из книги *Движение*):

Лаконичная холодность камня,  
Пограничье венков и букетов...  
Ветры гладят сухими руками  
Золотистые локоны лета...  
Дата слева, черта, дата справа —  
Древнегреческий скрип колымаги...  
А дорога — тепла и шершава,  
Как язык у бездомной дворянки.

Предложили дать подборку для публикации, обещали напечатать как есть... Однако очень «умный» редактор решил дилетанта неумытого «усовершенствовать» — и заменил скрипучий эпитет:



скрип у него (в мозгах?) — нескончаемый... На этом все. Стихи превратились в труп. Вместо образа — статистический отчет. В лучшем случае и мягко выражаясь.

В оригинале: уподобление двух дат колесам на одной оси (с намеком на единство жизни), отсюда ход к одноосным греческим колесницам, стремительность бега, гонка (вспоминаем античную поэзию!), попытка опередить время — но время превращает быстрокрылые колесницы в скрипучие развалины, древность и дряхлость, а потом и в археологические находки, музейные экспонаты, — в противоположность движению, законченность, вечный покой, противоположность вечной дороге, теплой и живой. Где все это в обезображенном (буквально: лишенном образа!) тексте? Не знаю, каковы были намерения редактора, — но для автора это поистине нескончаемое страдание и вечный позор (а вдруг кто подумает, что это и есть Мерайли?).

Поскольку общая идея уже ясна — останавливаться на частностях, может быть, и не надо. Зачем чистую воду мутить? Когда за дело возьмутся настоящие ученые, они смогут развить общую теорию в несколько специализированных. Здесь мы больше думаем о поэтике, хотя и в философски-теоретическом ключе. Для любителя поэзии останется подсказка: куда смотреть, на что обратить внимание. Остальное — к его творческому дарованию и вкусу.

Тем не менее, чуть задержаться на рифмах, видимо, надо. Тема уж очень заезженная — как не отметить? Опять же, рифма в поэзии реально существует — и полезно бы понять, почему здесь она есть, а там нет, и чего вообще можно ожидать. Намеками не отбрехаться. Конечно, велик соблазн отослать к знаменитостям. Давно и хорошо обрисовал проблематику наш родной Валерий Брюсов: в рецензии (видимо, заказной) на свежее испеченную книгу одного академика он изо всех сил старается не покрыть «теоретика поэзии» матом — и это ему удалось! Железная выдержка — или цензура? Маяковский, понятное дело, отшершавил плакатом: рифма «заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Если каждое слово здесь понимать как метафору — по существу правильно.

Уже говорено, что поэзия на уровне схематической речи позволяет абстрагироваться от драматических деталей и сосредоточиться на развертывании образа. Форма, пропитанная культурой, как бы выключает восприятие деталей, освобождает дух для глубинных уровней рефлексии. Регулярность размера, ожидаемая созвучность фраз — и мы уже не воспроизводим движения души поэта, а сразу обращаемся к идейным истокам его творчества. Как всегда, в хорошем деле главное — не переборщить. Когда современный читатель прорубается через что-нибудь ведическое или шумерское, многочисленные аллюзии на тамошнюю мифологию уже не вызывают ни малейшего душевного отклика, и вместо готовой схемы — запутанный ребус. Чересчур образованный поэт может подбросить в стих нотку античности, или обменяться любезностями с кем-то из предшественников; однако далеко не все поймут рафинад его души, и вместо поэзии увидят вычурность и манерность. Если так и задумано — все в порядке. Иначе придется задавать себе вопросы про себя.

Видимо, самое время извиниться перед собеседниками, чья эрудиция не очень пересекается с моей. С одной стороны, нет возможности вместить в лекционный формат жизненный опыт во всей полноте; с другой стороны, никто не всеведущ, и если мне дадут полистать кого-то на данный момент трансцендентального, я с удовольствием у него поучусь.

Итак, рифма. Две основные стороны: регулярность — и связь с интонационным движением. Мы считаем стихи (или какие-то их фрагменты) рифмованными, если созвучия определенного типа воспроизводятся снова и снова. Когда родство звучаний возникает однократно — это может быть крайне важно для воссоздания целостности образа, но называется это уже не рифмой, а какими-то еще грекоязыбрами. Точно так же, если многочисленные фонологические связи разбросаны по стиху псевдослучайным образом, без оглядки на метрику и строфику, это не воспринимается как единая схема — скорее, элемент стилистики. С точки зрения теории, это означает, что рифма есть явление схематической речи, один из типовых «шаблонов», каркас, на который можно наращивать как тонкую игру форм

(внутреннюю драму), так и явную прорисовку тематической иерархии (логику образа).

Поскольку возникает рифма не в тексте, а во внутренней речи, заниматься перечислением типов рифм, выстраивать подробную таксономию — полнейшая глупость, уход от ответа на объективно уместные вопросы. Если создается впечатление связи, — если связь достаточно регулярна и формальна, — значит, это рифма, и не важно, как она технологически устроена.

Классическая концевая рифма исторически возникает по ходу культурного закрепления типовых стихотворных форм — с относительно короткими строками, положенными на устойчивые интонации. Есть и обратное влияние: повторяемость созвучий способствует такому закреплению — рифма играет роль маркера конца строки. Одно через другое. Привычка, потом традиция, потом воспитание... В итоге, разного рода внутренние и глубокие рифмы начинают восприниматься как композиционная редукция, интонационное снятие композиционных акцентов, связанных с «реальной» разбивкой на строки, которая диктуется рифмой. Автору по каким-то причинам не хочется тормозить движение обилием пауз — и он настаивает на слитном прочтении того, что, якобы, структурно обособлено. Тот же Брюсов без редукции:

Режут  
шумы  
тишину,  
Нежат  
думы  
про весну.

Промежуточный вариант — «акцентное» прочтение, когда на строки мы так не делим — но подчеркиваем композицию внутренней разбивкой:

Режут  
шумы  
тишину,  
Нежат  
думы  
про весну.

В зависимости от характера рифмовки и метрических условий, какие-то композиционные решения заведомо неуместны; все

остальное — на усмотрение автора, от образа. Заметим, что читатель вправе не согласиться с авторским членением и по-своему расставить акценты; в частности, чтение стихов вслух нередко требует иной интонационной организации, по сравнению с графикой текста.

По всей видимости, история выбирает одну из возможных линий в зависимости от культурных условий, закрепленных в строении языка. Известно, что для европейской поэзии рифма — относительно поздний этап. По каким-то причинам античность отказывается от опоры на фонологию, уделяя основное внимание метру и ритму. Я могу предположить, что сыграла этническая пестрота, когда десятки очень разных племен смешивались в горниле миграций — и ни о какой опоре на единство звучания речи быть не могло. Одно и то же читали по-разному. Лишь к закату античности складывается вульгарная латынь (и не менее вульгарный койне), где рифма теоретически возможна — хотя ее действенность существенно ослаблена безрифменной традицией. Там же, где древнейшие литературы развивались в условиях государственной централизации и, следовательно, культурной однородности (например, в шумеро-аккадской традиции, или в индоиранских источниках), мы обнаруживаем концевые повторы и общие зачины (что сейчас преимущественно относят к области фольклора) — и вполне возможно говорить о рифмованной поэзии. Пусть это не назовут рифмой в современном понимании; но современность — преходящее мгновение, а поэзия не стоит на месте, и рифма развивается вместе с ней. Было бы глупо говорить, что до какой-то даты рифмы нет — а потом появилась. Есть разные виды поэтически наполненных созвучий, и каждое время по-своему отбирает преимущественные технологии.

В этом контексте нельзя не вспомнить о китайской поэзии. Как и во многих других отношениях, китайская культура лежит между европейскими и центральноазиатскими крайностями; это указывает на универсальность механизмов истории, и логично ожидать обнаружения и каких-то иных региональных вариантов. С одной стороны, языки народов древнего Китая очень различны, каждый со своими напевами; но все это издревле вписано в практику централизованного правления — и единство системы

письма. Одно древнее царство сменяется другим — но устроены они примерно так же, очень похоже на образчики европейского средневековья. Отсюда неизменное присутствие и особенности китайской рифмы.

Заметим, что речь идет о поэтике — а вовсе не о том, что называют рифмой в языковедческой рефлексии — значительно европеизированной. Для лингвиста есть формальное правило: фонология опирается на слог, а слог делится на инициаль и финаль; инициаль может либо непосредственно склеиваться с финалью — либо через неустойчивую вокализацию медиали. Рифмой в этом компоте называется финаль, очищенная от тонов и, возможно, модифицированная присутствием медиали. Легко видеть, что здесь воспроизводится именно европейский взгляд на языковые реалии — сознание китайского поэта настраивается на такое видение сравнительно поздно (и не без влияния извне).

Так вот, в плане озвучивания поэзии, ситуация прямо противоположна тому, что мы видели у античных греков. Пока Европа расслаивалась по поводу интонирования гласных, при единстве понятийной базы, — наши китайские собратья сильно различались по части семантически насыщенных элементов (согласных и тонов) — тогда как характер устоев (вокализация слога) оставался практически одинаковым на обширнейших территориях.<sup>26</sup> При всей подвижности населения (и тем более разгуливающего по командировкам служилого сословья, из которого вырастали тогдашние поэты), сохранялась естественная основа схематической речи — рифма.

Для европейского (и тем более российского) теоретика иные китайские рифмы покажутся верхом странности (как у Xīn Qǐjǐ, в знаменитом *Празднике огня*, 壺 по логике рифмуется с 人: hú → [hún] → [huén] ⇒ gén). Часто удается выявить соответствие, учитывая документированное изменение произношения — но даже там, где в транскрипции все сходится, демонстративное презрение к качеству опорной согласной и различиям в звучании

---

<sup>26</sup> Для умного лингвиста тут очевидное указание на первобытный синкретизм и возможность отследить зарождение локальных линий языкового развития.

по-разному интонированных и назализованных гласных иногда вгоняет в ступор. Мы к этому не привыкли. Современного поэта хлебом не корми — дай высветить какой-нибудь фонологический курьезик! А старым китайцам — и дела нет!

Как обычно, объяснения парадоксам приходят «от сохи»: надо вспомнить о народном языке, в котором языковая игра испокон веков играла (и до сих пор играет) великую связующую роль, вводя речь каждого в общекультурный контекст. Умение разглядеть внутреннеязыковые контрасты и совпадения, по сути дела, и означает возникновение языка как исторического явления, как данности — в том виде, как его изучает языковедение. Это его логическая, пространственная организация — на базе которой выстраивается схематическая речь.

Но для нас лингвистические премудрости — всего лишь повод подчеркнуть различия внешней и внутренней речи, вывести поэзию из-под орфоэпического диктата. Если творческая задача требует — пусть будут всякие рифмы. Истинно теоретическая поэтика признает и приветствует такое разнообразие. В разных языках и субкультурах, для разных жанров и сфер бытования... Устная рифма отличается от письменной, современная от стилизованной, «попсовая» от «рафинированной», плакатная от лирической... Именно эти, реальные различия должна изучать серьезная наука — а вовсе не комбинации закорючек.

Почему в русской поэзии рифма намного весомей, нежели у французов или испанцев? При том, что немцы и итальянцы — где-то между. В конце концов, у тех же французов фольклор без рифмы не обходится — а литературная поэзия, начиная с конца XIX века, практически на нулях. Традиционно объясняют из языка: дескать, куда хилым французам до нашего великого и могучего! Несусветная чушь насчет разноместности ударений, морфологической гибкости и свободного порядка слов. Да, у них труднее отвязать переключку звучаний от грамматических форм. Но какое это имеет значение, когда речь о внутреннем родстве? Испанский язык грамматически закрепошен — но это мешает бессмертному Пабло (*Puedo escribir...*) создавать изящные поля сквозных рифм, в духе китайской поэтической каллиграфии; на

этом примере видно, что понятие рифмы гораздо шире застывшей догмы, и глубже пошлости буквальных уподоблений.

Искать истоки расхождения художественных направлений следует не в искусстве как таковом, а в его общественной роли, которая существенно зависит от исторического пути. Поскольку рифму (или иные способы строгой организации поэтического пространства) считают признаком первобытной неразвитости, вульгаризмом, поэзия склонна отказываться от рифм и строфики в пользу свободного стиха, который объективно призван воплотить идею буржуазной (индивидуалистической) свободы, стать манифестом цивилизованности. Разумеется, о вырождении искусства речь не идет: за уродливым фасадом скрыта живая человеческая тоска по настоящей свободе творчества, далекой и от замшелой подражательности, и от претенциозной показухи.

С точки зрения европейской цивилизации, русская культура недалеко ушла от первобытной дикости. Восторгаются, конечно, отдельными блесками. Пытаются переманить. Но приживаются не все. Не потому, что дома лучше, — ностальгировать куда удобнее издалека. Но есть в цивилизованной западне вещи, русскому духу несвойственные; и наоборот: многое отталкивает слишком развитых европейцев (и тем более зарегулированных американцев) от непостижимой российской расхлябанности.

В этом плане русская поэзия — точное выражение русской души. Она совсем другая — и никому кроме россиян не нужна. Нет такого явления как русская диаспора: вырываются чтобы умереть — и возродиться человеком иного мира. Конечно, русский буржуй везде как дома (он просто не приучен в гостях уважать хозяина). Но мы говорим о поэтах.

И о рифме. Рифмованные прибаутки, народные песни, звукопись сказок — неотъемлемая часть русской культуры. Русский язык именно так входит в сознание его носителей. Массовое сознание вводит рифму в литературный обиход и заставляет поэтов следовать обычаю. А вовсе не наоборот, не перенимает рифму из авторской поэзии. Почему? Если угодно, от недостаточной цивилизованности — то есть, от недоразвитости капитализма. В плане развития каких-то поэтических форм — россияне в хвосте мирового сообщества (читай: глобального

капитала). Нет здесь умения (и стремления) нагло выйти за все мыслимые и немыслимые границы. Однако в противовес — виртуозное владение традиционными технологиями, волшебное владение топором, позволяющее (вроде бы) из ничего срубить прелестнейшую прелесть. Русская поэзия насквозь схематична — но в этом ее самобытная сила. В своей основе, она проще, доступнее массам — и потому увлекает за собой, перерастает границы искусства и становится гражданским долгом.

С точки зрения будущего, само противопоставление типов ментальности, этническая окраска, — это неизбежное зло. Недоразумное человечество вынуждено жертвовать одним ради другого, и на этом наживается всемирная каста жрецов. В каждой стране по-своему. Когда-нибудь потом, если преодолеем мы классовые безобразия, поэтический образ сможет стать поистине универсальным, и выразительные средства поэзии вообще не будут зависеть от языка, вберут в себя достоинства сразу всех.

Древнее, синкретическое искусство любые пространственные структуры выводило из ритуала — из того, что было сразу и музыкой, и словом, и танцем, и рисунком, и пластикой. Позже религия подмяла под себя ритуал — но тем самым запустила процесс обособления искусств, направила их к артистической свободе — и поставила вопрос о путях синтеза. Взались мы говорить о звукописи (и рифме) — надо разбираться, например, с музыкой: как связаны поэтические и музыкальные пространства, внутренняя речь и внутренняя оркестровка? Это одна из тех задачек, которые теоретическая поэтика подбрасывает будущим поколениям ученых, поэтов и музыкантов. Чисто эмпирически, мы видим, что музыка скрадывает звучание стиха, подчиняет его своему движению, — и потому слова для песен не следует верстать по канонам чистой поэзии: нужны хорошо заметные краски, которые не утонут в потоке нот. Это вполне подобно тому, как театральные актеры укрупняют гримом черты лица. Рифма — одна из таких ярких красок, и песенная эстрада почти всегда выбирает рифмованный текст, иногда подчеркивая его музыкой, иногда намеренно приглушая. В классической музыке текст бывает вообще не важен — голос там присутствует лишь в



качестве особого тембра, инструментально.<sup>27</sup> Напротив, народная песня (за исключением некоторых, особенно лиричных жанров) сохраняет черты синкретизма — и рифмует любые интонации при каждой возможности.

Разумеется, принципы рифмовки зависят от языка. Как и теоретические представления. Одинаковость окончаний строк — необходимый признак рифмы, но этого мало. Теоретики смутно понимают важность подготовки совпадения — но логика этого действия (которая идет образа) от формалиста ускользает. Поэтому большинство ищет первую гласную совпадающих фрагментов и начинает присматриваться к тому, что стоит непосредственно перед ней, — к опорной согласной. Поскольку же в лингвистике бездна предрассудков по поводу словесных, фразовых и прочих ударений — начинать отсчет принято с «ударной» гласной. Хотя ударность всякий волен понимать по-своему.

Нелепость привязки рифмы к ударениям очевидна хотя бы в силу обилия разноударных рифм в русской поэзии. У того же Маяковского: *острия* — *Istria*; всякий найдет тонны других примеров.

Доходит до смешного: французские формалисты полагают, что рифмовать королей с правом (*loi* vs. *roi*) — отход от строгости формы, поскольку опорные согласные «правильной» рифмы (здесь: [l] и [r] — ибо дифтонг француз воспринимает как одну «удлиненную» гласную) должны совпадать (или принадлежать одному классу); русские же в рассуждениях о французской поэзии исходят из типично российской транскрипции дифтонгов, и тогда [лу-а] прекрасно рифмуется с [ру-а], ибо опорной согласной россияне считают «шва», придыхание, — разделитель, мысленно вставляемый между прилегающими друг к другу гласными в потоке речи. Конечно, с точки зрения русского академика, это беднейшая рифма — но она таки есть!

---

<sup>27</sup> Во многом классика обязана этим средневековому религиозному диктату: когда озвучивается один и тот же канонический текст, он уже не несет никакой смысловой нагрузки, и художественный образ живет только в музыке.

Судить о поэтичности безотносительно к языку — можно и нужно. Навязывать иноязычной поэтике нормы своего языка (или наоборот) — теоретический позор. К сожалению, это обычная практика у филологов всех стран и эпох. Не обязательно осваивать чужие наречия в совершенстве; но почувствовать их, осознать их внутреннюю логику — поэт или ученый обязан. По-русски, пожалуйста:

И позабыл он сны свои  
в объятиях ласковой змеи...

Здесь у меня все прекрасно (и академически точно) рифмуется, с учетом шва. Однако формально неглубокая рифма на самом деле очень непроста, ибо цепочка созвучий выстраивает сквозные фонетические связи — и рифмуется не слог, а интонация в целом. До этих премудростей современная наука пока не добралась. Номенклатура современных рифм (для определенности, русских) отслеживает множественные совпадения как вспомогательный прием, своего рода зачин перед «главной» (концевой) рифмой. Понимание целостности интонации, единства пространства и времени, ритмической и фонетической организации — как-то не сложилось. Для нормального читателя концентрация отзвуков выше некоторого порога — это уже рифма, независимо от того, что поставлено в конец строки. Классический пример из Блока:

Г о л у б о й  
В блеске зимней ночи тающая,  
Обрати ко мне свой лик.  
Ты, снегами тихо веющая,  
Подари мне легкий снег.

Н е з н а к о м к а  
Очи — звезды умирающие,  
Уклонившись от пути.  
О тебе, мой легковеющий,  
Я грустила в высоте.

Внимательный читатель, конечно же, заметит «двумерность» блоковской рифмы: в каждом четверостишии композиционно рифмуются кажущиеся диссонансы (*тающая* — *веющая*, *лик* — *снег*) — но вместе с тем, первая строфа зарифмована со второй,

построчно. Рифмы очень длинные, охватывают строки целиком. Расстановка перекликающихся звучаний не играет роли: их просто много. Разумеется, нерегулярность неслучайна: создается эффект мерцания — не только звуковые полотна, но и видимая картина! Все вместе волшебным образом гармонирует со схематикой европейского фольклора: *proposta — risposta*.

Или, пожалуйста, Маяковский:

Крут  
     буржуев  
                     озверевший норов.  
 Тьерами растерзанные,  
                     воя и стена,  
 тени прадедов,  
                     парижских коммунаров,  
 и сейчас  
                     вопят  
                     парижскую стеною...

Каждая строка связана с каждой многочисленными созвучиями. Но здесь они расположены более регулярно — и уже никакого мерцания, твердо и гневно. Точно так же, *Письмо к любимой Молчанова*: диссонантная рифма *постарели — пасторали* при сохранении регулярной рифмы: *трели — постарели, стара ли — пасторали*.

Рифма как явление внутренней (схематической) речи вообще не нуждается в реальном сходстве звучаний! Достаточно намека. Который можно дать не голосом, а композиционно, путем помещения стихов в характерный контекст. Если мы ожидаем созвучности — мы ее услышим! Чаще всего эффект возникает в культурно освоенных, общеизвестных твердых формах. Выше упоминалась «странная» китайская рифма — но принцип тот же: разовое уподобление сквозной рифме сунских цы контрастирует с традицией альтернативной рифмовки четвертой и девятой строк песенной строфы. Формальная, не несущая самостоятельной поэтической нагрузки схема рифмовки становится фоном для выразительных отклонений, привлекают внимание к внутренней организации.

К этому примыкает практика «графических» английских рифм, или активное использование нередуцированных форм и

фонетических архаизмов в поэзии французской. Трактовать такие приемы как отставание языковой нормы от разговорной речи — слишком примитивно. Налицо активное отношение поэта к форме, намеренное использование эффектных аранжировок. Нечто подобное всякий может наблюдать в народной поэзии: сначала создается установка на рифму — потом слушателю подсовывают весьма вольную конструкцию, которая, тем не менее, воспринимается как реальная связь:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.  
All good children go to heaven.  
8, 9, 10, 11, 12.  
All bad children go to hell.

С точки зрения российского ригориста, вторая рифма — очень неточная. Но для носителя языка она ничем не хуже первой. Так должно быть «по смыслу». Даже если совсем изменить гласную (например, вместо *hell* поставить *mall*), это будет восприниматься как законный вариант рифмовки. Еще один детский стишок:

See, saw, Margery Daw  
Sold her bed and lay upon straw.  
Was not she a dirty slut,  
To sell her bed and lie in the dirt!

Здесь замечательный образчик «приготовленной» рифмы: *a dirty slut* и *and lie in the dirt* рифмуются не только композиционно, но и за счет переключки по-разному расставленных звуков [d][l][t], с общим зачином [ə]. Так что великим поэтам есть, с кого брать пример! Наконец, классический образчик почти не фонетической композиционной рифмы:

Three wise men of Gotham  
Went to sea in a bowl:  
And if the bowl had been stronger,  
My song would have been longer.

Заметим, что не менее классический перевод Маршака чутко уловил идею — но передает ее традиционной русской рифмой, поскольку русский читатель к английским играм, в большинстве своем, не подготовлен.

Однако не все в строении поэтических пространств сводится к рифме — и тем более, к одной лишь концевой. Даже по

видимости рифмованный стих может на само деле быть устроен по иному принципу. Послушаем Пастернака:

Что почек, что клейких заплывших огарков  
 Налеплено к веткам! Затеplen  
 Апрель. Возмужалостью тянет от парка,  
 И реплики леса окрепли.

Тут же вспоминаю у себя:

Апрель.  
 Прелесь!  
 Прелось  
 листьев  
 в перелесках.

Мы чувствуем, как фонология растекается по каждой строке, перетекает из одной строки в другую, — волнуется, как море. Вместо точечных созвучий — звуковые поля, которые движутся в поэтическом времени, выдвигая на первый план то одни звучания, то другие. Аналогия с переходом от классической динамики точечных частиц к квантовой механике видна даже очень невооруженным глазом. Точно так же, как в физике, чисто квантовое движение может становиться (квази)классическим или наоборот; возникает своеобразное мерцание: в пределах одного тематически связного фрагмента рифмы и строфы превращаются в звуковые картины и пласты, которые потом перерастают в (какие-то другие) регулярные формы... То же самое как композиционный принцип: например, кристаллизация — когда смутные и расплывчатые связи постепенно приводятся к правильной, «академичной» структуре; обратный процесс — растворение, усложнение регулярной начальной структуры вплоть до ее полного исчезновения в потоке квазислучайных фонетических совпадений. Такие направленные видоизменения можно использовать либо для демонстрации уверенности, убежденности, силы, — либо наоборот: незавершенность, поиск путей, устремленность вперед, в будущее...

Квантовая поэзия в ее русскоязычной версии примыкает к свободному стиху — и может казаться сложнее (как для автора, так и в восприятии). Отслеживать динамику ассоциативных полей мы пока не привыкли. Хотя, может быть, здесь и не надо

следить — достаточно почувствовать общий настрой и его интонационные варианты. Не последовательно, одна строчка за другой, — а все сразу, графически. Тем не менее, для начала неплохо бы освоить какие-то переходные формы. Например — сложная строфика, с переплетением парных, тройных и прочих кратных рифм, конечных или внутренних. Когда чередование становится неочевидным (тем более, на фоне переменности размера) возникает эффект поля, и именно это перепутанное целое закрепляется в восприятии, а не отдельные рифмованные блоки. Понятно, что поля рифм могут плавно перетекать друг в друга по мере развития темы. Такого рода эксперименты есть у меня в микропоэмах (*Тени, Эхо*) — и еще где-то (напр., *Школа*).

Однако, в конечном итоге, важно понимать, что рифмой пространственная организация стиха далеко не исчерпывается — и может порой прекрасно обходиться без нее, без малейшего ущерба для связности и целостности. Более того, можно предположить существование тонких звуковых связей, науке пока неизвестных — ускользнувших от широкой общественности. Но обсуждать звукопись свободного стиха мы пока не будем: наша беседа и так неприлично затянулась — могут попросить на выход. Хотелось бы, тем не менее, в качестве приложения к основному тексту, рассказать об одной из нетривиальных находок.

Однажды друзья (физик с психологом) попросили меня поработать подопытным кроликом. Услужить науке — всегда рад; сделать приятное друзьям — дело святое. Собрались честной компанией — и за дело.

На первом этапе мне предстояло оценить в какой-то мере согласные фонемы русского языка (как представленные буквами, так и нет), по нескольким признакам. Оказалось, что в итоге уверенно разделяются три кластера (не мудрствуя лукаво, их обозначили просто циферками 1, 2 и 3); второй кластер с какой-то долей уверенности распадается на два (2 и 2') — но это различие в дальнейшем было решено проигнорировать. Конкретный состав кластеров здесь нам без разницы: полагаю, итог был бы качественно тем же при любой другой реализации метода. Если есть различия (а они в любой фонологии есть) —

можно попытаться построить фонологический профиль конкретного литературного опуса.

Для препарирования взяли *Памяти* \*\*\* — одно из ранних (незамысловатых) творений. Вот, например, вторая строфа:

Нам уже не понять, что прожито,  
 что ушло, исчезло вдали;  
 что любимо и близко, дороже что —  
 не вернуть его из земли.  
 На мечты и мысли случайные  
 тени подлостей легли —  
 погребенные под отчаянием  
 не поднимутся из земли.

От автора требовалось:

1) совместно с экспериментатором, сопоставить буквенную нотацию с выявленными фонологическими кластерами;

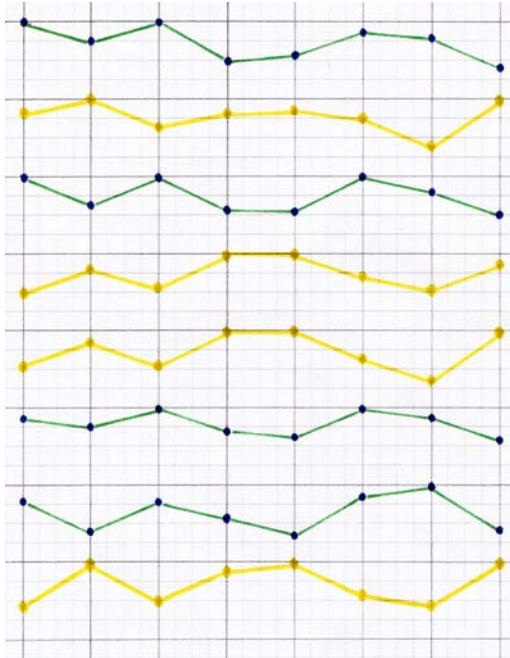
2) нарисовать интонационную структуру, выделить опорный ритм, на который накладываются обобщенные звучания.

В полученной таким образом пространственно-временной структуре экспериментатор уже мог использовать формальные технологии, играть в свое удовольствие.

Понятно, что игр в математике много, и статистические показатели не следует принимать совсем всерьез. Однако мудрый всем поинтересуется, из всего извлечет урок и пользу. В качестве одной из возможностей было решено посчитать «коэффициенты корреляции» между строками — процент фонем одного кластера, попадающих на одинаковые временные (ритмические) доли. Получилась вот такая табличка:

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	1	0.8	1	0.5	0.55	0.86	0.78	0.43
2	0.8	1	0.67	0.8	0.83	0.75	0.4	1
3	1	0.67	1	0.57	0.55	1	0.78	0.5
4	0.5	0.8	0.57	1	1	0.71	0.57	0.86
5	0.55	0.83	0.55	1	1	0.67	0.33	1
6	0.86	0.75	1	0.71	0.67	1	0.86	0.57
7	0.78	0.4	0.78	0.57	0.33	0.86	1	0.43
8	0.43	1	0.5	0.86	1	0.57	0.43	1

Тонировкой выделены градации непохожести. Тут можно долго и глубокомысленно рассуждать... Но можно и по-простому: нагло нанести цифирь на графики — и получить для каждой строки ее корреляционную кривую. Результат выглядит примерно так:



Сразу бросается в глаза: есть только два типа кривых (на графике они разным цветом). Результат, прямо скажем, неожиданный — и говорит о неслучайности озвучивания авторских мыслей. Заведомо ясно, что ни о каких корреляциях поэт не думал: просчитать такое в уме практически нереально. Значит, есть внутренний закон поэтической интуиции, который толкает нас на сумасбродные поступки, заставляет прихотливо разбрасывать звучания по поэтическому времени.

Другое наблюдение — типы кривых для разных строк не обязательно соотносятся со схемой рифмовки. По первым четырем строкам — вроде бы, сохраняется перекрестная рифма.



Но во второй половине, при сохранении той же перекрестной рифмы, корреляционные кривые дают опоясывающую рифму! Следовательно, речь не идет о воспроизведении композиции — тут какая-то другая структура, лично мне доселе неизвестная. Тем более не мог бы я искусственно подгонять текст под эту неизвестность.

Никаких сомнений, что таких открытий впереди еще — немеряно. Так что говорить о какой-либо завершенности и полноте поэтической теории рановато. Будем присматриваться, прислушиваться... И осваивать собственную иерархичность. О которой мы много рассуждали до сих пор — и продолжим при следующей встрече.

## ЛЕКЦИЯ VII

### Свет и тени твердых форм

После долгих скитаний по теоретическим заоблачностям — хочется иногда прочности под ногами. Поэтому сегодня берем выходной — и вместо тонких материй обсуждаем вопросы не совсем творческие, индустриальную технологию. Накопленного уже хватает, чтобы пройтись критическим оком по литературным цехам, принюхаться к поэтической кухне, — но ограничиться разрозненными замечаниями по разным поводам, без глобальных обобщений.

По большому счету, фундаментальные идеи, конечно же, нужны. Традиционная поэтика — не более чем экскурсия по зоопарку исторически известных форм, без малейшей попытки понять, почему сложилось именно так, и что могло бы сложиться при иных обстоятельствах. Поэтические эксперименты поэтому воспринимаются (в том числе авторами) как пустой фокус, игра, прихоть, извращение, фиглярство, — самодовольное острячество. Задача серьезной теории твердых форм — понять, в чем, собственно, состоит твердость, и что подлежит творческому переосмыслению. Пока такой теории нет. Представление о поэзии как искусстве внутренней речи дает зацепки для строительства — но это работа не на один сезон.

Схематическая речь представляет идею целого иерархией устойчивых конструкций, которые легко заметить на бумаге, иногда в чтении стихов, — и кажется порой, что любому по силам такое воспроизвести. Даже компьютеру. Берем твердую форму — и заливаем туда жиденькую мысль... Случайным образом, бросая кости, — как в известном моцартовском пособии

по сочинению вальсов. Да, это не искусство. Но на каком-то уровне даже такое сочинительство вполне уместно, и никто не попрекнет автора, если он в откровенно прикладных целях воспользуется уже изобретенным велосипедом. Тем более, что чрезмерная даровитость бывает порой неуместна, и даже вредна. Например, фонограмма для кино или театральной постановки не должна оттягивать внимание зрителя на себя, — и не надо громоздить нетленку, достаточно грамотной стилизации. Писать такую музыку — особое искусство, со своим материалом и собственными законами.

Прикладная поэзия объективно существует. Возможно, лишь преходящим, исторически ограниченным образом. Но все мы слышаны, из какого сора растут стихи, не ведая стыда. Поэтому не будем важничать — тем более, что ни один великий поэт не избежал чисто механической подгонки текста под невесть кем придуманную формальную конструкцию. Талант поэта — не изобретательство, а умение пользоваться уже изобретенным (хотя бы и своим) так, чтобы не сложилось впечатления наигранности, чтобы поэтический образ (даже не очевидный) чувствовался за каждой буквой, и ни одна художественность не пострадала.

Открою страшную тайну: твердые формы в поэзии (как и в любом другом искусстве) исторически складывались не в силу каких-то внутренних законов стихосложения, а под давлением внешних обстоятельств, в расчете на культурно определенные способы употребления. Все знают, что альбомные версии песен отличаются от радиоверсий — потому что на радио есть сетка вещания, и надо в нее любой ценой уложиться. Точно так же, церковная музыка следует таймингу мессы — а салонное музицирование должно развлекать гостей, но никоим образом не утомлять. Роспись стен естественно вписана в их углы и изгибы; типовые форматы картин — от обычного дизайна интерьеров. Архитектура вообще невозможна без учета ландшафта и ранней застройки. Так и поэзия: кому предназначили, так и оформляем...

Индустриальная революция последних веков изменила облик многих искусств: появление новых материалов и методов их обработки порождает совершенно иные формы бытования. Музыка освоила современный инструментарий — от саксофона

до синтезатора. Живопись заиграла новыми красками — и готова вынести свои полотна в открытый космос. Драма ушла в кино — и в виртуальную реальность. Но куда поэзии уйти от нашего внутреннего мира? Ее материал, внутренняя речь, стал более пластичным и заимствует элементы новой образности из других искусств; но никаких принципиальных изменений за тысячи лет не произошло — а в ближайшее время и не предвидится. Допускаю, что широкое распространение современных способов публикации (трехмерные голограммы, виртуальные тексты и гипертекст, регистрация активности мозга и прямое воздействие на мозг и т. д.) добавит какие-то выразительные штрихи. Но, как мы видели, способ внешнего представления поэзии относительно безразличен ее внутренней динамике: одна и та же иерархия внутренней речи может разворачиваться в совершенно разные «тексты» — воспроизводиться одинаково по любому намеку.

Устойчивость твердых форм в поэзии во многом объясняется консервативностью ее материала. Сознание людей, — и его объективация в языке, — меняется значительно медленнее, нежели обстоятельства их жизни. Дикарь научится водить машину или пользоваться мобильником — но по духу он остается дикарем, и нужны радикальные сдвиги в организации общества, чтобы ростки разума в первобытной душе постепенно развились до сколько-нибудь действенной эстетики, логики или этики. Тем не менее, поскольку внутренняя речь не принадлежит ядру субъекта, а лежит на периферии духа, опосредует его отношение к деятельности, эволюция поэтических технологий заметна и на протяжении одной исторической эпохи — и особенно на границе эпох.

Твердое и устойчивое — хлеб науки. Собственно, в этом ее практическая польза: связывать времена и народы общими правилами, приучать их к совместной жизни и взаимному уважению. Плохо, когда наука ударяется в эмпирический застой: вместо единства глубинных структур — видит лишь сходство облика. Такие похожести мы и без науки умеем усмотреть! Лучше вы нам расскажите, что есть общего у всякой поэтической твердости — каков минеральный состав этой застывшей коры? А разнообразие рельефа отсюда логически выводится, с учетом

глубинной конвекции, океанической шлифовки и ветровой эрозии. География — вещь полезная; однако без своих дочек (геологии, геофизики и др.) она сегодня уже не может. Астрономии без астрофизики не обойтись. А в «ученом» литературоведении и вульгарных пособиях по стихосложению — знание технических приемов до сих пор приравнивают к искусству поэзии. Человек, овладевший энным количеством стандартных форм, считается вполне сносным виршеплетом; если он к тому же способен соригинальничать и поразить публику замысловатой конструкцией собственного изобретения — это уже чуть ли не великий поэт!

Но поэзия не сводится с формальностям, к игре словами. Слова в поэзии — кажимость; поэтическая форма организует внешнюю речь (устную или письменную), чтобы подчеркнуть содержательную сторону произведения, раскрыть его тему.

В очень раннем детстве мы прежде всего встречаемся не со стихами, а с абстрактными формами. В детских считалках слова совершенно не важны — и можно одни заменить на другие, а то и обойтись бессмысленными звуками:

Эники-беники  
ели вареники...

Потом нас приучают скандировать стихи — якобы, чтобы подчеркнуть отличие стихотворной речи от прозаической... Детские песенки делают то же самое под нечто вроде музыки — что губит на корню как поэтичность, так и музыкальность. Поскольку же воспитание до сих пор в семейном рабстве — лишь редкие дети из «аристократических» (блатных) семей могут достаточно тесно общаться с искусством, чтобы с малых лет тянуться к настоящей музыке и поэзии. Понятно, что у такой молодежи, особенно учитывая зажиточность родителей и умение хорошо отпрысков пристроить, — заведомое преимущество перед плебеями-самоучками; последние врываются в чужой мир лишь удесятеренным талантом — обычно там, где породистые слишком далеки от живого дела, и им просто нечего сказать. Это нормально: общество, основанное на всеобщем разделении труда по-разному воспитывает тех, кому предстоит пожизненно тянуть ляжку рабочего, крестьянина — или поэта.

Когда интерес к поэзии просыпается в относительно зрелом возрасте, голова уже забита образовательным мусором, и все опять начинается с формы: разбиение на строки и строфы, особый ритм, странные словосочетания... На поверхности — разительное отличие от обыденной речи — и кажется, что звучат стихи по-особому, не так, как все вокруг говорят. Лишь после многих лет близкого знакомства некоторые начинают осознавать, что поэтические ухищрения — способ показать, как мы на самом деле говорим: живо, эмоционально, не заботясь об академических стандартах правильности. Оказывается, поэзия — то, что мы всю жизнь знали и делали, но не решались себе в этом признаться. Точно так же современное музыкознание вдруг открывает, что странные способы народного музицирования далеко не всегда от безграмотности или технического несовершенства, — что в них проявляются всеобщие законы, до которых теория музыки лишь недавно доросла.

Как правило, все почитатели поэзии когда-то пробовали свои силы в ремесле. Поэтами из них становятся единицы. Это тоже нормально. Хлебасть щи вприглядку — сыт не будешь. Наши любительские экзерсисы, независимо от уровня дилетантизма, настраивают дух на восприятие искусства, сдирают с него корку тысячелетних суеверий и позволяют в полной мере насладиться совершенством чужого творчества — как бы ни судили о нем критики-профессионалы. Если огонь внутри — первые же опыты это высветят; надо не торопиться, не искать популярности, снова и снова возвращаться на давно пройденные пути, — и корявости формы уйдут сами собой. Не все любители становятся поэтами. Но нельзя стать поэтом без любви.

В поэзию приводит чувство духовного родства, сознание невозможности не творить. Чтобы стать собой — предстоит кому-то удивиться, испытать неопикуемый восторг, загореться, упасть в пламя. Только так, через подражание и протест, — но никогда через приобщение к формальной грамотности или от теоретических изысканий. Поэт делает стихи — а не гексаметры, хокку или сонеты. Он может начинать с какой-то из типовых форм — но если она его не устраивает, он с легкостью от нее откажется. Он может подшлифовать почти законченную вещь,

чтобы придать сходство с чем-то широко известным — добавить образу еще одно внутреннее измерение. Как в шахматах: есть типовые дебюты, есть правила эндшпиля, но творчество — в миттельшпиле, в тактических находках и острых комбинациях.

По большому счету, начинающему поэту твердые формы противопоказаны. Обширная эрудиция отвлекает от главного — освоения богатства интонаций, выработки умения заметить и показать, грамотной композиции. Изо всех сил запикивать идею в бетонные ритмы и рифмы — верх глупости. Полезнее забыть об искусстве и говорить как-то иначе — но по существу. Знание, конечно, сила. Но не такая, когда ума не надо. Приглашают в зоопарк? — извольте, прогуляемся. Составим общее впечатление. И сделаем главный вывод: в живой природе много разных возможностей. Поэтому борьба за биоразнообразие не должна сводиться к биозащиту, консервации уже имеющихся видов, — вопреки естественному поиску новых, столь же прекрасных (или ужасных) форм. Поэзия не кунсткамера, ей надо не только возрождаться в каждом поэте — но и перерождаться, в нем же. Опыт предшественником мы изучаем не ради уподобления — причащения к славе. Это путь к себе — столь же великому и ни на кого не похожему. Профессиональная плодовитость тут ни при чем. Достаточно единственный раз прочувствовать до дна — стать поэтом одного стихотворения, одного куплета, одной строки... Такая эфемерность — стоит всего наследия Пушкина, Рембрандта или Моцарта. Даже если не узнает никто и никогда.

Читайте стихи. Кто перестал — не может творить. Побывать в шкуре читателя надо всенепременно — и возвращаться к этому состоянию снова и снова, чтобы зачистить ржавчину в мозгах. А читателю глубоко без разницы, как ученые стервятники назовут способ оформления и мертвую анатомию текста. Для нас существует не текст — а его способность оживать при каждом прочтении, становиться нами — как мы становимся им. Если это проснется частью души — мы можем соорудить нечто внешне похожее — но не по правилам в учебнике, а по зову сердца. Подражание может быть намеренным только в качестве аллюзии, чтобы в сопоставлении высветилось творческое своеобразие. Мы не просто осваиваем чей-то опыт — мы вырастаем из него!

Чтобы каждой строкой беседовать со всеми другими поэтами — современными, прошлыми или будущими. Только так рождается настоящий поэт.

В каждой конкретной культуре — мода и память. Сегодня поэты осваивают одни культурные ниши — завтра они увлекутся другим. Память — история наших увлечений. Твердые формы в поэзии (поскольку они осознаются как таковые) — чаще не образец, а предостережение: так делать не надо, это архаизм... Однако без поэтического перегиба нет плодородной почвы. И мы неизбежно будем возвращаться в пройденному — преодолевать его в себе. Но и этому надо учиться — и пусть ранние поэтические опыты будут откровенно подражательны. Не все достойно сохранения. Было время — и я жег черновики. Оставил только иллюстрации непримиримости, следы борьбы. Венок полусонетов, переосмысленная геометрия рубаи, псевдотанка... Самостоятельной художественной ценности в этом нет. Зато родилось уверенное чувство формы, позволяющее не бояться кажущейся подражательности и непринужденно творить в царстве твердых форм, оживлять их лучиком света или прихотливой тенью. По счастью, мои творения не настолько известны, чтобы руинами окаменеть. Помните у Случевского? —

Суть в созданном людьми, из тяжкими трудами,  
В камнях, не в лучах, играющих на них...

Однако искусство для того и существует, чтобы показать ставшее в неожиданном освещении — и тем самым оживить его, не впасть в холодное безразличие. Это тоже создано человеческим трудом. Но:

Иное тем лучам значение иметь:  
В них мысль затеплилась! Ей пламенем гореть!

Вот и давайте мыслить по поводу поэтических формальностей.

Начнем с того, что затвердеть, стать формальным приемом, способно все, что угодно: это не ограничено ни объемом, ни выбором языковых средств или тематических аспектов (жанров). Обычно имеют в виду что-нибудь глобальное: формат целого (сонет, баллада) — или устройство строфы (катрен, октава, байт); иногда речь идет о характере связи строф (терцины, газель). Но



точно такую же роль играет в поэзии строгий размер (устройство строки), рифма, стилистика (например, различие оды и басни), сквозной образ (романтизм) или единство настроения (элегия), композиционный принцип (целостность, куплетность, вариации). Всех возможностей не перечислить. Каждый способ организации предполагает соответствующие смысловые связи — но уловить их может лишь тот, кто знаком с какой-либо культурой твердых форм (не обязательно окружавших автора). Поэтому сочинитель, если он рассчитывает на культурно опосредованное восприятие, обязан позаботиться о заметности шаблона, подчеркнуть его, — и только тогда предаваться диссидентским увеселениям. Особый прием — перестараться со следованием избранному образцу; такая нарочитость свойственна литературной пародии. Другая крайность — слишком расплывчатая трактовка, выход за рамки присущего каждой форме организационного принципа. Вплоть до исчезновения поэзии как таковой, перерождения в литературную прозу — или, скажем, разновидность риторики. Теоретическое изучение твердых форм важно как раз для того, чтобы уловить суть различий и почувствовать пределы допустимого.

Еще раз подчеркиваю: теоретическое. На уровне сборника анекдотов — недостаточно. История не свалилась с потолка — она лишь развертывает перед нами внутреннюю логику. На то мы и разумные существа, чтобы за случайностями эту логику усмотреть — при необходимости подправить, — и дальнейшую историю писать не в том же русле, и не поперек, — а следуя исторической необходимости. Вот эту творческую технологию, по идее, и должны выработать теоретики искусства... Есть оно в книжных зарослях? Ровно два раза!

Казалось бы, про сонеты знают абсолютно все. Даже те, кто ни разу не прочел ни одного. Но где теория сонета? Есть четырнадцать строк. В учебниках и словарях приводят некую схему рифмовки — иногда с патетическими восклицаниями о предельном совершенстве именно такой организации. Но тут же выясняется, что рифма и размер в реальности весьма подвижны, что строение итальянского и французского сонета — две большие разницы, а русский сонет вообще на другой технике... Откуда ни возьмись, еще и Шекспир, с его «романтическим»

сонетом, который с Италией и рядом не стоял. Получается, что матчасть — полностью на усмотрение автора: что он считает важным, то и назовет! И. Л. Сельвинский захотел так:

Дол  
Сед.  
Шел  
Дед.

След  
Вел  
Брел  
Вслед.

Вдруг  
Лук  
Ввысь!

Трах!  
Рысь  
В прах.

По расположению рифм — как в учебнике. А размер допускается творчески переиначить. В мировой литературе всякие бывают...

Получился сонет? Никоим образом! Потому что для сонета важна не только организация текста, но прежде всего — общий настрой, тематическая ясность и характер звучания. Твердость формы — не от языка; она от привычности жизненных ситуаций, в которых нам могла бы помочь поэзия. Что уместно в одном случае — вульгарно в другом.

Само название сонета указывает на жанр: это маленькая песенка (в отличие от канцоны — «песнь»), лирическое послание. Поначалу — от поэта любимой женщине. Потом женщины-поэты стали петь для мужчин, а также для других женщин; дошло и до посланий от мужчин к мужчинам. Поскольку же Возрождение следовало античной традиции, и земные дела становились аллегорией духовных исканий, у сонета появился второй план: послание поэта всему человечеству, лирическое размышление (школа Ронсара лишь выдвинула эту сторону на первый план, по-иному расставила акценты). Но сонет ни в коем случае не рассказ, не эпос (как у Сельвинского); никакого пафоса — без

призывов и морализаций. Наконец, для сонета обязательна музыкальность. Какая угодно, с любыми ритмическими играми, жутко синкопированная или, наоборот, нудно-медитативная. Но в нас это превращается в музыку.

А все остальное — дань прошлому. Пример раннего сонета, Guido Guinicelli (XIII век):

Gentil donzella, de pregio nomata,  
 degna de laude e de tutto onore,  
 che par de voi non fo ancora nata  
 nè sì compiuta de tutto valore,  
 pare che in voi demori ogni fiata  
 la deità de l'alto deo d'Amore :  
 de tutto compimento sète ornata  
 e d'adornetze e de tutto bellore.

Chè 'l vostro viso dà sì gran lumera,  
 che non è donna ch'aggia in sè beltate  
 ch'a voi davante no s'oscuri in cera.  
 Per voi tutte bellezze so' affinate,  
 e ciascun fior fiorisce in soa manera  
 lo giorno, quando voi ve dimostrate.

Происхождение из народной песни-игры бросается в глаза: типичная переключка двух сторон (и надо суметь подхватить тему, спеть так же). Двухчастное строение народных песен — на каждом шагу; причем вторая часть, как правило, компактнее первой — своего рода резюме (иногда выстраивают цепочки таких чередований — ср. японские рэнга; точно так же, возможна сериализация сонета: например, у меня, в микропоэме *Эхо*).

Следующий век окончательно уходит от игровой традиции (примерно тогда же итальянская ballata утрачивает танцевальные черты), и первое восьмистишие приобретает «классическую» опоясывающую рифму (которая, впрочем, тоже восходит к излюбленной народной форме — инверсия, эхо, хиазм). Во второй части сонета постепенно стирается граница между трехстишиями (но не исчезает до конца: следы заметны и в наши дни). Объем сонета закономерно вытекает из логики твердых форм: сначала утвердить некий организационный принцип — потом его нарушить. В итальянской народной поэзии уже были восьмистрочные сицилианы — так почему не взять их за основу?

Далее — конвейер заимствований; но ритмика и звучание английского языка делают итальянскую строфику не столь убедительной — и Шекспир находит гениальное решение: полностью сохраняя интонационно-тематическую традицию, подчеркнуть контраст противопоставлением размерности трех катренов и финального двустушия-резюме (как за пару веков до него сицилиану превратили в октаву).

В принципе, эффект сонетности возможен и при другом объеме — и такие формы действительно существовали. Однако размер имеет значение: интонация укороченных и расширенных аналогов сонета уже не отвечала идее лирического послания — это было другое, и для этого сложились свои твердые формы.

Сухой остаток: экспериментировать с сонетом можно и нужно — однако уход от главного, от настроения и темы, либо совсем уводит от сонета — либо превращает стихи в пародию.

То же самое — примерно такими же словами — можно сказать и о другом широко известном жанре — рубаи. По происхождению — это короткая песенка, куплет, — вроде русской частушки. Та же древняя техника: вызов — ответ, тезис и антитезис. Очевидная игра на контрасте твердой формы (бейта) и нерифмованной каденции; поэтому рубаи со сквозной рифмой считались в персидской поэзии второсортными. Рубаи запросто объединяются в цепочки; можно здесь вспомнить о турецкой классике — песне [Юсуфа Хайялоглу](#), составленной из двух пар рубаи, связанных тонкими фонетическими ассоциациями. Однако вне контекста, в силу равнообъемности частей, не хватает чисто формальной завершенности — и полурифмованная каденция может повторяться снова и снова, как бы раскрывая разные грани заданной исходным бейтом темы. Рубаи превращается в газель — среднеазиатскую форму лирического послания, с тем же вторым планом, что и у сонета. В музыке устойчивость рубаи достигается (двукратным, а то и трехкратным) повторением первого бейта; певец-импровизатор как бы дает себе время придумать концовку. Газель характерна для письменной поэзии: есть повод блеснуть ремеслом, нанизывая один образ на другой, — и здесь важно уметь вовремя остановиться, чтобы милый адресат таки не забыл, от кого привет (имя автора, как правило, указано в последнем

двустушии). Рубаи как форма письменной речи приобретает законченность, когда концовка предельно афористична — в противовес тематической размытости исходного бейта, который из самостоятельной твердой формы разжалован всего лишь в экспозицию, введение в тему. Точно так же, как укороченный сонет теряет изрядную долю лиричности, рубаи не может в этом плане соперничать с газелью; интимное начало уходит в тень, созерцание и переживание, спрессованные в несколько строк, превращаются в свою противоположность — притчу и максимум. Не любимы изгибы темы — а берем за рога.

Таким образом, рубаи как твердая форма характеризуется не какими-то метроритмическими соображениями, а лирической публицистичностью (эфирное масло, экстракт Ронсара!) — при сохранении музыкальной, песенной основы. Это все та же частушка — поставленная на службу философской рефлексии, борьбе идей. Здесь уместен сарказм, элемент шутовства (газели совершенно противоположенные) — но не площадная брань; можно подвести итог размышлениям — но только в качестве глубоко личного отношения, состояния души. В том числе — выражение умонастроения масс, народного духа (в отличие от автороцентричности газели). И хрупкость, как обратная сторона твердости: минимального стилистического сдвига достаточно, чтобы превратить рубаи в шарж:

Однажды как будто ударило током —  
 С тех пор мои думы всегда о высоком:  
 В глубинах души — я поэт и пророк.  
 А тело — пускай предается порокам!

Националистически настроенное литературоведение выводит достоинства формы из языка; восточные знатоки и ценители лицемерно скорбят о несчастных, лишенных возможности читать Хайяма в оригинале. Европейские академики принимают блеф за чистую монету — у самих рыльце в пушку. Но культурные условия, породившие жанр рубаи, характерны для очень разных народов; именно в этом причина массового интереса к творчеству восточных поэтов — и моды на собственные стилизации. Форма возникает из ритма жизни, из общности внутреннего движения. Если образ мне слышится как сонет, или рубаи, — я вправе

воспользоваться уже известным, или изобрести нечто подобное. Как это называется — не моя забота. Я никого не копирую! — рождаю форму из себя, в контексте своей культуры. Мне важно не количество строк, или чередование стоп и рифм; мне надо получить на выходе определенную интонацию — и никакие справочники не указ. Нам внушают, что классическая персидская (или античная) поэзия устроена по принципу чередования долгих и кратких слогов — вздор! Поэт не занимается арифметикой. Ему хватает мастерства, чтобы при случае подогнать размер под навязанный сверху стандарт, — но технологии публикации вне поэзии. Слогом больше, слогом меньше — какая разница! Всякий проект — шире чертежей и маршрутных карт; любая деталь предполагает какие-то допуски и посадки. Петрарка и Хайям — не ремесленники от поэзии; для них твердая форма — синоним творческой свободы.

Прежде чем продолжить о рубаи, обратимся к его основе — бейту. Как математики сводят частные утверждения к очень общим теоремам. Двустиишие — универсальный формат: ни одна литература его не обошла. Народная основа все та же: игра, переключка голосов, подражание и соперничество, *proposta* — *risposta*. До сих пор самодеятельные виршеплеты чаще всего ограничиваются рифмовкой соседних строк, выдержанных в едином ритме. Обычная салонная хохма. Однако выразительные возможности двустиишия гораздо шире простого уподобления. Размеры строк могут различаться, а их связь не сводится к рифме. Например:

И сказал бог: да будет так!  
И стало так.

Это чисто русские стихи; по этому образцу можно строить другие двустиишия, или цепочки двустииший (возможно, с чередованием структур). Двустиишие может быть стилистически замкнутым — или открытым, требующим продолжения. Бывают и нейтральные варианты, когда равно допустимы и жирная точка, и многоточие (как эпизод сериала). Ни из каких формальных показателей это не следует — только по контексту, по способу употребления. Двустиишия по-разному звучат на разных языках — но внутренне воспринимаются совершенно так же.

И тут является какой-нибудь *-итдинов* или *-заде* — и вещает, что персидскому бейту свойственно нечто неповторимое, чего русскому никак не понять. А потому и более сложные формы в переводах утрачивают идейно-этническую чистоту. Хорошо — допустим, мы такие тупые. Но господа-теоретики забывают, что и сами они — отнюдь не средневековые персы, и язык Хайяма им известен только теоретически — как и всем остальным. Тем более смешно выслушивать наставления тюркоязычных писак: тюркские языки сильно отличаются по своему строю и от фарси, и от арабского, — поэтому турецкие рубаи отличаются от персидских не меньше, чем французский сонет (или оперный стиль) от итальянского.

В любом языке есть интонационные различия — но для поэзии важны не долготы или краткость, не ударность и безударность, — и даже не качество гласных, — а внутренняя напряженность или легкость, задержка или убыстрение, подъем или спуск. Язык этим не заведует. Это прерогатива внутренней речи, — не факт языка, а общественное отношение по поводу. Заметим, что и носители языка воспринимают формально-грамматические наблюдения без особого пиетета: они на собственной шкуре знают, что одно и то же слово по-разному звучит в разных контекстах, и что грамматически долгая гласная в речи бывает заметно короче краткой, — и что редукция или утрирование идут от смысла, от намерения, от речевой ситуации и культуры.

Например, французские носовые гласные объективно дольше лишенных назализации, а открытые гласные заднего ряда дольше закрытых передних. Но в твердых формах количество слога традиционно не учитывают: важна лишь его позиция в строке, отношение к целому. Было бы странно, если бы поэты не улавливали интонационных различий, которые слышны даже иностранцу. Вывод? Реальная интонация французского стиха не следует правилам, она сложнее и интереснее, — точно так же, как русский стих сильно отличается от примитивного скандирования.

Хорошо известно, что различие так называемых долгих и кратких гласных в арабском и персидском языках — больше качественное, нежели от физического времени. В этом плане нет

существенных отличий ни от французской поэзии, где качество равномерно распределено по строке или синтагме, — ни от русского стиха, где словесное ударение никак не влияет на течение поэтического времени. Точно так же, греческого или латинского поэта не интересовали метрические соотношения — он всего лишь следовал интонациям обыденной речи; избыток теоретически выделяемых стоп — абстрактная комбинаторика, не имеющая отношения к поэзии. В тюркских языках — никакого противопоставления одних гласных другим; однако жанровое разнообразие персидского стиха ничуть не пострадало, а лишь обогатилось новыми красками. Алишер Навои забавно рассуждает на этот счет: любой тюркский поэт свободно пишет на языке сартов — но ни один сарт не понимает тюрков, и тем более не может писать стихи, используя обороты, невыразимые на фарси; поэтому тюрки культурнее персов, и тюркская поэзия богаче. В наши дни нечто подобное можно было бы сказать про американцев и русских — если бы в русской поэзии конца XX века не наметился некоторый застой (будем надеяться, что не навсегда).

Посмотрим пристально на парочку примеров из персидской классики. Саади говорит:

ترحم بر پلنگ تيز دندان      tarahhom bar palang-e tiz dandān  
ستمکاری بود برگوسفندان      satemkāri bud bar gusfandān

Может кто-либо усмотреть в этом регулярное чередование метрически выверенных стоп? Надо обладать уж очень буйной фантазией... — а в поэзии у нас все по-настоящему! Ну да, в качестве рифмы фонетические параллели уместны (хотя в данном случае больше звукописи, чем метрики). Но три «долгих» гласных подряд во второй строке ([a-i-u]) абсолютно ничему не соответствуют в первой. С точки зрения реальной поэтики, мы видим три точки фиксации в первой строке («грамматическое» окончание не в счет) — и две во второй; однако из этих двух первая существенно нелокальна, растянута на полстроки, что интонационно подчеркивает невыносимость страдания. Звучание идеально соответствует смыслу — это настоящая поэзия. От твердой формы здесь остается стилистическая определенность, рифма, да общий объем.



Сразу вспоминаем Маяковского из предыдущей лекции. Ассоциация не случайна. Тысячи лет тысячами уз персидская культура связана с семитскими народами ближнего и среднего востока (от Аккада до евреев и арабов). Было бы странно не обнаружить общности принципов стихосложения. А у семитов по-простому: выделить на строку энное количество ударений — и все равно, что и как разбросано между ними. Тонический (акцентный) стих без намордника. Конечно, это еще одна теоретическая абстракция, и собственно тоническое ударение в арабском (и персидском) языке не играет значительной роли. Однако в любом случае для европейского восприятия здесь нет ничего сверхъестественного. Особенно для русского.

Следовательно, перевести Саади (и иже с ним) на русский язык вполне возможно. Если переводить не абстрактно, а с определенной целью. По логике, твердые формы чужого языка следует передавать своими — но столь же твердыми. Понятно, что надо уложиться в две рифмованные строки. Однако гибкость внутрисклочных интонаций позволяет выбрать практически любой размер — а можно и вообще без размера, музыкально (почти как в оригинале). Русская интонация заведомо отличается от персидской — но, ведь, и расчет на другого читателя, восприятием которого мы управляем по законам его культуры. Более того, иерархия образа вовсе не обязана предстать новому читателю в том же ракурсе: каждой социальной группе подходит своя версия перевода — возможно, вообще не совпадающая с оригиналом ни лексически, ни по семантике. И это не вольный перевод — а истинно правильный. Копировать внешность — верх глупости. Пусть строение внутренней речи идет от оригинала — а ее наполнение бытовой конкретикой мы придумаем под себя. Кто сказал, что на каждую тему можно говорить только раз? Множественность переводов — вариации на тему, ее художественное прочтение. Поэты перепевают поэтов — не важно, своих или чужих, — из любого времени.

Когда хочется подчеркнуть переводной характер двустушия, не возбраняется изобразить не суть дела, а способ ее выражения:

Пощадите леопарда острозубого —  
Страшной карой будет овцам зуб его!

Но леопарды на Руси как-то не прижились... Можно малость отойти от внешней оболочки образа и поморализировать:

Дали свободу хищному зверю —  
Так не считайте в стадах потери.

Или поиграть словами:

Дайте волю зубастому волку —  
домашней скотине зубы на полку.

Или в «фольклорном» стиле:

Волк в фаворе —  
овцам на горе!

Или даже так:

Свобода всякому сброду —  
гнет трудовому народу.

Все это разные грани одного и того же — и конкретный выбор зависит от предполагаемой аудитории.

Другой образчик — Насер Хосров:

چه بدتر در کرم تأخیر کردن    che badtar dar karam ta'hir kardan  
چه بهتر گرسنه را سیر کردن    che behter gorsene-rā sir kardan

За счет заданного образным строем глубокого параллелизма, может сложиться впечатление метричности. Однако нахальное зияние [ta] — [rā] как будто специально поставлено, чтобы лишнего не приплели! Опять же, сравнивая с Саади, не замечаем почти никакого ритмического родства. Добавьте к списку других авторов — получите картину невероятной пестроты, восточный халат. Теория арифметической поэзии рассыпается в прах.

Опять же, переводить можно по-разному. Если взять бейт в изоляции от предшествующих и продолжения, допускается вспомнить про стихи как послание человечеству:

Что хуже, чем желать — но опоздать с деянием?  
Что лучше, чем отдать — и угадать с даянием?

С учетом всего, основательный разговор о рубаи. В России, да и почти всюду, рубаи — синоним Омара Хайяма. Личность легендарная — и приписывают ему аж полторы тысячи творений, хотя достоверно авторизованных не больше двухсот. Кто знаком с биографией — заподозрят неладное. При всем уважении к чужой гениальности, никак не ассоциируется с плодовитостью

профессионального стихотворца образ выдающегося математика, переводчика античной науки, астронома, создателя точного календаря (который мы по необразованности именуем григорианским), основоположника новой науки — метеорологии, а заодно придворного астролога и грозы жадных махинаторов.

Старые сборники рубаи — как сборники частушек, где безымянные попевки перемешаны с творениями известных авторов, их народными обработками и авторскими обработками фольклора. Хайям мог на досуге, ради отдохновения от бытовых проблем, развлекаться составлением таких сборников — с какими-то прибавлениями от себя. Это в его характере. Афишировать свою приверженность низовому жанру было бы не очень разумно. Но симпатии к раннему (еще не догматическому) суфизму в русле утомительности дворцовых разборок вполне естественны. Отсюда «хайямовская» идеология. Он не был поэтом — ни профессионально, ни любительски. Авторская поэзия в те времена жила только высокопоставленными заказами (или надеждой на оные). Хайяму заказывали совсем другое — и его авторство тут же растворяется в стихии самодетельного творчества; из этой почвы, в сочетании с дотошностью ученого, растет точность и выразительность стиха, неповторимый стиль. Опять же, исходя из исторической личности, могу допустить, что Хайям отнюдь не стремился во что бы то ни стало поведать миру о себе — тем более путем тиражирования одной, даже очень удачной творческой находки. Полагаю, для него на первом месте не количество, а качество.

Почему рубаи ассоциируется у нас прежде всего с фарси? За сотни лет до Хайяма арабские «газели» и «рубаи» входили в репертуар народных певцов, профессиональных и куртуазных поэтов (у которых учились европейские трубадуры). *Книга песен* и *Ожерелье голубки* дают представление об уровне мастерства и жанровом разнообразии. У Кайса бнелъ-Мулаввах аль-Мусаллия (один из прототипов знаменитого Маджнуна) читаем:

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى وَالسَّيْنِينَ الْخَوَالِيَا  
وَأَيَّامَ لَا نَخْشَى عَلَى اللَّهِو نَاهِيَا  
وَيَوْمَ كَطَلَّ الرُّمَحُ قَصَّرَتْ ظِلَّةُ  
بَلِيلَى فَلَهَاتِي وَمَا كُنْتُ لَاهِيَا

тазакарту Лайла ва-ссенина ль-хауалиа  
ва айяма ла нахша аьла ль-лахви нахия  
ва явмен казелли р-ремхи кассарту зиллаху  
б-Лайла фалаххани ва-ма кунту лахия

Это, между прочим, VII век — а не хайямовский XI-й. В переводе Евгения Елисеева (условном, как все переводы):

Я вспомнил Лейлу и прошедшие года,  
 Как много радостей познали мы тогда,  
 Как много дней, длиннее тени от копья,  
 С любимой скоротал, провел беспечно я.

Заметим: внешне такая же форма подчинена совсем другой стилистике и теме. Есть у того же Кайса (и его современников) «почти настоящие» рубаи. Но если персидская газель еще как-то соотносится с арабскими аналогами — персидские рубаи отходят от лирической и философской медитации и ввязываются в политику, становятся формой классового протеста, выражением национального самосознания, средством массовой пропаганды — и рупором религиозного сектантства... Отсюда их неизменная популярность. Отсюда же осторожность признанных авторов — которым вовсе не хотелось потерять крупного заказчика. Внешне разделяя отношение к рубаи как к легкомысленной частушке, серьезный поэт мог позволить себе стилизации, — но располагалось это на задворках дивана, под видом пустой забавы. Тот же Навои долго извиняется по поводу однажды сочиненного рубаи, оправдывает бестактность необходимостью представить в тюркской поэзии персидские жанры во всей их полноте...

Под занавес — Хайям собственной персоной:

چون ابر به نوروز رخ لاله بهست،	Čun abr be nouruz rox-e lāle bešost,
برخیز و به جام باده کن عزم درست	Barxiz-o be jām-e bāde kon azm-e dorost.
کاین سبزه که امروز تماشاگاه تست	K-in sabze ke emruz tamāšāgāh-e to-st,
فردا، همه از خاک تو برخاهد رست	Fardā hame az xāk-e to barxāhad rost.

Что видим? Та же фантастическая гибкость твердой формы, когда возможны практически любые интонации — лишь бы соблюсти мелодику и ясность стиля. Четверостишие полностью завершено: каждое слово на месте, и добавить нечего. Замечательна техника семантической рифмы: первая и третья строка — образ весны, вторая и четвертая — образ праха. Графическая рифма третьей строки чуть снижена переносом интонационного центра с окончания на третий слог с конца — но сильна образная связь; наоборот, вторая и четвертая строки точно рифмуются — но вместо повторения образа здесь, скорее связь

по контрасту. В итоге — идеальное равновесие целого. Когда-то я пытался это перевести:

Тучка весенняя лики тюльпанов умоет...  
 Встань, поразмысли, напиться или не стоит.  
 Вот, ты сегодня любишь свежей травой —  
 А завтра та же трава уж растет над тобою.

Конечно, не все задумки выжили. Но удалось-таки отойти от невесть как (по аналогии со сказками о Моцарте?) приклеенной Хайяму репутации беспечного гуляки. Мудрец вовсе не сзывает публику в кабак — напротив, он просит принять *верное* (dorost), взвешенное решение... Распорядиться мимолетностью земной жизни по-человечески, и если не отменить смерть — то хотя бы полюбоваться красотой, причаститься возвышенному. И ставит правильность в сильную позицию — в рифму, — чтобы не проглядели. Но потомки все равно умудрились опошлить...

Еще один настоящий (а не сказочно-эпикурейский) Хайям:

گر آمدنم بخود بدی، نامدمی،	Gar āmadan-am be xod bodi, n-āmadami,
ور نیز شدن بمن بدی، کی شدمی؟	Va-r niz šodan be man bodi, key šodami?
به زان نبودی که اندرین دیر خراب	Beh z-ān nabodi ke andarin deyr-e xarāb
نه آمدمی نه شد می نه بدمی.	Na āmadami, na šodami, na bodami.

Звукопись оригинала — полный восторг. Разбросанные по всему тексту созвучия рисуют точную картину: сумерки, запустение, неясные контуры невесть чего — и вспыхивающие то здесь, то там светлячки... Сцена из Вергилия. Это непередаваемо. Но даже поверхностный перевод — кое что:

Когда бы я сам себя творил — я бы не пришел.  
 Над смертью кабы властен был — когда бы ушел?  
 По мне, так лучше, чем скитаться среди руин, —  
 Не приходил бы, не уходил, — вообще не шел.

Какая уж тут беспечность! Горечь утрат, бесконечная усталость, ненависть к мерзостям мира. Но где-то в глубине — искорка надежды. Не знаю, откуда впечатление, — но есть однозначно. Можно попытаться высветить это в (небуквальном) переводе:

Когда бы исход известен был — зачем бы я пришел?  
 Когда бы радость мир сулил — разве бы я ушел?  
 Брожу один среди могил... Когда бы волен был,  
 Не приходил бы, не уходил, и вообще не шел.

Хотелось показать скрытое движение того же образа — и сделать стихи ближе традициям русского стихосложения: не проще — но прозрачнее.

После долгого путешествия — вернемся к исходной печке и попляшем еще. Мы убедились, что твердая форма в поэзии — существо тонкое и деликатное: ее не разрушить формальными заменами, растяжением и сжатием, и можно даже вывернуть наизнанку, — но одно грубое слово способно погубить посев на корню. Одни формы вырастают из других, и вместо хаотического заселения, мы можем разбить зоопарк на логически выделенные отделы. Логика заведомо неоднозначна — поскольку результат зависит не от физиологии самих форм, а от поставленной задачи. А задач разных много. Некоторым образом, способ упорядочения твердых форм — тоже твердая форма. Где-то на самом верху — личные предпочтения, огрехи воспитания, передовые идеалы... Но может быть, что и в самом низу; это как посмотреть. Такое многоформенное целое мы называем иерархией.

Легко догадаться, что в поэзии иерархия форм существует не сама по себе, а во взаимодействии с иерархией внутренней речи. Взаимность тут не для красного словца: всякую форму возможно развернуть по речевым уровням — а сами эти уровни в каждом конкретном случае оказываются отражением иерархии форм. В масштабах общества в целом, дело доходит до рычагов системы образования и типологии искусств. Действительно, с пеленок до седин наш внутренний мир лепят твердыми формами быта и рефлексии — а отличия одной формы рефлексии от другой напрямую увязаны с установками (коллективного) субъекта. Один (немаловажный) момент этого движения — согласование поэтики с возможностями языка; а в ответ — вклад поэта в его развитие — и отражение в науке. Пожалуй, ни одно искусство не может сравниться с поэзией по уровню рефлексивности. Что поделаешь, специфика материала!

Соответственно, к освоению поэтических форм ведут как минимум, два пути. Первым делом — анализ уровневого строения какой-либо типовой конструкции. Например, сонет или рубаи характеризуются, с одной стороны, способом выделения строк, примерным их объемом, интонационным строем, и т. д.

Все это параметры драматической речи. С другой стороны, есть общая стилистика и определенный круг тем — стороны образности. Наконец, на уровне схематической речи, мы обращаем внимание на количество строк, допустимые схемы их связи. В иерархии не бывает жестких границ — ее уровни плавно перетекают друг в друга, и элементы одного уровня запросто переселяются в другой (не отменяя качественных различий). Поэтому, например, общий характер интонаций допустимо рассматривать или как драматическую интонацию — или как метроритмическую схему; точно так же, лиризм или философичность — либо неформальный критерий образности, либо особенность композиции, и закон жанра. Тем не менее, все это вместе позволяет достаточно уверенно соотносить стихи с твердыми формами — при сохранении творческой свободы.

Другой подход — от индивидуальности к общему. Сходство с чем-то хорошо известным воспринимается не как следование логике твердых форм, а наоборот, как оттенки формальности, творческое родство. Мы говорим, что вот здесь поэт вводит элементы метрики, использует определенную схему рифмовки, выстраивает композицию, затрагивает тот или иной круг тем... В итоге можно говорить, например, о сонетности, балладности, диалогичности и полифонии, об интимности или эпичности... Целое не похоже ни на одну из твердых форм — но использует сразу все. Разумеется, не по прихоти творца, а исходя из логики образа. По сути дела, речь о сопоставлении творчества разных авторов и выделении чего-то свойственного многим. Шекспир в каком-то смысле собеседник Петрарки; Маяковский — родня Фирдоуси; Пушкин — продолжение *Ши Цзин*. Кстати, забавная параллель: в русской поэзии сначала утвердился четырехстопный ямб (или хорей) — но его выразительные возможности очень скоро перестали устраивать поэтов и публику, и господствующим размером становится пятистопный ямб. Вспомним «дифирамб» Маршака:

Размер свободный — пятистопный ямб.

В массовой поэзии — он до сих пор вне конкуренции. Но почти тот же процесс происходит и в классической китайской поэзии: древнейшие стихи (песни) используют четырехсложные блоки

(четыре иероглифа, четыре слова); на смену скоро приходит пятисложник — и остается главным размером китайской поэзии по сей день (при всем песенных и стихотворных форм).

Позволим себе следовать за потоком сознания и снова вспомним о сунских цы: это маленькая песенка на основе другого излюбленного народного размера — семисложника. Подобно сонету (и рубаи) песня состоит из двух частей («экспозиция» и «кода»), каждая по пять «строк» (в записи отдельные стихи долгое время никак не отделялись один от другого: форма и ритм лишь подразумевались; предполагалось, что они всем хорошо известны и поются на знакомую мелодию). Однако твердая форма предполагает замену одного из слогов «цезурой» на вполне определенных местах:

$$7+(3+3)+7+(4+2)+7$$

$$7+ 7 +7+(4+2)+7$$

При этом интонационная структура (музыкальные фразы) не всегда совпадает с формальными границами:

$$(2+2+3)+ (3+3) +(2+2+3)+(2+2)+(2+2)+(3+2)$$

$$(2+2+3)+(2+2+3)+(2+2+3)+(2+2)+(2+2)+(3+2)$$

Все строки рифмуются на гласную [u] — с любым тоном, кроме второго (восходящего); напротив, четвертые строки экспозиции и коды по контрасту рифмуются на [é] (с восходящим тоном). Форма довольно сложная — учитывая обязательное требование музыкальности, возможности спеть. Но к этому надо прибавить еще и собственно поэтичность — чтобы характер образа навевал весьма широкие философские обобщения... Такие стихи — признак высокого мастерства.

Вот начало стихотворения Hè Zhù (賀鑄, 1052 – 1125):

凌波不過橫塘路  
但目送  
芳塵去  
錦瑟華年  
誰與度  
月橋花院  
瑣窗朱戶  
隻有春知處



Автор прямо указывает: петь на мотив qīngyù àn (*Лазуритовый столик*).<sup>28</sup> По аналогии с обычным для корана «переводом смыслов», можно было бы предложить «перевод образов»:

Как льдинка по волне, пролетала случайно через Хэнтан.  
Только проводи взглядом —  
аромат, и уходит суета...  
Звонкие годы цветения  
с кем пройдут?  
Луна, мостик, цветущий сад —  
или резное окно, красная дверь?  
Одна лишь весна ведаёт о том.

Это о девушке, проезжавшей через городок, мимо дома поэта, — и он задумывается о ее весне и своей осени, и о том, как осень неизбежно сменяет весну — но в каждой поре своя горечь, и свое очарование... Стихи завораживают — о них нужен отдельный трактат. Но здесь мы сделаем сальто-мортале — и проведем нахальную параллель с французской народной песней-игрой:

Savez-vous planter des choux  
A la mode, à la mode ?  
Savez-vous planter des choux  
A la mode de chez nous ?

Детишки поют эту песенку в детских садах (école maternelle), по ходу изображая разные способы сажать капусту (пальцем, ногой, локтем, и даже носом). Этот древнейший мотив вылезает в другой народной песне — уже про танцы:

Sur le pont d'Avignon,  
On y danse, on y danse !  
Sur le pont d'Avignon,  
On y danse, tous en rond.

Мелодия совершенно универсальная (вроде южно-российского «гоп со смыком») — и нещадно эксплуатируется вообще любой самодеятельностью, да и эстрада не брезгует:

Mon papa ne veut pas  
Que je danse, que je danse.  
Mon papa ne veut pas  
Que je danse la polka.

<sup>28</sup> Ср. аналогичные указания в песнях Беранже.

Помните *Покровские ворота*? — там оно в русском переводе. Теперь обращаем внимание: первые две строки по структуре в точности совпадают с твердой китайской формой! Семисложник, плюс он же в разбивке на половинки. Выводы каждый делает сам.

Слишком часто твердые формы ограничивают характерной строфикой или типовой композицией. Когда *Евгений Онегин* появился в английском переводе, англо-американцы (а также израильтяне) открыли для себя онегинскую строфу — и взялись кропать вирши по образу и подобию. К сожалению, это все, что они вынесли из «нашего все».

Но чем лучше спесивые российские «теоретики», когда они однажды выигравшую, было, моду на «неполную» рифму в катрене (только вторая строка с четвертой) объясняют влиянием переводов из Гейне? Почему бы им не обратиться к народной поэзии, где такое всегда было на каждом шагу (а кое-где и вообще обходятся без рифм). Напрягают фольклорные изыскания? Тогда хотя бы возьмите бладную песню: тексты с полной рифмовкой практически наверняка авторские — а по понятиям это не обязательно.

В этой связи замечательный пример псевдонародной песни:

В лесу родилась елочка,  
В лесу она росла —  
Зимой и летом стройная,  
Зеленая была.

На первый взгляд — рифмуются только четные строки. Как в народе. Однако если прислушаться — звуковая связь нечетных строк неоспорима. Это особый стиль рифмовки, по совокупности звучаний ([о-а-а]), а не по буквальному повторению. О чем говорилось в предыдущей лекции.

Можно было бы подумать, что (нестрогая) перекличка — простая случайность. Но в других строфах последовательно проводится тот же принцип: *дровенки — елочку, нарядная — радости...* Даже там, где, казалось бы, точно рифмы нет:

Метель ей пела песенку:  
«Спи, елочка, бай-бай!»  
Мороз снежком укутывал:  
«Смотри, не замерзай!»

Трусишка зайка серенький  
Под елочкой скакал.  
Порою волк, сердитый волк,  
Рысцою пробегал.

Но посмотрите: нечетные строки одной строфы однозначно рифмуются с соответствующими строками другой: *песенку* — *серенький*, *укутывал* — *сердитый волк*. Таким образом, здесь не только определенно авторская поэзия — но еще и очень профессиональная! Честь и хвала Раисе Адамовне. Используются не только фонетические, но и морфологические, и семантические связи. Конечно, оригинал — с минимальными отличиями (песня частями встроена в описание праздника). Но фольклорная стихия довела идею до логического предела.

Есть иерархия форм. Побольше, поменьше. Одни «вложены» в другие. Выделение тех или иных иерархических структур — предмет особого исследования. Но формы в любом случае не существуют сами по себе, в отрыве от остального поэтического наследия. Они влияют друг на друга, и развиваются друг через друга. А если затвердевают — то не по отдельности, а дружной компанией, с учетом обычного в данной культуре употребления.

Элементарные формы — стопа, строка, строфа... Над этим надстраивается (столь же иерархичная) композиция. Далее — строй сочинения в целом, тематические пласты, сквозные образы и литературные аллюзии. Какой из этих уровней выйдет на первый план — как поэт решит; при этом он может следовать и логике «суперформ» — общим принципам поэтики взятым как (относительно) твердая форма.

В каждый момент поэт ориентируется на одно из возможных обращений иерархии, выбирает, как и насколько следует ее развернуть, распределить по уровням внутренней речи. Можно писать четырехстопным ямбом — а можно целыми катренами, — а можно еще и с определенным чередованием рифм, соединяя катрены в строфы — или, наоборот, тщательно отделяя один от другого (стансы). И так далее, и тому подобное.

Корни твердых форм — в традициях народа, в истории культуры. Далеко не всегда автор отдает себе отчет в «длинных» связях: пусть их выискивает критика, или наука. Но крутой

профессионал Маяковский не случайно прибегает к знаменитому кольцовскому пятисложнику (интонация 00100 — нечто вроде псевдорусского стиля в архитектуре):

Лет до ста  
расти  
нам  
без старости.  
Год от года  
расти  
нашей бодрости.  
Славьте,  
молот  
и стих,  
землю молодости!

Разбивка строк намеренно уходит от этой ассоциации; но по смыслу самое то — припустить эдакой богатырской былинности. Учитывая, что в поэме полно поэтических аллюзий (например, отсылки к Блоку), можно уверенно предположить здоровый ум и трезвую память.

Стиль и круг тем — один из уровней иерархии формы. Иерархически понятая твердая форма предполагает вполне определенное употребление — и вбирает в себя идею жанра. Можно сказать, что жанр — это формальность образа, а форма — стилистика жанра. Одно и то же с разных сторон. Внешне кажется, что поэты используют разные формы для стихов одного жанра — а одна и та же форма годится для самых разных тем. Как мы уже убедились на пример сонета и рубаи — это не так. Форма подвижна, пластична, — и все равно тверда. Ледник стекает с вершин — застывшая река лишь течет медленнее. Камень тверд — но может стать жидкой магмой. Но даже единичная форма, накрепко впаянная в текст, — это не аморфная твердость, а кристалл. Можно придать внешность кристалла стеклу — оно не станет драгоценным камнем. Бижутерия. Однако пластичность формы не исчезает в тексте — она лишь проявляет себя иначе. Важна не форма сама по себе, а способ ее применения, оттенки и мутации. В лабораториях выращивают изумруды удивительной чистоты — а природные ценятся выше. Потому что, кроме чистоты, в них есть неоднородности и

вкрапления, придающие камню неповторимую, выразительную индивидуальность. Поэтическая форма дышит; в бездушной форме нет поэзии.

Но есть форма форм, в которой предельно сконцентрировано все, что касается технологической и жанровой определенности. Моностих — символ поэзии. В нем зародыш сколь угодно пространных композиций: от бейта до эпической поэмы или романа в стихах. С одной стороны, это выхваченная невесть откуда интонация, единичный стих; с другой — законченное произведение, которому лишние детали не нужны.

Чуть позже мы поговорим о поэтике моностиха. А пока — лирическое отступление, тень, иллюстрация, — размышление о народности гения.

Не всякая классика великое искусство. Есть то, что выносит на вершину историческая потребность, классовая конъюнктура. Есть технологические достижения, демонстрация возможностей ремесла. Но бывают истинно художественные творения, ценность на все времена. Сколько их погибло в неизвестности! Вода — жизнь, но в воде можно и утонуть. Поэзия легко растворяется в океане пошлости. И особенно это относится к тому, что по своей природе не способно ничего заслонить собой — слишком мало. Речь идет о поэтической миниатюре — особом жанре, который во многом остается на периферии большой литературы.

*Старый пруд* Басё — настоящий шедевр. Века пристального внимания не смогли его опознать, и до сих пор от него веет неожиданной свежестью, и можно без конца всматриваться в его глубины.

Принято считать, что жанры японской поэзии — заслуга высшей аристократии. Сборники пестрят именами сановников, императоров и членов их семей. В частности хайку возводят к утонченной игре в рэнга (или хайкай), цепочку строф, с ее сложными правилами, напоминающими дворцовый протокол или религиозное действо. Позже — демократизация общественной жизни приводит к отказу от многих условностей и придает хайку формальное разнообразие и тематическое богатство...

Классовая наука, как обычно, насилует историю, ставит ее в удобные для правящих кругов позы. Если образцы старинной

поэзии нам известны лишь по деяниям знати — это говорит лишь о низком уровне грамотности народа, о дороговизне и недоступности средств письма, равно как и об отсутствии у людей минимальных условий для систематических занятий поэзией: досуг сильных мира сего зиждется на бесконечности подневольного труда.

По своему творческому потенциалу японский народ ничем не уступает любым другим. Испокон веков, на всех континентах, верхи пользовались культурными открытиями народных масс, приспособлявая их к иной (по сути, антинародной) среде, — что неизбежно приводит к абстрактной условности, замкнутой в «утонченности» форм. Но если в классической персидской поэзии жанр рубаи не утратил корней и остался лишь «облагороженной» (иногда — мистически интерпретированной) разновидностью народного «куплета», — в Японии низовые жанры возможно реконструировать только по их отзвукам в древнейших письменных источниках, полностью зависимых от классовых интересов образованной элиты. Если китайская письменность, подобно письменам древних народов Африки, Азии и Европы, рождалась в гуще повседневности, обслуживая широчайший спектр хозяйственных (и в том числе ритуальных) нужд, — письменная культура Японии построена на уже готовом (заимствованном) фундаменте, она намеренно вторична — и тем самым подчеркнута далека от культуры людей труда. Во многом это напоминает культурные перекосы в истории славянских народов, у которых старая (например, руническая) письменность начисто вытеснена чужеземной — орудием угнетения масс и насильственной христианизации.

Как и в других странах, в Японии издревле существовали многообразные жанры народной (долитературной) поэзии, первоначально синкретически слитые с бытом, с процессом труда, — а следовательно, и с музыкой, танцем, игрой, — или обрядностью. В частности — поэтический эпос, и трудовая песня, и яркие зарисовки в одну строфу.

Для народного творчества не характерны масштабные литературные проекты: когда силы и время приходится отдавать тяжелой работе ради нищенского существования, прикасаться к

искусству приходится лишь урывками, — и художественный образ передают по возможности скупыми средствами. Корни японской стихотворной миниатюры не в забавах аристократов, а в рефлексии трудового народа.

С другой стороны, народу совершенно незачем стремиться к оригинальности — он и есть оригинал! Творчеству масс свойственна цикличность, повторяемость форм, воспроизводство каждой находки в тысячах индивидуальных вариантов. Это непосредственное следствие трудового происхождения всякого искусства вообще. В частности, большие форматы в народе возникают путем нанизывания одной «попевки» на другую; процесс этот принципиально нечем не ограничен и порождает, с одной стороны, бесконечные (заунывные или энергичные — в ритма труда) трудовые песни, а с другой — куплетные циклы, чаще всего по схеме *proposta* — *risposta*, как своего рода творческое состязание. Песенные переключки широко известны во всех культурах: например, таковы русские частушечные «бои» (часто между мужской и женской командами). Корни дворцовых хайкай именно здесь, во всеобщности народной традиции.

Первично, свои традиционные мотивы есть у каждого рода, а позже — семьи (в рамках общей попевочной системы племени). Исторически отбираются наиболее устойчивые и яркие варианты; возникают собственно поэтические формы, в которые можно вложить отклик на любое событие и выражение любых чувств.

В классовом обществе поэзия (как и все остальное) существует на разных уровнях: есть собственно народное творчество (барды, акыны, сказители) — и есть элементы формального образования, упражнения образованной верхушки, салонное остроумие (в духе европейского альбомного экспромта, или арабской *Книги песен*). Разумеется, одно тесно переплетается с другим: без постоянной подпитки снизу поэзия верхов просто не могла бы существовать. В Европе трубадуры (труверы, миннезингеры) почти не отличались от менестрелей (жонглеров). В Японии военное сословие (наемники) служило своего рода прослойкой между дворцовой элитой и бродягами из низов. Везде и всюду, наиболее значительные явления искусства чаще возникали в условиях, благоприятствующих снятию классово

расщепленной культуры в синтетическом образе другого уровня, преодолевающим ограниченность наличного бытия — это относится и к поэзии Басё.

В этом контексте постепенный переход от крупных форм к единичным миниатюрам можно расценивать как своего рода «возврат» к народным корням, связанный с изменением классовой структуры японского общества, с зарождением нового, капиталистического уклада в недрах феодализма. Авторство, присвоение творческого продукта — зеркало характерной для капитализма индивидуализации классовых отношений, с ростом всеобщего отчуждения. Та же тенденция закономерно приносит идею поэтической грусти (物の哀れ) на смену легкости и юмору прежних, игровых стихов. И снова, это ставит японскую поэзию в один ряд с литературой других народов: ср. *hondo* в Испании, *dorul* в Румынии и Молдавии; парадоксальным образом в том же ряду появляется блюз.

Но есть и различия.

Стихотворная миниатюра как особый жанр выражает особый взгляд каждого народа на природу языка и его отношение к деятельности. Предполагается, что существует наименьший объем текста, в котором возможно представить целостный образ. А это определяет и объем самого образа — то есть, в конечном итоге, своего рода квант деятельности. Семнадцать слогов хокку стали такой квинтэссенцией поэтичности для японцев.

И вот — стихи Басё:

古池や。蛙飛び込む水の音  
фуруикэ я — кавадзу тобикому мидзу но ото

В Европе утвердилось правило записывать хокку в три строки: 5+7+5 слогов. Имитаторы так и пишут. В оригинале — это моностих, целостная интонация с цезурой после пятого (иногда двенадцатого) слога. Здесь цезура как бы заменяет пропущенный слог, звучит — по-разному, в зависимости от окружения. Не делит стих на два, а наоборот, склеивает части в целое. А уж перенести *мидзу-но ото* на следующую строку — грубейшее искажение сути дела! Нет никакого звука воды самого по себе. Есть звук того, как лягушка плюхается в воду. Да, по грамматике, чтобы передать эту идею, нужны дополнительные падежные



показатели. Но поэт не обязан выражаться лишь грамматически законченными фразами! Редукция грамматики — первая из определяющих черт внутренней речи (см. Лекцию III). И вообще, поэт имеет полное право в любой момент переделать грамматику, если она его по каким-то причинам не устраивает (об этом рассказ в одной из следующих лекций). В данном случае смысл совершенно прозрачен, опущенные детали восстанавливаются во внутренней (драматической) речи — и незачем разжевывать очевидное. Если но то пошло, и экспозиция дана не развернутым предложением, а предикативно: *старый пруд*.

Тут, впрочем, тоже не все на виду. Знак 古, конечно, означает *старый* — а здесь к тому же еще и *заброшенный*. Однако его коннотации охватывают всю сферу давно прошедшего — включая не только вещи, но и продукты рефлексии. В частности, речь запросто может идти не о реальном водоеме, а о его мысленном образе — о памяти. Столь же многослойно 𠄎 в конце экспозиции: с одной стороны, это всего лишь междометие (аналогичное старокитайскому 也); но Басё, по свидетельствам современников очень серьезно работал над стихами — и было бы наивно полагать, будто он вставил что-либо «для размера». Очень к месту оказывается присущий этому слогу оттенок вариантности (как в сочетаниях *и ...*, *и ...* — *или ...*, *или ...*) или «спускового механизма» (*как только ...*). То есть речь о том, что вдруг (но не впервые) является взору — преимущественно внутреннему. И тут мы замечаем, что во второй части моностиха (коде) никакой лягушки по факту нет! — и никакого движения! — только звук, как будто... — но он мог и почудиться, присниться!

Можно практически наверняка полагать, что Басё намеренно создает эту многоплановость, мерцание смыслов. Разумеется, не так, чтобы изобретать технические трюки, — а по поэтической интуиции, чутьем.

Насколько мне известно, в Китае моностих не получил широкого распространения. Вероятно, это связано с исторически ранней канонизацией стихосложения, включая реестр твердых (оплачиваемых по твердым расценкам) форм — главным образом, в связке с музыкой. Тем не менее, редукция грамматики и обширность круга ассоциаций оставались первостепенными

признаками поэтичности на протяжении многих веков. Поэтому легко вообразить себе китайский моностих как твердую форму — хотя бы для перевода тех же японцев (если бы они жили на полтора тысячелетия раньше). «Древнекитайский Басё» мог бы выглядеть примерно так:

古池也。蛙飛入水之音  
gǔ chí yě, wā fēirù shuǐ zhī yīn

Выразительного иероглифа 込 в китайском языке нет; но по-японски 飛び入る [тобиинуру] может употребляться как синоним 飛び込む [тобикому]. Вместо обычного китайского «нырнуть» 潛入 qiánrù здесь уместно сочинить слово «влететь» 飛入 fēirù, подчеркивая характер движения («полета») — поскольку дальше идет 水 shuǐ вода, а глагол 入 принимает прямое дополнение, получается убедительный образ: влететь в воду. Заметим, что интонация китайского стиха прямо-таки рисует этот полет с берега в воду (и высунуть голову после!):

--↘

Звукопись отличается от японской — но тоже интересно. Так, японское [ото] звучит глухо («плюх!»); а по-китайски — как будто звук и отзвук, колокольчиком, с реверберацией (например, возвращение к памяти). Соответственно, различия в настроении: по-японски — грусть, по-китайски — светлые воспоминания. Перевод с точностью до наоборот...

В принципе, это (необычную для Китая) структуру легко привести к традиционным четверкам — если чуток добавить грамматики. Но стоит ли? По ощущениям, девятисложный моностих — минимальная стихотворная форма: она достаточно выразительна, чтобы не требовать продолжения, — и вполне выразительна, чтобы вместить многоплановый образ.

От ни на что не претендующих забав — вернемся к сухой теории. Как уже говорено, первобытность литературной поэзии связана с осознанием образной нагрузки самого факта деления текста на стихи, безотносительно к их внешней связи. Исходно, объем стиха ничем не ограничен — поэты экспериментируют, пробуют на вкус. При этом стих-абзац («ритмическая проза») изначально сосуществует с народными песенно-танцевальными

формами, построенными из коротких типовых интонаций (попевок). Народная песня синкретична — для нее важен характер целого — и отдельные попевки не воспринимаются как самостоятельные единицы, стихи; собственно стихосложение возможно лишь с распадом первоначального синкретизма — зарождением поэзии как искусства.

Народное творчество противопоставлено литературе как фольклор — но между любимыми уровнями иерархии возможны промежуточные ступени. С одной стороны, стих приобретает регулярность, метричность, — и приближается по своему строению к попевочной структуре. Навстречу ему — народное творчество переходит от крупномасштабных блоков к смешению относительно компактных «куплетов» (не обязательно одинаково устроенных). В переплетении этих потоков развиваются особые поэтические конструкции: достаточно крупные, чтобы вписаться в фольклор, — но предельно краткие, неразложимые на отдельные элементы — стихи. Они самодостаточны, они могут как соединяться с другими — так и восприниматься поодиночке, вне композиционного контекста. Эти «кванты поэзии» хорошо структурированы: в них есть хорошо отделенные друг от друга зачин (экспозиция) и концовка (кода); характер связи одного с другим бывает разный — но разделить это сколько-нибудь устойчивым образом на две обособленные интонации никак нельзя. Таков греческий гекзаметр: в нем есть цезура — но интонационно это один стих. Точно так же бейт носителями языка воспринимается не как две рифмованные строки, а, скорее, как как одна строка с цезурой (иногда с внутренней рифмой).<sup>29</sup> В точности таковы русские колыбельные:

Баю, баюшки, баю —  
 Не ложися на краю.  
 Придет серенький волчок —  
 и укусит за бочок.

Таковы стихи шумерской и вавилонской поэзии, буддийские и

---

<sup>29</sup> Комментарий средневекового теоретика ал-Марзуки к *Столпу доблести* Абу Таммама: каждый бейт существует сам по себе и не нуждается в другом...

авестийские гатхи, стихи еkkлeзиаста — и японские хокку.

Античный гекзаметр больше известен как размер эпических поэм — или крупных драматических форм. Но в рамках целого такие строки интонационно не связаны друг с другом — и потому возможно нанизывать один на другой до бесконечности. С этим же связано отсутствие рифм — в однородной композиции они просто не нужны. Характерна судьба творений сирийского вольноотпущенника Публилия: его комедии шли во всех римских театрах — но тут же растаскивались публикой на отдельные стихи-афоризмы, и только в таком виде известны нам. Китайский чэньюй — того же, литературного происхождения. Минимальная порция классики.

В отличие от старинных форм моностиха, вариаций одной универсальной структуры, современные образцы этого жанра отличаются значительным разнообразием — поскольку они возникают в контексте развитой поэтической культуры — на основе хорошо известных форм, как их редукция, приведение к минимально возможному объему. Древняя поэзия (как и древняя наука) ищет единственную первооснову; современная поэзия — взаимодействие многих элементарных частиц.

Моно стих — продукт долгой эволюции поэтического языка; фольклор не знает собственно стиха — а потому и моно стих невозможен. Это абстракция абстракции, рефлексия рефлексии: для того, чтобы интонация воспринималась как моно стих, надо иметь перед глазами множество крупных форм и выделить общее для всех. Моно стих зарождается в устной речи — но рождается только в письменной поэзии. Даже если это прорицание, надпись на посуде или обелиске, альбомные художества или просто хулиганство: *здесь был Вася*. Или эпитафия:

Покойся, милый прах, до радостного утра!

Поэтические формы внутренне иерархичны — и в каждом конкретном воплощении на первый план выходит какая-то одна сторона. Для моно стиха годится далеко не все. Например, одиночная силлаботоническая стопа (ямб, или амфибрахий) на моно стихе явно не тянет. Почему? Потому что стопа — единая интонация, ей не хватает внутренней структурности, без которой

нет сколько-нибудь значительного образа. Слишком длинные стихи, при всей своей образности и красоте, также не дают ощущения завершенности: к большой куче песка всегда можно добавить еще песчинку; невозможно вместить сотню слов в одну интонацию — а любая структурность превращает стих в единство нескольких стихов, в строфу.

Минимальный объем русского моностиха — два слога:

Но... Нет.

Этот «нонет» не сливается в двусложную стопу; его можно представить себе и концом чего-то объемного — или, наоборот, началом. Или переходом от одного к другому. Меньше уже никак: русский язык не позволяет вложить структуру в единичный слог. Теоретически, и такое возможно — но лишь в особом контексте, когда все остальные элементы представлены неязыковыми средствами. Вспомним, что китайский иероглиф — не просто единица, а звучание, обыгранное тоном, растянутое в интонацию, — что вполне соответствует (двух- или трехсложной) стопе русского «метризованного» стиха. Поскольку моностих-стопа неустойчив — он требует внеязыковой организации; например, в каллиграфии иногда возникают (внутреннеречевые) образы на основе знака самого по себе. В языках европейского происхождения нечто подобное вводится особенностями графики (орнаментальность, вариации типографских решений, подвижные картины и т. д.).

В любом случае, моностих предполагает знакомство публики с другими твердыми формами: интонация должна быть на (внутреннем) слуху. Иначе это будет восприниматься не как стих, а как (возможно, ритмизованная) проза, афоризм. Конечно, провести грань трудно — тут решает культура поэтического творчества, и обстоятельства восприятия. Подвижность формы не позволяет моностиху слишком затвердеть: как всегда, устное исполнение фиксирует лишь одну из возможных интонаций. Но если в развитых стихотворных формах вариации допустимы лишь ограниченно, с учетом взаимодействия части и целого, — моностих предельно неоднозначен. В этом тоже его культурное значение как символа, квинтэссенции, концентрата поэзии.

Современная русская поэзия освоила все возможности: русский моностих текуч и многолик. Однако в квантовополевым ландшафте существуют фундаментальные поля, интерференция которых порождает все наблюдаемые эффекты. Универсальным размером русского стихосложения стал пятистопный ямб — тонический аналог античного гекзаметра, итальянского сонета, или китайского пятисложника. Подобно хокку, пятистопный ямб объединяет две интонационно выделенные части и допускает два варианта расположения цезуры: после второй или после третьей стопы (как у фермиона: спин вверх — или спин вниз) — что существенно меняет характер интонации. Ср.:

Я моностих. Я пятистопный ямб.

и совсем иначе:

Я пятистопный ямб. Я моностих.

Однако, в отличие от того же гекзаметра, пятистопный ямб слишком устойчив — и в чистом виде не годится для строительства крупных форм. В качестве «клея» используют женские, дактилические и гипердактилические окончания — а также ритмический «затакт» (анакруза). Все это плавно перетекает в моностих, значительно расширяя и без того универсальную выразительность.

Разумеется, моностих может использовать любые другие размеры — или не использовать никаких. В последнем случае внутреннюю диалогичность и образность придется воссоздавать каким-то иными средствами — но в поэзии много разных гитик! Главное, чтобы текст воспринимался как стихи — нечто, не сводящееся к тексту. Тут мы опять приходим к стилистической и тематической насыщенности твердой формы. Моностих — о чем это? Почему из двух формально одинаковых строчек одна воспринимается как поэзия — а другая нет?

Предельная подвижность и гибкость позволяет вложить в моностих практически любое содержание, настроение, порыв... Каламбур может быть уместен не меньше, чем философичность, чувственность — или холодный цинизм. Обычная для поэзии игра слов в инфинитезимальном объеме особенно заметна, кажется утрированной. Так как отличить моностих от не-стиха?

Ответ прост: иерархичность. Если текст развертывает иерархию внутренней речи — это стихи. Если нет — что-то другое. На уровне драматической речи — внутренний диалог. Интонация не может быть плоской. Как именно расслоить единство — к делу не относится. Чаще всего мы видим два интонационных пика, две выраженные точки фиксации. Даже если формально не предполагается никаких пауз, цезур:

О закрой свои бледные ноги.

Намеренное отсутствие запятой после междометия (или предлога?), твердая точка в конце, — не случайность, а точное обозначение поэтического намерения. Плавная непрерывность в голосе. Тем не менее, всякий почувствует *логическую* паузу после *закрой* — и два интонационных центра. Это подчеркивает двойная внутренняя «рифма» на [o] — [o]: по началу и концу каждой из двух (семантических) синтагм (при фонетическом контрасте в центральных частях). Техника филигранная. Но никак не ради пустого трюкачества: сложность интонации наводит на мысль о сложности образа.

Известно, что Брюсов не сразу нашел точные слова — были предварительные варианты. Вспоминаем о тщательной отделке стихов Басё. Но и неюпитерам дозволено — хотя бы стремиться. Однажды подслушал на улице:

— Ну, ты совершенно невозможен!

— Смотря когда и с кем! Кое-где я все-таки возможен.

Реплика — готовый моностих:

Кое-где я все-таки возможен.

Однако хотелось большего. Перебрал десяток вариантов — и остановился на этом:

Для кого-то иногда возможен

Именно так, без точки. Обе части ответной реплики сливаются в одно, и относится это уже не только к единственному *я* — появилось другое, всеобщее звучание. О человеке вообще, и не только о человеке. Несколько разных (стилистических и тематических) планов. Чуть меньше яркости — но больше глубины.

Любые стихи говорят о том, чего в тексте нет. Открытый текст вне поэзии. Тем более это относится к моностиху. Мало

места для объяснений — соображайте сами, включайте в работу все ресурсы вашего духа! Моностих — выхваченное из вечности мгновение. Которого достаточно, чтобы увидеть вечность. Похоже на то, как мы сразу чувствуем дыхание беды, духовную глубину — или верность теории. Неуловимый штрих — и никакие иные свидетельства не нужны.

Схематически — текст представляет свой контекст. Что-то происходит, течет своим чередом. Нам показали кусочек целого, но явленное — только намек, и приходится достраивать ситуацию, догадываться, почему именно так — и нельзя иначе. Как в физике: достаточно написать одну формулу, закон движения, — а из нее следуют и пути планет, и эволюция звезд, и строение микромира. Если моностих не рассказывает никакой истории — это всего лишь формальный трюк.

Важно понять: моностих — самостоятельная поэтическая форма, а вовсе не вырванный из контекста фрагмент, не ужатая донельзя версия чего-то еще. За ним — все разнообразие человеческого бытия. Точка — в которой бесконечность. Как будто взойшли на неприступную вершину — и перед нами целый мир. Но речь идет не о лаконизме, не об афористичности. Моностих — полноценная поэзия, он вбирает в себя все уровни поэтики, живет по поэтическим законам. Если образ требует краткости — будет кратко; если уместна избыточность — мы не поскупимся. Нужна серьезность — стих серьезен; потребуется — глубочайший лиризм. Даже просто хохма — но лыком в строку!

Французская литературная классика дарит бессмертный образец поэтического волшебства (Jean Chrysostome Larcher, *Paris en été*, 1783):

De la pluie & du vent, du vent ou de la pluie.  
Дождь и ветер, ветер или дождь.

По-французски строгий четырехстопный анапест; по-русски — пятистопный хорей... Но суть дела от этого не зависит. А суть в том, как логика сталкивает наши *и* с нашими *или* — подобно столкновению стихий. При цитировании часто заменяют *ou* на второе *et* — что начисто уничтожает и форму, и образ. Роскошная звукопись: хиазм ведет к монотонному повторению *du vent* — что создает эффект реверберации (и внутренней дрожи, озноба),



подчеркивает нескончаемость ветра; струящийся звук дождя в сочетании *de la pluie* — им все начинается и заканчивается: вода становится воздухом, воздух водой... Larcher не просто «солдат и философ» (как пишут словари) — он истинный поэт.

Подведем итоги.

Фигуры поэтического языка построены так, чтобы облегчить переход от звучания (или видимости) к внутренней речи. Например, ритмическая организация сразу вырывает текст из обыденности, заставляет прислушаться и переосмыслить. Когда мы обращаем внимание не только на содержание и облик, но и на характер их связи, — возникают твердые формы, иерархии выразительных средств, которые сами по себе представляют определенную идею, позволяя автору дописывать необщее выражение лица. Каждый из таких «шаблонов» универсальным образом соединяет внешнюю и внутреннюю нормативность, подобно тому, как философские категории унифицируют методы самых разных наук.

История поэзии показывает, как одни технологии сменяются или объединяются с другими: одни задерживаются надолго — другие создаются *ad hoc* и почти забыты. Литературная мода, следуя логике общественных преобразований, подсвечивает то одну твердую форму, то другую, — и остаются стихи, — как память, как тень. В этой стихии фольклор, народное творчество переплетается с поэтическим искусством, с литературным самосознанием. Одно развивается через другое. Будущее — за синтезом противоположностей, когда общественное разделение труда — уступит место его общественному распределению, классовая вражда сменится сотрудничеством и взаимопомощью. Зачатки такого искусства мы видим уже сегодня в синтетичности новых стихотворных форм. Однако осознать логику поэтической свободы намного труднее. Она подсказывает нам наши сны, открывает дорогу в будущее. Но понять, что именно ведет нас к нему, мы сможем лишь когда доберемся до чего-нибудь.

А пока — будем тверды в своей решимости разумно устроить этот мир и удивиться совершенству еще не встреченных форм.

## ЛЕКЦИЯ VIII

### Мы и наши тропы

Ступенька за ступенькой, мы все глубже проникаем внутрь себя. Сначала поиграли в театр — порхали в драматических небесах, — потом спустились на схематическую землю и наполнили интонации культурными ассоциациями: поэзия обрела твердые формы. Настала пора прикоснуться к таинству образа.

В принятом здесь представлении, слой образной речи — самые глубины поэтики, на границе речи и внутреннего мира как такового. Впрочем, в иерархическом мире все очень и очень относительно: погружаясь внутрь субъекта, мы возносимся к вершинам духа... Тем не менее, в этой планетарной аналогии, поэзию мы все же разместили бы поверх земной коры — она проникает лишь в ее (естественные или искусственные) углубления. До рефлексивной мантии (понятий и категорий) пока далеко — и тем более вне досягаемости планетарное ядро, царство практического разума. Речь о внутренней речи; на образном уровне она интимнейшим образом связана с нашей повседневностью, во всех ее проявлениях. Но, в конце концов, и земная тропосфера — то где мы живем, чем дышим...

Утилитарность поэтического образа приводит к отсутствию сколько-нибудь значительных теоретических расхождений — разве только само отнесение образности к ведению поэтики может вызвать сомнения: некоторые резонно полагают, что основные черты художественного образа одинаковы для всех искусств — и возможно лишь представлять его различными средствами, воплощать в разном материале. Отсюда, кстати, обычная среди великих разносторонность таланта, содружество

очень разных художеств (иногда не слишком благонамеренных). Здесь я буду все же исходить из единства материала и формы, их содержательного взаимопроникновения, — от художественной задачи; поэтому образы равных искусств, при всем духовном родстве, оказываются различными. Проникновенно рассказать о любви — это одно; дать другому возможность самому себе о ней рассказать — совсем другое. И уж тем более третье — показать любовь на сцене, в камне или на холсте! Кому такая позиция не по нраву — извиняюсь за поэтический шовинизм. Мы пока не добрались до всеобщего синтеза искусств — и надо разбираться, чем они еще различны, и что из различий не только до сих пор.

Если совсем грубо: художник (интуитивно) выбирает темы и образы, исходя из того, как ему придется их материализовать. Что ему не в профиль — он в творчестве обойдет стороной, даже если по жизни оно его — ну, совсем достало! Творческая биография не совпадает с бюрократической. Соответственно, поэту ближе то, что можно проиграть про себя, — прозаику лучше (хотя бы в принципе) документируемое; мастер кисти и шпателя заранее прикидывает на изобразительность; музыкант пытается услышать; танцор — станцевать. С точки зрения понятийного мышления — все это одно и то же; но мы-то пока в искусстве, и понятия у нас не такие. Они не про то, что есть на самом деле, — а про то, что мы можем себе вообразить. Реальные вещи для художника — материал для образа, а не образ как таковой. Когда говорят, что такой-то верно изобразил главные черты эпохи, — это не комплимент, а уничтожающая критика. Нет у нас задачи отображать. Этим пусть кто-нибудь другой займется. В частности, с нашей легкой руки — если мы что приличное выдумаем.

Слышу голоса: а как же типическое в искусстве? — всем известно, что настоящий художник не заморачивается ваянием сиюминутностей да единичностей — ему важно, чтобы каждый образ стал собирательным, чтобы миллионы узнавали в нем себя... И воздали должное могуществу гения.

Но, положа руку на сердце, какое отношение погоня за популярностью имеет к художественной рефлексии? Если в моей картинке не узнает себя вообще никто (и даже я сам) — разве это

повод с порога отметить ее выразительность и образность? Быть может, мой образ относится не к отдельным лицам, а скрытым чертам коллективного субъекта — или таким формам разума, которые в принципе невозможны на Земле. Про абстрактную живопись, или музыку, или балет, — все наслышаны. А поэзия — абстрактнейшее из искусств, поскольку она изначально отделяет продукт рефлексии от внешнего материала, представляет его в формах внутренней речи. И получается, что поэзия — вершина типизации: она в каждом из нас, и во всех вместе. Только понять это удастся не всем — ибо на то и внутреннее, чтобы не быть на виду. Быть может, потому высокая поэзия (в отличие от бытового виршеплетства) не столь популярна в массах, по сравнению с искусством видимого, слышимого и осязаемого. Так, развлечение для горстки энтузиастов.

Далее, любая абстракция отрывает нас от действительности, переводит дело в совсем иную сферу, со своими (абстрактными) законами. Поэтому усмотреть (или предусмотреть) в искусстве типы — все равно что во всеуслышание заявить: это выдумка чистейшей воды! А значит, всякий вправе забрать продукт — и по-своему все переиздумать. На том стоит восприятие искусства: это не просто сотворчество, а созидание такого, до чего автор никогда не додумался бы. Точно так же, единожды извлеченные на публику сюжеты и образы перепевают деятели искусства всех сортов во все века, а до них — тысячи народных версий одного и того же мифа; это всего лишь сказка! — с истиной они так вольничать не посмели бы... Когда образ застывает — искусство заканчивается, а начинается религиозная догма.

Художества про «на самом деле» — невыносимо скучны. Как серии одного нескончаемого сериала. Несколько десятилетий — и это забытое прошлое, пособие для историков и любителей ролевых игр. Интерес остается — когда изображение перестает изображать, воспринимается не по-настоящему, а как вести из другого мира: чем фантастичнее, тем лучше. Как выглядели герои Гомера, знатные венецианки или герои-чекисты, — никого не волнует. Общение с художником — большое путешествие, и всякий выбирает дорогу по себе: одним хочется приключений, другие ждут неспешной возвышенности или медитативной

тишины, третьим — вообще ничего не надо: им достаточно посмаковать тонкости технологий...

В какой-то мере все это относится и к науке, и к философии. Научные абстракции — не из природы; они представляют наличные (или фантастические?) условия труда, доступность (принципиальную осуществимость) деятельности. По-честному, формулы не применимы ни к одной из окружающих нас вещей — но в умелых руках становятся весьма практичным инструментом. Искусство, наука и философия — лишь уровни рефлексии: мы по-разному исследуем самих себя. Способ задуматься, как дальше быть. Хотим стать разумнее — или обойдемся?

Но в чем состоит главная обязанность разумного существа? Мы отличаемся от неживых вещей и организмов прежде всего способностью (и потребностью) универсальным образом (а не случайно или по необходимости) соединять одно с другим — замечать единство мира и при случае восстанавливать его в полном объеме. Разумеется, основная нагрузка ложится на материальное производство; однако без рефлексии, без воспроизводства самих себя как не только телесного, но и духовного бытия, — ни о какой сознательности преобразования природы и речи нет.

Искусство (или наука, или философия...) — не для того, чтобы непосредственно менять мир. Однако внести посильный вклад поэт обязан. Создавая поэтические миры, мы объясняем самим себе наше призвание; да, эти миры эфемерны, и жить ими нельзя; но когда направление выбрано верное — вот она, практическая возможность творить то, что без нас возникнуть никак не может! Главное — уверенность в правоте дела и опора на собственные силы. Искусство лепит образ мечты; наука ищет пути к ней; философия собирает вместе открытия искусства и науки — и ставит практические задачи. А дальше, как говорится, дело техники...

Отличие искусства от науки — в характере продукта. Продукт искусства — художественный образ, и ни в коем случае не следует припутывать сюда понятия (и прочую науку), а уж тем более философские категории! Да, образ тоже абстрактен, — но это абстракция другого рода. В понятии существенные стороны

объекта соединяются существенным же образом — и в этом смысле наука значительно ближе к идее «отражения природы», нежели сколь угодно яркие искусства. Но нельзя вырабатывать понятия из ничего — нужна предварительная очистка опыта от мусора случайностей, первичная абстракция. Тут-то и может пригодиться искусство.

Художественный образ представляет природные чудеса удобным для дальнейшего препарирования способом: как набор практически важных на данный момент (абстрагированных от всего прочего) черт. Однако, во-первых, в искусстве речь о сущности именно *для образа* — что не всегда совпадает с пожеланиями науки; во-вторых, порядок соединения кусочков целого здесь не следует из логики предмета — это «прихоть» субъекта, расстановка акцентов в соответствии с его личными приоритетами (иногда против «производственной» надобности). Тем не менее, такие комбинации (Л. Выготский называл их *комплексами*) оказываются довольно устойчивыми — и до сих пор дети старшего возраста (а также не слишком образованное большинство взрослых) оперируют ими вместо понятий, вполне успешно решая житейские задачи. Никакой мистики: строение духа вытекает из строения природы (и «второй природы», культуры) — а потому наши предпочтения редко бывают очень субъективными, несмотря на весьма широкие зоны допустимых вариаций. Именно таким, окольным путем искусство приобретает статус зеркала.

Итак, с точки зрения мышления, образ есть комплекс сколь угодно разнородных черт — лишь бы они согласились какое-то время жить и работать вместе. Это не «свободные ассоциации», не куча хлама, — это продуманная целостность, вытекающая из общей (общественной) идеи, темы. Даже если на первый взгляд оно выглядит кучей хлама — может оказаться, что поставили ее в этом месте и в это время отнюдь не просто так, а в расчете на определенный способ употребления, отличный от обыденного. Как дешановский экспонат на выставке.

И вот тут мы плавно перетекаем в различие искусств по способу употребления — что тесно коррелирует с их материалом. Поэзия у нас окучивает внутреннюю речь — и поэтический образ

потому отличается особо тесной связью с логикой построения комплексов, общей для всех искусств. Как язык — воплощение логики деятельности, так и поэзия (поэтичность) есть способ бытия искусства в субъекте.<sup>30</sup>

Объективно, наше самосознание существует как язык (включая языки искусства или науки). Но язык — всего лишь поле возможностей, снятая история развития. В процессе общения язык разворачивается в (публичную) речь, представимую средствами соответствующего уровня рефлексии. Специфика поэзии — оставаться на грани речи, быть готовым — но не сказать. Как оператор на боевом дежурстве: следить и ждать, в считанные секунды реагировать на нештатные ситуации и оперативные вводные. Дрогнет рука — пиши пропало. Работа нервная — но мы не ищем легких путей...

Аналогия тут не ради красного словца. Поскольку поэзия играет роль языка для всех искусств вообще, опосредует их связь с мышлением или переживанием, она вынуждена стремиться к предельной обобщенности образа, своего рода «переносимости» поэтической программы: положим на звукоряд — будет музыка; выплеснем в краски — будет живопись... Но как поэзии показать самое себя? Внутреннюю речь публике напрямую не предъявишь. А слова — они и в прозе слова, и еще мало ли где... Приходится прибегать к средствам сразу всех искусств — но подрабатывать их под себя, как бы ставить на каждом пометку: внимание — это поэзия! Такое намеренное использование элементов публичной речи в качестве маркеров поэтической логики мы и обозначаем в теории термином *троп*.

Заметим, что тропы возможны и в живописи, и в музыке; там они широко используются по своему прямому назначению, для придания поэтичности. Но для определенности ограничимся в дальнейшем собственно словесностью, и будем говорить только о языке в узком смысле, в котором нелитературные средства представлены особыми проекциями — текстами (любого объема: от фонемы до монументальной эпопеи).

---

<sup>30</sup> Не я один такой (за)умный. Ср., например: *поэт есть тот, кто хочет то, что все хотят хотеть* (О. А. Седакова).

По определению, если мы вдруг обнаруживаем троп в прозе или рекламном плакате, — следует заподозрить автора в потугах на поэтичность (если не в подлинности лиризма). Собственно поэзия обычно представлена заведомо условными текстами, которые не то что кишат тропами — но где-то даже целиком из них и состоят!

Проницательный слушатель тут же начинает сомневаться: существуют образчики поэзии, где, казалось бы всем путем — никакой тропики, простая история, рассказанная простым языком... Особенно в больших эпических или драматических опусах. Типа *Orlando Furioso*, *The Corsair*, или *Василий Теркин*. Если и примешает автор каких-то чудес — исключительно по сюжету, в законах жанра.

Отвечаю: искусство иерархично, и когда целое вдруг делится на таксоны — это лишь стимул к поиску синтетических форм. Скрестить эпос с поэзией — любимейшее занятие с допотопных времен. Однако в каждой эпической поэме есть доля эпоса — и доля поэмы. Роман в стихах — где-то роман, а где-то стихи. На практике, чем неразлучнее — тем лучше. А в теории полезно отделить, и обдумать по-разному.

Обратная сторона: если одно подружилось с другим — это неспроста, и в таком союзе одно — не совсем одно, а другое — не совсем другое. В песне — поэзия пропитывается музыкой до такой степени, что сама по себе уже не существует; наоборот, песенный аккомпанемент приносит высокую музыкальность в жертву нарочитой незамысловатости. Точно так же, поэма как эпос — значительно уступает прозе в разработке сюжета, однако добавляет динамизма и вводит «закадровый» план, параллельную историю рефлекслирующего духа. Обратное, эпические элементы в поэзии допустимо воспринимать как разновидность тропа — подобно аллюзиям на живопись и музыку.

Для этих лекций я честно пытался подобрать пример чистой нарративности в поэзии — прямо скажу: дело непростое! Куда ни ткнишь — везде троп. Любая поэма напичкана ими под завязку. Да, это всего лишь (как выражаются некоторые теоретики-модернисты) локальный порядок; но в итоге и целое приобретает вполне определенную окраску! Независимо от того, встревает ли



автор в беседу на каждом шагу (как у Данте и Пушкина) — или нарочито отстраняется, играет роль сказочника (как у Гейне с Жуковским). Оказывается, что Гильгамеш, Рама, Одиссей, Сид, Дон Жуан, Фауст, Демон с Тамарой, — или даже некрасовские мужики, — это не просто персонажи, действующие лица или предмет, — это поэтические образы, которые в каждом эпизоде развертывают одну из граней,<sup>31</sup> чтобы в конце сказки прочно осесть в речевом (и внутреннеречевом) обиходе в качестве строительного материала для новых тропов. Иной образ не шибко объемный — размещается внутри без напряжения... Но чтобы передать его языковыми средствами — без пространных плотен не обойтись. Легко видеть, что Тарас Бульба и Чичиков — существа той же породы; и все-таки (при всем уважении к авторской трактовке) у Гоголя поэзия встроена в прозу, а не наоборот. Для полновесной поэзии нужны и другие уровни внутренней речи.

В малоразмерной поэзии с нарративом еще бледнее: надо впихнуть в несколько строчек целый мир — и уже не до политеса: срачивай все со всем! Если где искать простых историй — так разве что в сатире. На ум сразу приходят басни или рифмованные притчи — но у них свои тропы: каждая зверушка — иносказание. Вот, с трудом нашел *A Glee* (William James Linton):

When Royalty, for change, began  
 To wear wide laughing-sleeves,—  
 It entertain'd three serving-men,  
 And all of them were thieves.

The first, he was a Bishop proud;  
 The second, a rascal Peer;  
 And the third, he was a Parliament-man;  
 And all were rogues, I hear.

---

<sup>31</sup> В бенгальском средневековом эпосе *Песнь о благодарении Чанди* простому охотнику является богиня Парвати — но он ей не верит, и требует: назови сто своих имен, а я послушаю их. То есть: покажи себя делом! — что ты умеешь? — для чего ты нужна? В первобытности большинства народов имя не просто этикетка, а одно из существенных проявлений, культурная ниша.

The Bishop stole for the love of God;  
The Peer for the love of plunder;  
And the Parliament-man as a go between,  
His fellow vagabonds under.

The first was damn'd for his blasphemy;  
The next was hang'd for a thief;  
And the People took charge of the Parliament-man:  
So the Royalty died of grief.

Вещь до сих пор актуальная. В русских переводах без тропов не обошлось — а в оригинале строгий стиль почти соблюден! Наша теория подсказывает, что в данном конкретном случае поэзия примеряет на себя одежды публицистики (и отчасти риторики); то есть, все вместе — один развернутый троп. Если на то пошло, суть всякого юмора именно в этом: буквальное прочтение контрастно соединяется с культурно предписанным толкованием, идиоматикой. Можно еще попытаться вытащить что-нибудь из философских раздумий:

Какое дело им до горя моего?  
Свои у них дела, свои томления и печали!  
И что им до меня, и что им до него?..  
Они, поверьте мне, и без того устали.  
И что за дело мне до всех печалей их?  
Пускай им тяжело, томительно и больно...  
Менять груз одного на груз десятерых,  
Конечно, не расчет, хотя и сердобольно.

Это Случевский — одно из моих неравнодуший. На поверхности чистая проза, и можно было бы выписать одним абзацем... Ан нет! Не случайно автор (наперекор фамилии) все строки делает самостоятельными предложениями — почти моностихами. Предпоследняя строка тоже такая; можно было бы подчеркнуть это другой графикой (например, годится и концевое тире, и знак вопроса, и многоточие) — но запятая тянет за собой еще кучу ассоциаций, добавляет многоплановости. Нам прямо в морду тычут: ребята, это именно стихи! — извольте воспринимать (со)ответственно. И в самом деле, мы находим здесь и твердые формы, и нетривиальные интонации, и еще нечто такое, что никак не укладывается в каноны философии: перетекание личного в общественное, и наоборот, их слияние, выражение

одного другим, объединение в единый комплекс с оттенком нарочитой нарративности. Воспринимается это на грани всего лишь речи, софистики, — и духовного освоения; то есть, как поэтический образ. Маска философии — скрытый троп.

Не без удивления обнаружил почти идеальный образчик нарративного стиля в своих запасах: *Прекрасный выдался день...* Вышесказанного достаточно, чтобы разглядеть в нем скрытые тропы. Наконец, никак не могу обойти вниманием совершенно фантастическое творение Роберта Грейвза: *Around the Mountain*. Начинается так:

Some of you may know, others perhaps can guess  
 How it is to walk all night through summer rain  
 (Thin rain that shrouds a beneficent full moon),  
 To circle a mountain and then limp home again.

The experience varies with a traveller's age  
 And bodily strength, and strength of the love affair  
 That hurries him out of doors in steady drizzle,  
 With neither jacket nor hat, and holds him there.

Во второй строфе — почти невесомый намек на причины происходящего. И дальше на протяжении пяти строф расписаны обстоятельства происходящего, как одно настроение сменяется другим по мере продвижения вперед, от дома, — потом обратно. Конечно, стихи не совсем свободны от тропов в традиционном смысле; но это, скорее, штампы языка, лишённые неожиданности и остроты. Однако обыденность деталей — на фоне явно не рядовой судьбы, и этот контраст создает внутреннее напряжение, долженствующее разрешиться хоть каким-нибудь будущим, — как лирический герой в конце концов принимает решение — и восход солнца. Почему-то сразу вспоминается музыка Uriah Heep (дело, кстати, как раз в июле). Не думаю, что Грейвз когда-либо думал о таких параллелях, — и никто из «хипов» английского классика не читал, — но, как говорится, факт на лице.

Вообще, воспринимать искусство в сугубо когнитивном контексте (вот, я тоже ругательствам обучен!) может лишь кто-нибудь совсем наивный, кого в детстве замуштровали до потери всякой созидательности, помимо дозволенной по уставу. Суть искусства как раз и состоит в расшатывании устоев, наглядной

демонстрации принципиальной возможности перенести бытие в совершенно несвойственный ему контекст — что немедленно выпячивает внутренние противоречия того и другого, заставляя искать практические пути их снятия. Искусство не может вариться в себе самом — из него прет наука, — пухнет, как на дрожжах, философия, — и сыплются с художественных небес культурно востребованные способы чувствования, мышления и воления. Но возможно это изобилие лишь поскольку искусство остается собой, блюдет рамки художественности. В частности, настаивает на собственной логике развития, свободной от сетки сколь угодно правильных понятий и категорий. Заведомые нелепости нас не напрягают: когда какой-нибудь торговец или свинопас говорит стихами (а в опере еще и недурно поет) — это нормально; такова, с одной стороны, поэтическая условность, а с другой — особая атмосфера действия, в которой немудрено кому угодно стать поэтом, музыкантом, или сплясать на пуантах.

Вот мы и пришли к другому определению тропа: точка соприкосновения обыденного с необычным. Есть обыкновенные вещи — и продуктивная неожиданность их соединения. Материя тропа — в культурности и всеобщности; форма — намеренный уход от повседневности, субъективное отношение к ней. Но не абстрактная рядоположенность — а по существу, универсальным образом. Троп — это не трюк, не прихоть, не эпатаж и не безумие. Просто так столкнуть одно с другим — механическая случайность, не имеющая отношения к разуму. Троп как продукт деятельности должен быть исторически оправдан, логически необходим, общественно востребован, — прожит и выстрадан! Вот тогда поэтический образ сможет исполнить общественный долг всякой речи: передать эстафету деятельности, продолжить недорассказанную историю. Задача не в том, чтобы удивить публику и себя показать. Необычность связи обычных вещей — далеко не всегда неожиданность: чаще, это давно ожидаемое событие, которое, наконец-то, разразилось, свершилось — ко всеобщему облегчению. Мы это предчувствовали — поэт дал нам почувствовать. Чтобы разглядеть нечто в потоке деятельности — оно там, как минимум, должно там быть. Мы не знаем даже, как это назвать — и тем более не можем уложить в понятие. Но

зафиксировать сам факт осмысленности наших поступков мы умеем до всякого понятия, путем подбора правильно устроенного комплекса, образа, — «предпонятия». Если необычности текста ведут нас в самую суть бытия — тогда это троп; если нет — всего лишь развлечение, игра; выносить такое на публику — глупый выпендрез. Таким образом троп — это не «остранение», как у Шкловского (что с него возьмешь? — контра изворотливая...), а как раз наоборот — осмысление! Движение к разуму — а не к безумию; к уместности — а не дикому индивидуализму. Чтобы не заумь — а по уму, и по совести.

Поэзии не бывает без игры; по большому счету, из этого вырастает любое искусство. Если, конечно, но не застаиваться в младенчестве (и не впадать в детство) — а именно *вырастать* из игры, *перерастать* ее, — двигаться вперед, и выше... Игра слов сама по себе — лишь подготовительное упражнение, базовая техника, вроде ежедневных балетных разминок у станка. Когда игровые инструменты используют в поэтической работе, это уже серьезно: игривость — всего лишь стилизация, легкость — итог напряженного труда (как бы сами поэты ни открещивались от производственной дисциплины). Важно не как это выглядит — а чем отзовется внутри. Вычурность, манерность, эффектность — вне поэзии; однако в определенном контексте и они способна выпукло обрисовать тему, подчеркнуть образный строй. Другая крайность, намеренный отказ от «украшательства», — тоже стиль, и своего рода украшательство. Тропа, вроде бы, нет — но он подразумевается, как энтимема: нам не нужны доказательства — но дайте убедительный образ! Отсутствие чего-то там, где оно настойчиво ожидаемо, — одно из мощнейших орудий поэта. Умолчание будит дух, который (в отличие от природы) не терпит пустоты.

В скобках: поэт не потому использует троп (или отсутствие одного), что автор умный, и все знает, — но предоставляет читателю самому разобраться с вопросом, в качестве домашнего упражнения, в сугубо педагогических целях. Нет, речь идет о характере поэтического образа — который предполагает те или иные фигуры внешнего выражения, и поэт лишь следует логике темы; не его дело кого-то поучать. Когда балерина в образе —

она не думает про руки-ноги, про постановку головы и т. д. Есть заботы поважнее. Точно так же образная речь у поэта как-то развертывается в драматические схемы — но ему важно поймать и не упустить идею целого, из которой «само собой» вытекает все остальное. Строчка цепляется за строчку, слово за слово... Детали процесса в тени, а кажется — только полет вдохновения. Оправдать выбор одного из сотни вариантов можно только задним числом: это совсем другая деятельность.

Оборотная сторона проблемы — читабельность стихов. Образ прячется в глубине — и даже автору не всегда виден; тем более он не намерен представлять во всей красе встречающему любителю поэзии, у которого внутренняя речь складывается как-то иначе, а доступный круг образов пришел из других мест или времен. Вот перед нами текст, со своими интонациями, как-то графически оформленный, — с украшениями или без. Можно докопаться до источников, до источников вдохновения? Если удастся угадать (или придумать) — поэзия живет; когда идея гаснет в тумане умело подобранных поэтизмов — композиция разваливается, и художественности нет. Троп — самое трудное для восприятия: что поэту кажется очевидным — загадочно для читателя, и надо хорошо постараться, чтобы не пропал интерес разгадывать ребусы, чтобы перли из букв неизъяснимые чувства и заставляли искать подсказок в собственной неизъяснимости.

Можно сказать, что троп — это не просто языковое тело внутренней речи, а путь к образу, по которому пойдет не каждый. Наши тропы — это мы сами; нужно очень много поэзии, чтобы из рассыпанных кусочков сложить неповторимую личность. Отсюда идея поэта как виртуального существа, неотделимого от своих стихов и не всегда соотношенного с чем-то или кем-то в быту. Обратное: чтение стихов собирает каждому его собственное поэтическое *я*, — тоже не всегда знакомое родственникам и знакомым. Удачный троп — то, к чему возвращаются; дорога, которую проходят не один раз. Как любимая тропинка в лесу — или, если хотите, дежурное блюдо! Способ продолжить себя.

Возникновение и восприятие тропов напрямую увязано с культурной историей вообще — и жизненной историей каждого. Как минимум, надо познакомиться со словарем, да еще и оценить

степень необычности словоупотребления. Поэт может считать свою речь совершенно банальной и нормативной — а читателю его фразеология покажется абракадаброй со скрытым смыслом; или, наоборот, безумное поэтическое новаторство на проверку оказывается языковой банальностью: был троп, да весь вышел... Возьму свою писанину для **примера**:

...неизвестно когда  
из рядовой нумерованной небулы  
вызреет рдяного цвета звезда.

Предполагается, что читатель хотя бы немножко интересовался астрономией — что он имеет представление о разных типах небесных объектов, о системе астрономических каталогов, о теории звездообразования в сжимающихся облаках космического газа... И только на фоне всего этого упоминание цвета звезды приобретает характер тропа — обозначает второй план, скрытую метафору: медленное созревание условий для революции. Далекие от астрономии могут уловить революционную идею, пользуясь лексической подсказкой — архаикой эпитета; однако собственно образ будет начисто потерян, и его придется заменить интуитивными догадками. С другой стороны, профессионально образованный читатель запросто повернет дело другим боком: тропообразующее противоречие он усмотрит в несоответствии цвета звезды с обычной направленностью звездообразования (молодые звезды сплошь голубые, очень горячие); в итоге — оттенок иронии: типа, рак на горе свиснет... Разумеется, поэт вправе иметь в виду сразу обе интерпретации (об этом позже). Однако в процессе творчества он не расставляет тропы по ранжиру, а ловит общее впечатление: да, похоже... — нет, не так!

Как и везде — культивируем чувство меры. Встряхнуть слежавшийся песок в мозгах (или в часах?) — дело праведное; перестараться — песчаная буря. Яркий троп западает в душу — но от чрезмерной живописности может и стошнить. Хорошего понемножку. Если по каким-то причинам требуется изобразить тропопад — логика композиции смягчает общую насыщенность обесцениванием единичного тропа за счет, например, ухода в иронию, или в медитативность. В общем потоке каждый выхватит лишь пару-тройку интересностей — но потом сможет

вернуться, по старой памяти. И окажется, что за смехом слезинка, а во сне — кипение страстей.

Как уже говорилось, стихи начинаются не с частных — нужна общая идея. Как только удается найти для нее речевое обозначение (внутреннее имя) — можно разворачивать иерархию внутренней речи и ее представлений в языке. Но не всякое начало легко перетекает в готовый продукт. Почему-то некоторые вещи подолгу валяются в черновиках, и взяться за них как-то боязно... Тогда как другие — летят вихрем, только записывать успевай!

Дело в том, что первичные наброски часто лишь *ссылаются* на идею, но не *представляют* ее во внутренней речи. Это всего-навсего имена, зарубки на память, обещание вернуться. Чтобы завертелось, имени недостаточно — нужен образ. Идеи — вне поэзии; поэтическим заданием (темой) они становятся только при сопоставлении с (пусть даже очень обобщенным) образом, из которого потом растут правильные схемы и живописные детали. Как только найден центральный образ — начинается собственно стихосложение: подготовительная фаза завершена.

Конечно, образ не обязательно строить из одних только тропов — если не понимать троп уж очень расширительно, как любую образность вообще. Популярность того или иного способа отрисовки образа во многом связана с характером эпохи. Например, развернутая метафоричность — знак устремленности вперед, подвижности, незавершенности... Когда мечты разбиты, когда будущее внушает лишь страх и не хочется ждать — поэзия приходит к подчеркнутому отказу от метафоры, погружается в воспоминания и прощания... Ближайший пример: буйство красок в русской поэзии конца 1950-х и начала 1960-х — по контрасту с задумчивой поэтикой 1970-х (включая меня). Сейчас метафора, вроде бы, возвращается — но уже никуда не ведет, становится стилизацией, воспоминанием о метафоре.

Традиционная поэтика почти ничего не говорит нам о сути и происхождении тропа. Самое большее — сослаться на очевидную утилитарность: дескать, тропы привлекают внимание своей неожиданностью — и тем самым позволяя сразу выхватить главное, воткнуть дурака в гущу событий... Принцип экономии мышления, лозунг махизма.



Тут как эмпирическая натяжка — так и концептуальный ляп. Троп вовсе не обязательно привлекает к себе внимание. Бывают тропы, рассчитанные на очень подготовленного читателя (почти второе *я* автора); бывают скрытые тропы; есть общий тон композиции в целом — как фон для других художеств. Где-то яркие тропы используются как раз для того, чтобы разбавить тему, отвлечь внимание, не выпячивать дидактику. Здесь мы прикасаемся к истокам образности прозы. С другой стороны, философская лирика часто уходит от тропического контраста — поскольку само по себе размещение «дискурса» в стихотворной форме создает сильное эстетическое давление, требует разумного компромисса между философским и художественным методом. Умеренность в такой поэзии важна как никогда.

В теоретическом плане, суждения о тропах ограничиваются исключительно когнитивной стороной рефлексии — и даже эмоциональное воздействие тропа рассматривают с точки зрения будущих понятийных систем. Например, различают виды тропов по способам сопоставления вещей: метафора, якобы, опирается на контраст явлений; метонимия использует ассоциацию по смежности; синекдоха обращается к соотношению части и целого... У такого теоретика поэт ходит недоделанным физиком, занимается поэтическими глупостями от неполноценности, по скудости воображения. Эпитет, сравнение, гипербола, литота — все от вещи, а вмешательство субъекта сводится к абстрактной комбинаторике, к произволу, искажению «естественных» форм.

В этом отношении ничем не лучше трактовка образа как «предпонятия», а (образной) внутренней речи как «мышления в комплексах»: штамп скрадывает собственную определенность образа, приносит ее в жертву ходячему предрассудку. Конечно, терминологическая неуклюжесть во многом идет от скудости предпосланного теоретику языка, который вынуждает нас при исследовании внутреннего мира человека проваливаться в когнитивистские метафоры. Но как появятся в языке нужные слова, если уступить магии обмысливания, триумфального «покорительства», — забыть о творческой природе разума, направленности на то, чего нигде нет, что лишь должно возникнуть как продукт труда?

Нет уж. Давайте, как минимум, признаем, что у поэта на этой земле свое, весьма ответственное предназначение, препоручить которое прочим ипостасям всепланетного духа никак не получится. Возможно, мы не сумеем сразу уложить признание в теоретические конструкции — но не единой теорией жив поэт, и на какое-то время общих представлений (и даже самой по себе народной признательности) нам достаточно.

Внутренняя речь как образ — закономерное продолжение уровней драматической и схематической речи, их единство. Возникает оно не само по себе, а как воплощение (культурно-исторически сложившейся) идеи в поэтическом материале; та же идея вполне может материализоваться и другими способами, не обязательно связанными с рефлексией. В частности, другие искусства откликаются на идею своими методами — и возникает образ другого рода, не внутреннеречевой. Чем это отличается от поэзии? По сути — ничем. Любой образ состоит из тех же элементов («комплексов»), в которых перемешаны языковые и неязыковые черты. Вопрос лишь в том, что у нас на переднем плане, на верхнем уровне иерархии. В зависимости от этого подбираем «осязаемые» вещицы, долженствующие послужить представителями образа — кодовой системой для передачи эстафеты творчества от одного члена общества другому. Может случиться, что одна и та же вещь представляет разные образы, — это нормально. Мы же используем наш язык для выражения самых разных намерений. Когда, скажем, стихи из Ригведы используются в ритуальных целях — ничего от поэзии в них нет; если же нам интересно пообщаться с древними коллегами по поводу их взглядов на место человека в мире и пожеланий насчет (материального и духовного) комфорта — мы будем поэтически разговаривать, и никакие боги нам не указ, и уж тем более первобытные земные авторитеты (без разницы: что религиозные, что уголовные).

Поэзия разводит реальность — и ее переживание, видение, осмысление: образ противопоставлен бытию, он осознается как инобытие. Не может поэт уверовать в собственные сказки — он сам хозяин своему слову! Для того и нужно искусство, чтобы внутреннее отличать от внешнего, один материал превращать в

другой. Образ становится образной речью — и меняется, будучи образно высказанным. Где начинается мистика (или философия, или политика...) — кончается поэзия.

Свобода поэтического образа — предпосылка и прямое следствие иерархичности внутренней речи. Поскольку образную речь приходится строить из драматической и схематической, выразить мы умеем лишь то, что поддается речению. Хотя бы в принципе, в какой-то перспективе. Отсюда извечные поиски «слова» — и сетования на лживость изреченной мысли. Язык дисциплинирует, не позволяет путать вещь с ее образом; только платить приходится подрезанностью крыльев. Но давайте глянем с другого боку: поскольку наши речевые конструкции заведомо отличаются от (существенно внеречевых) научных понятий, и особая строгость им не нужна, нас уже ничто не ограничивает при выборе целей и средств — и есть возможность пожелать невозможного! А значит, подтолкнуть заскорузлую мысль к поиску того, что она — по своей инертности — объявляет ложью. Одной строфой, понятно, не сдвинешь; но когда много поэтов согласны меж собой — недопоэтам волей-неволей придется признать поэтическую правоту, и возвести в закон на первый взгляд бредовые идеи. Стихи повторяют себя и в ученых, и в философах, — и даже в политиках, ни с того ни с сего впадающих в фатальный (для политической карьеры) идеализм...

Поэзия будит в душах не что-то конкретное — она просто их будит. Заставляет шевелиться, трепетать, расти. Идея в виде образа отличается от научных или философских представлений прежде всего своей свободой — в том числе от себя самой. Ученые и философы додумают частности — но сначала надо договориться о главном, о направлении развития. Поэт умеет бывать (бес)предельно (не)последовательным — чтобы наука преодолевала робость и все-таки бралась за неразрешимое.

Осталось, как говорится, начать и кончить: посмотреть, каким образом мы проделываем наши фокусы. Академическая поэтика перечисляет примеры — а теории важно ухватить общий принцип, из которого мы сами выведем столько следствий, что никакому академику не втлумудить. Образная речь как синтез драматической и схематической речи в чем-то подобна обеим —

но отличается как от той, так и от другой. Мы можем играть внутреннюю драму в образе — но такая театральность оказывается слишком схематичной, ибо сама суть драматической речи в проигрывании разных ролей, столкновении взглядов. Излишняя серьезность тут вредна. С другой стороны, образная речь принципиально отличается от схематической свободой от каких угодно стереотипов: посредством тропа образ сталкивает несовместное — а это и означает выход за рамки устоявшегося, несхематичность. В частности, образная речь преодолевает инерцию языка: образ алексичен, аморфологичен, аграмматичен; образность и идиоматика — противоположности. Но никакая наука не занимается перечислением необязательного, и теория тропа обращается к его историческим разновидностям разве что для иллюстрации собственно теории. Поэт может быть знаком с техникой других поэтов — но на его работу эти сведения никак не влияют. Тропы у каждого свои.

Судить о тропах по одним лишь внешним признакам (форме текста) — непростительная наивность. Поэт порождает не просто текст — а *размеченный* текст (гипертекст): все его части сильно завязаны меж собой, а способ связи — не только внешнее выражение (материализация) образа, но и авторское отношение, и характеристика эпохи. Читатель исследует текст, прослеживает внутритекстуальные и внешние связи, — и для него образ разворачивается иначе, и даже (в каком-то смысле) с точностью до наоборот (как «перевернутое» изображение в оптике). При этом язык — лишь один из контекстов, «систем отсчета»; интересны прежде всего выразительные отклонения от языковой нормы (иногда спрятанные за нарочитой нормативностью).

Казалось бы, обычная вещь — эпитет. В русской поэтике его считают простейшим (самым ходовым и хорошо заметным) тропом. При том, что для француза или англичанина, эпитет — всего лишь определительная конструкция: именной группе сопоставляются какие-то атрибуты, выраженные, например, прилагательным, или еще как-нибудь. Это уже наводит на подозрения. Которые совсем одолевают при виде лингвистически свихнутого российского «теоретика» — усматривающего в эпитете лишь грамматическую форму: указание на особенность

чего-то известного, объективно данного. Подразумевается, что поэтичность эпитета сводится к неожиданности («странности») определения. Когнитивизм без намордника: искусство как субъективное (интуитивно «правильное» — или иллюзорное) постижение реальности. Калька и антипод научного открытия.

Но в поэтической практике дело обстоит иначе. Эпитет сам по себе — вовсе не троп; это (как и для европейца) чистой воды определение, не более того. Троп может быть *представлен* определительной конструкцией — но суть его в другом: не прикладывание одного к другому, а сопоставление *равноправных* элементов; иначе не получится напряженности, насыщенности, противоречие сведено на нет. Эпитет как троп не различает определяемое и определение — он сталкивает два образа ради порождения чего-то исходно отсутствующего.<sup>32</sup> Так в поэзии проявляется суть разума: универсальное опосредование, путь к воссозданию единства мира, расщепленного на мириады вещей. Именно симметричность тропа отличает искусство от науки: поэт не обязан разбираться в деталях всеобщей связи — ему достаточно ее почувствовать, и показать другим.

Как именно троп выражен в тексте — дело десятое. Это определяется другими уровнями внутренней речи: культурными схемами и поэтической интонацией. Когда мы говорим: *сонное пламя*, — речь идет о столкновении двух стихий, и нам все равно, что тут существительное, что прилагательное; при другом раскладе поменяется порядок слов: *пламя сонное* — другая интонация со своим подтекстом. А может быть еще и *пламя сна*, или *сон пламени*, или *пламенные сны*, или *спящая пламенность*... Плюс сотни прочих вариантов (которые эмпирическая поэтика считает другими тропами: сравнение, метафора и т. д.). Конечно, разные тексты придают образу различные оттенки — но это его детали, нижние уровни, которые обнаруживаются при определенном развертывании поэтического целого (то есть, в контексте). Полученные иерархические структуры могут не

---

<sup>32</sup> Это вполне подобно тому, как физики сталкивают частицы в ускорителях на встречных пучках — и наблюдают каскад удивительных превращений (иногда весьма экзотических).

совпадать у разных людей, высвечивая разные грани того же самого — и допуская развитие образа «задним числом», на протяжении многих веков.

Таким образом, вместо эмпирической зоологии тропов — простая вещь: поместить двух скорпионов в одну банку — и смотреть, как они там уживаются. Суть тропа — в обозначении единства противоположностей, которое потом разовьется во что-то и без нас. Но только таким способом мы можем определить самих себя — и для себя, и для публики.

Отсюда главное техническое требование: наши скорпионы должны знать, что они в одной банке. Если свалить в кучу совсем разное — компоненты образа никак не взаимодействуют, пролетают друг сквозь друга без малейших последствий. Чтобы коллекция разрозненных образчиков стала единым образом — нужно соблюсти некоторое единообразие. Тут нам на помощь приходит волшебная палочка схематической речи, когда типы контакта предпосланы извне, и первичной дрессурой зверушек занимается общество в целом.<sup>33</sup> Поэту остается только вспомнить о собственной личности и вложить ее в подходящие интонации внутренней драмы. Вот и обратная сторона техники тропа: текстуальное оформление общности намекает на авторские предпочтения — на его поэтическую биографию, если угодно. Поэт строит образ не для кого попало — он сам собирается в этом доме жить.

Получается, что тропом может стать что угодно: самая безобидная конструкция на поверку оказывается толстенным намеком. Появись такое в другом контексте — необычности никто и не заметит. В обыденной жизни мы те еще речевые перлы выдаем! — и хоть бы что. Приходит поэт, обращает внимание — и банальность вдруг начинает мерцать, теряет утилитарную однозначность, уходит от скучной (хотя и очень полезной) определенности, стремится к всеохватности. В этом отличие художественного образа от научного понятия. Поэт, как и все, вкусил с древа познания — но в своем ремесле не он для науки, а наоборот, наука поставляет ему удобные (или не очень

---

<sup>33</sup> Не это ли принцип (будущих) передовых систем воспитания?

удобные) инструменты, позволяет сотворить собственную логику, свой язык, наметить сквозные темы, поэтическую историю. Так, в конечном счете, возникает образ поэта.

Как обычно, уровни иерархии внутренней речи достаточно подвижны, и нет между ними бездн. Старые тропы — культурная память, схема. Например, постоянный эпитет в народной поэзии. Аллюзия на троп — игра слов, внутренний театр. Образность как стилизация. Элегическая интонация, риторичность, ирония... Наоборот, знакомые интонации можно поэтически свести с новым персонажем — в качестве одной из черточек образа; культурные стереотипы сталкиваются с новой ролью — и вдруг искрит, как от кремня о кресало.

Взаимодействие искусств — один из главных поставщиков странностей. Мы, конечно, принимаем к живой жизни — тянем из нее технологические приемчики... Но в искусстве жизнь уже дана в форме рефлексии — с этим работать проще: готовый велосипед. Вставьте поэзию в контекст прочих искусств, или поэтически их переосмыслите, — и троп как на ладошке.

Возьмите за основу такой могучий прием тропообразования как текстуальный параллелизм: если сопоставимые фрагменты текста устроены одинаково, их лексика уже не сама по себе, а в составе косвенного сравнения. Тут уж каждый изощряется как умеет. Вот, у Брюсова:

Твой ум глубок, что море.  
Твой дух высок, что горы.

или у Цветаевой:

Над городом, отвергнутым Петром,  
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибой  
Над женщиной, оставленной тобой.

Когда все рядом — вполне очевидно. Но никто не мешает растащить параллели по разным строфам — или даже разным частям стихотворного цикла, главам поэмы. Троп спрятан, его еще предстоит обнаружить — как вспышка, как озарение... Частный случай — «композиционное сравнение», сходство интонации разных строф. Нагло сошлюсь на собственный опус,

где принцип подчеркнут нарочитой примитивностью: в легкой песенке *Танго Изабелла* (далеко разнесенные!) 6-я и 18-я строки

И алых роз лепестки на локонах твоих...

И свет вечерней зари на локонах твоих...

композиционно тождественны, в результате чего возникает сопоставление лепестков розы, приколотой в волосах, — и отблесков зари. Легко вообразить себе троп, упаковывающий (метонимически) две строки в одну:

И лепестки зари на локонах твоих...

С точки зрения образа — все едино. Но в оригинале — ослабит композиционную склейку строф, создаст лишнее лексическое дублирование, и порушит поэтическую логику второй половины песни, где слово *лепестки* никак не уместно. То есть, пропадает *глобальный* характер образа, размениваемся на частности.

Песенный пример — не случайность. Я подвожу к тому, что стихи на музыку (какую угодно) неизбежно подхватывают музыкальные интонации, и организация одного отражается на другом. Типичная для песни куплетность прямо-таки навязывает мысль о композиционном сравнении — хотя, конечно, вполне возможно обойтись и без — и даже подать это как троп! Возьмите типовую бардовскую песню: трюк, демонстрация изобретательности, бесконечная вереница эпизодов, которую можно и растянуть, и сократить, — без особого ущерба для целого. Но в семье не без горбатого: знаменитые щербаковские «верблюды» — сплошняком построены на композиционном параллелизме. Это его метод, излюбленный прием, доведенный во многих композициях до виртуозного блеска. При всем при том, далеко не все такие параллели воспринимаются как тропы: большей частью, они не сталкивают противоположности, а всего лишь нанизывают одинаковые бусины на нитку — в полном соответствии с бардовской стилистикой.

Мы уже знаем про метод пристального взгляда: текст размечен таким образом, чтобы подсказать главные варианты развертывания внутренней речи. Но если поэзия накладывается на музыку, живопись или драму — поэтические акценты уходят в тень, и возникают характерные интонационные «обманки» —



особая разновидность тропа. Внутри поэтики аналогично работает, например, *enjambement*. Контраст музыкальной и поэтической интонации широко используется в народной песне; можно теоретически предположить, что это одна из древнейших разновидностей тропа, реликт времен распада первобытного синкретизма.

Обратный процесс, пересаживание в поэзию непоэтического, порождает еще одну типичную разновидность неявного тропа — аллюзию. Чтобы это реально работало, придется соблюсти общее правило: равноправие прототипа и внутреннего образа + выбор субъективно окрашенной формы. Теоретически, можно намекать и на то, что не очень на слуху (или на виду); однако поэзией это становится лишь при введении в текст настойчивых указаний на значимый для автора контекст, чтобы читатель, даже не понимая аллюзии, принял к сведению само ее присутствие. Такой «контекстный» троп ссылается не на конкретное эстетическое сопоставление, а просто заставляет задуматься — подставить на место авторской истории какую-то свою. Контекстные тропы характерны для поэтической миниатюры — это суть моностиха.

В каком-то смысле, всякий троп массовым читателем воспринимается как контекстный. Жизненный опыт у каждого свой; жизни свойственно меняться. Демонстрировать в стихах эрудицию — занятие глупое. Все равно в другой стране через тысячу лет наши познания будут неуместны, и даже если кого-то потянет раскапывать курганы — это уже другая деятельность, далекая от поэзии. Даже в науке, где «переносимость» знания поставлена во главу угла, взгляды первопроходцев представляют лишь исторический интерес; ссылаясь на лемму чьего-то имени, мы вовсе не имеем в виду оригинальные публикации: нам важен принцип, образец — для вполне современного содержания.

Сюда примыкает еще одна практически важная техника — «отрицательный» троп. Как абстрактная аллюзия разворачивает сотворчество, заполнение «дырки» в образе, — так и намеренно неудачное заполнение заставляет противопоставить ему нечто вразумительное, уместное, (субъективно) приемлемое. Эффект тот же, — однако отрицательный троп заранее оговаривает, чем именно дырявость надлежит компенсировать, ограничивает

область поиска и круг вариантов. Очевидный пример — моя *Истина*. Но есть и роскошнейший классический *образец*:

Печально я гляжу на наше поколение!  
Его грядущее — иль пусто, иль темно,  
Меж тем, под бременем познания и сомненья,  
В бездействии состарится оно.

Вроде бы, все знают: школьная программа... Но лермонтовская дума поэтически недооценена — и «аналитики» до сих пор продолжают нести по ее поводу несусветную чушь. Начиная с Белинского, не заметившего никакой философии, кроме «глубин оскорбленного духа» и «громов негодования». Но задумаемся: неужели тонкий стилист Лермонтов не придумал бы в таком случае более подходящего названия? По поводу смерти поэта он не постеснялся! — почти в то же время. Нет, нам со всей определенностью предлагают не брызгать слюной, не метать громы, — а (всего лишь!) задуматься. Чего современники и потомки как раз и не сумели. Анекдот. Нормальный читатель посмотрит на якобы критиканство разумным оком и увидит очевиднейшее противоречие: наперекор всем обвинениям — вот он, живой пример представителя поколения, который не только не подпадает под статью приговора — но еще и умеет думать, причем совершенно нетривиальные вещи. Отрицательный троп налицо: и надо не посыпать голову пеплом, а поискать в современности живые силы — оживить их в себе! Тут же мы обнаруживаем в тексте многочисленные подсказки: оказывается, есть-таки и науки, и мечты, и поэзия, — под маской нигилизма; есть и надежды, и радости, — мы таки ненавидим и любим (случайно ли?); есть, наконец борьба душевного холода и огня в крови! Стало быть, паниковать рано. Время думать. Именно тут пафос образа: начало века отмечено бурями, драматическими страстями, романтическими метаниями (в духе безумца Чацкого). Мы знаем, чем это кончилось. Но уже пушкинский Онегин осознает безнадежность лихой гусарщины — и пытается что-нибудь противопоставить ей. Не удается. Гибель Пушкина ставит точку в конце исторической эпохи, требует иного продолжения. Остановиться — и подумать, осмыслить прошлое, наметить пути в будущее. Совсем не факт, что оно будет умнее нас. Концовка в

этом плане просто гениальна: великий исторический оптимизм, уверенность в том, что люди будущего не перестанут мыслить и страдать, и найдут в себе силы посмеяться над нашими заблуждениями — как мы смеемся над глупостями отцов. Повторение слова — знак, пророчество, поэтический манифест!

Но вспомним и о другой стороне всякого тропа — личности поэта (автора или читателя). Назойливое *мы* у Лермонтова — как и наглое ячество поэтов следующего века, — намекает на свою противоположность. Отсюда второе прочтение: дума о судьбах поэта и поэзии. Что-то останется — но как? То же самое, почти теми же словами, у Велимира Хлебникова:

И камни будут надсмехаться  
Над Вами,  
Как вы надсмехались  
Надо мной.

Вспомним о «каменьях» Случевского — плодах труда многих поколений; обратим внимание на подчеркнутый графикой контраст лица и массы (над *Вами* — но: *вы*). И лермонтовский образ возрождается во всей красе, играет новыми красками!

Лирика на полях несколько затянулась (меня с Лермонтовым связывают очень личные отношения, в том числе и через общих знакомых) — но все же по существу: о нас и о наших тропах.

Отрицательный троп не следует путать с эмфатическим контрастом (разновидность сравнения):

То не лес трещит, да не комар пищит, —  
Это кум до кумы судака тащит!

Тут никто ничего не отрицает: всем ясно, что одно уподобляется другому через субъективное впечатление: *как если бы...* Поэты каждый раз вытаскивают эту технику, если хочется припустить «фольклорности». Стилизация создает дополнительный слой, троп поверх тропа: якобы просторечие у поэтов, которые отнюдь не «от сохи» (как, например, Марина Цветаева).

Стало быть, еще один поворот: иерархичность образа. Плоского искусства не бывает. Но есть относительно простые варианты:

опять скользят по струнным паутинкам  
рифмованные искры влажных ног...

Берем несколько картинок — и просто накладываем одну на другую: паутина в каплях после дождя, капли сверкают на солнце; нотный стан как струны; струны как паутинки — ноты будто капельки, капельки как слезинки... Значит, музыка у нас искристая — но душещипательная. Плюс туда же рифма — как обобщенное выражение гармонии и т. д., и т. п. Это эффектно, «поэтично». Однако настоящая глубина — когда несколько тем переплетаются на всем пути, сталкиваются и расходятся... Много миров. Например, *Дождь и солнце* — где пространство образов, как минимум, пятимерно, и все со всем взаимодействует. Повидимому, такие (переусложненные) стихи никому, кроме автора, не интересны. Да и автор старается побыстрее отделаться от творческого бреда — ради более реалистичных проектов. Поскольку профессиональные писатели вынуждены скармливать тексты издателям, идут в дело не самые удобоваримые композиции — и складывается впечатление, что кое-кто кое-где не нашел под рукой хорошего товара, выкинул на публику откровенно сырую, экспериментальную вещь. Кто их будет судить — см. выше у Лермонтова. Поэты тоже люди: герой своего времени неизбежно становится его рабом.

Поскольку продукт всякого искусства есть художественный образ — техника тропа, вроде бы, возможна где угодно. Однако создается впечатление, что вне поэзии троп возникает лишь внешним образом, как аллюзия. Утверждение сильное — можно сомневаться и спорить. Да, столкновение образов разного уровня элементарности порождает каскады замысловатых превращений. И грех возможностью не воспользоваться. Однако собственно тропом это становится только там, где материал искусства организован *по законам языка*, — а значит, где возможна (и возникает) внутренняя речь. А это уже выход за рамки «своего» искусства — поэтичность как окраска, мотив, стиль. Нет больше непосредственности восприятия — внутреннее расщепление, рефлексивность рефлексии. Например, музыкальная культура вырабатывает свой «язык» — и можно выразительно сталкивать качественно различные интонации (звукоряды, лады, гармонии, ритмы, тембры). При этом только основательно подготовленный слушатель *услышит* троп (не всякий на слух отличит, скажем,

диатонику от пентатоники, гомофонию от хорала, рагу от макама). Тем не менее, продуманная организация музыкального текста позволяет ощутить присутствие чего-то неуловимого — аналогично контекстному тропу. Неуловимость эта — резонанс во внутренней речи (намеком, на уровне образа, без привлечения специфически стихотворной схематики и драматической речи).

Точно так же, сложная структурность зримого образа (живопись, архитектура, кино) опирается на «фондовый перевод» во внутреннюю речь, отсылает к поэзии. Там же, где техника «монтажа» далека от культурных установок зрителя — вместо художественной целостности бессмысленное мелькание, клип. Нечто подобное мы испытываем при виде восточных храмов (или барселонской *Sagrada Familia*): аляповатость, нагромождение деталей — каждая сама по себе. Татуировки, африканские ткани, показы *haute couture*, вычурная типографика — все это может кому-то приглянуться, и даже понравиться, — но искусством становится только в ходе особой деятельности — перевода в формы внутренней речи, поэтизации. Мы уславливаемся считать это правилом — элементом языка.

К сожалению, чаще наблюдается не осмысление и развитие восприятия, а наоборот, опошление и деградация вкуса. Ломать не строить. Клип-культура направлена на размывание всякой образности вообще; «аллеаторная» (в том числе компьютерная) музыка отождествляет искусство с шумом; изо всех окон несетя одинаковое «бум-бум». В той же струе — прикладная «поэзия», безответственное виршесплетство, впадающее в крайности: тупое скандирование — или композиционное трюкачество. Но как-то добрались мы до современности от Вергилия и Данте, через Пушкина и Лермонтова, — а потом и прочих сумели пережить... Глядишь, и на наших костях взойдет чья-то свобода.

Троп — рефлексия рефлексии. В сколько-нибудь развитой культуре такая «второсигнальность» обязательно опосредована языком. Говорить о музыке в материале музыки возможно только посредством обратного перевода, от науки — и от внутренней речи. Точно так же картины говорят о картинах не напрямую, а только после основательной речевой переработки. И даже литература не может внешним образом осмыслить себя.

Прозаический текст (не только художественный) кажется слепленным из тех же языковых конструкций, что и в поэзии. Можно встретить фразы, которые мы в поэтическом контексте воспринимали бы как тропы (эпитеты, метафоры, и все-все-все). Однако здесь эти обороты вовсе не обязаны работать таким же образом: поэтичность, самое большее, лишь *привносится* в нечто, построенное по иному принципу. В художественной прозе (с ее собственными, нарративными комплексами), поэтическая речь чаще всего изобразительна: она не предполагает внутреннего движения, а лишь создает внешний эффект, выглядит нарочито. Таковы речевые характеристики персонажей — включая образ рассказчика. Отдельные образчики «возвышенного» слога — всего лишь лирические отступления, намеренная вольность, исключение ради общего правила, своего рода доказательство «от противного». Такие вставки приходится тщательно дозировать: чрезмерность губит прозу. Точно так же, неумеренная имитация разрушает поэтичность стиха. Разумеется, никто не отменял синтетических жанров. Но о каком синтезе может идти речь, когда границы размыты? Что сталкивать, к чему субъективно относиться? Синтез сродни тропу — на другом уровне.

Еще раз: поэзия не сводится к тексту (или какому-то другому «перформансу»). Воспринимается она как поэзия лишь в особом культурном окружении, в совместной деятельности автора, его предшественников и последователей, ценителей и гонителей, интерпретаторов, переводчиков... Перенесите текст в другую среду — и нет поэзии, а есть то другое, чему служит однажды рожденная вещь. И наоборот, развлечение, игра слов, шутовство, каламбур или даже откровенное издевательство — в поэтическом контексте становится тропом, может совершенно переродиться, измениться как внутренне, так и по форме. Реклама стихами — отрывка торгашеской экономики. Но выдрать ее из рынка — и обнажатся нетривиальные слои, далеко не всегда устраивающие рыночного заказчика. Точно так же религиозность в искусстве превращается в условность, в антураж, повод задуматься или помечтать — отрицательный троп. Отсюда рукой подать до откровенного богохульства. Впрочем, каждый для себя решает, какими тропами ему шагать.

## ЛЕКЦИЯ IX

### Преодоление языка

Человек, понимаемый как существо разумное, преобразует мир, — и для этого мы умеем движение мира воспринимать и представлять своими внутренними движениями. Однако если бы такие представления ограничивались рамками текущей задачи, никакой разумности в поведении усмотреть было бы нельзя: животная жизнь, от одной необходимости к другой... Даже если каждый многократно повторяет действия каждого — и навыки комбинируются в красочные узоры гигантского калейдоскопа, — это всего лишь подражание, пассивное распространение, подобно диффузии флуктуаций в сплошной среде. Так устроена рыночная экономика; большинство культурных процессов в условиях рынка сводятся к тому же. Отсюда иллюзия «математичности», возможности познать суть — и выучить зверушку на человека методичным подбором полезных примеров и упражнений. Плоды опыта легко консервируются: достаточно подобрать подходящую упаковку, удобную для хранения и транспортировки, — чтобы в любой момент вытащить содержимое, залить энным количеством растворителя, подождать, пока набухнет, — и прилепить куда следует. То есть, некоторые вещи (деятельности) уже не сами по себе, а исключительно ради обслуживания чего-то другого. Массовое производство средств упаковки — это и есть язык.

Отсюда важный вывод: упакованное содержание отлично от упаковки. Всегда. Даже когда мы словами говорим о словах. Упаковочный материал можно использовать как вещь, и поделки из него сплошь и рядом проникают в повседневность, всячески обустроивают и украшают ее. Более того, искусство упаковки

занимает достойное место среди прочих искусств, и всенародно востребовано по важным, особенным поводам. Однако упаковка в качестве упаковки — всего лишь оболочка вещи, ссылка на нее, способ доставки адресату. Невозможно упаковать упаковку как таковую, не превращая ее в сущность совсем иной природы. Классика лимерика (Carolyn Wells):

A canner exceedingly canny,  
One morning remarked to his granny:  
“A canner can can  
Anything that he can,  
But a canner can’t can a can, can he?”

Две неразрывно связанные стороны воспроизводства мира как «второй природы» — материальное и духовное производство, порождение вещей вместе с их культурными функциями. Когда духовное производство выделяется в особую отрасль — это «аналитическая» рефлексия, представленная уровнями искусства, науки и философии. Каждый из этих уровней по-своему решает вопрос о взаимоотношениях с языком. Иногда пропитывается, иногда стремится блюсти дистанцию. Однако в любом случае философские категории и научные понятия не сводятся к словам (а зачастую и невыразимы в словах); точно так же, искусство использует текстовые формы для уточнения контекста — для перехода к тому, чего в тексте вовсе нет. Дизайнерские флаконы для духов, коробочки и названия, — призваны подчеркнуть заложенный в аромат образ; но сами по себе ничем пахнуть не должны (и на нежную кожу их никак не нанести).

Первое следствие — относительная независимость искусства от языка. То есть, вместе: и независимость — и относительная. Вовсе не обязательно растолковывать, что о чем. Тем более, что каждый воспринимает по-своему. Балет можно смотреть и без либретто. Слушать музыку фоном. Разглядывать картины без подписей. И книжки читать по диагонали. Забавно, что оно все-таки действуют, примерно как задумано. В том числе на тех, кто понятия не имеет о танцевальных фигурах, нотах и аккордах, графических манерах, нарративных схемах, — или стихотворных размерах. Если автор где-то посвоевольничает, отойдет от формальной правильности, — никто не удивится, поскольку в



цивилизированном обществе такие безобидные шалости молчаливо предполагаются. Поэтому держать под рукой справочник по нормативам родного языка поэт не обязан: как почувствует — так и хорошо.

Но как только ненормативность начинает затрагивать чьи-то деловые обязательства — тут пощады не жди! Оставим в стороне явно политические разборки; достаточно заметить, что у поэта прежде всего видят то, в чем заинтересованы, и потому выход далеко за пределы интересного автоматически выводит поэзию из поля зрения публики: будто шапку-невидимку надели. Новатора могут оставить в живых — но стихи его однозначно мертвы. Безотносительно к тому, что скажет критика. Профессиональные поэты — то есть, те, кто вместо поэзии занимается бизнесом и политикой, — все равно публикуются, в расчете на воскрешение трупа в другой истории; когда карьерные соображения не успели зарыть талант, потомки и в самом деле обращают на некоторых внимание — но больше в качестве исторического курьеза, штампа, иллюстрации. Основная масса новаторства — в трудах безымянной массы, от которой почти не остается ни строк, ни имен. Остается язык — утверждение новых норм, эмансипация поэтических вольностей, — когда они уже перестали мешать бизнесу.

Эти самые вольности — один из ходячих мифов о поэзии, который не прочь помуссировать и авторы, чтобы убаюкать совесть, общественно оправдать отсутствие подлинной свободы. Получилось криво — а работать над стихом некогда, поджимают сроки и планы... Уже забронированный блок на первой полосе (или в четвертом подвале) надо заполнять любой ценой. Если издатель милостиво назначил вознаграждение по таксе (да еще и выдал аванс!) — извольте забыть о творческих проблемках ради полновесного печатного материала. Точно так же любители склонны прощать себе лень, технологическую грязь, — и даже выпячивать невежественную неотесанность в пику клятым профессионалам. Противоположности опять сходятся... Только не туда, куда надо бы.

Если пошарить по хрестоматиям — с великим удивлением обнаруживаем, что практически все художественно значимое

отличается неизменным пиететом по отношению к языку, и любые неологизмы (или неограмматизмы) — в русле языковой традиции, как принципиально допустимое и теоретически мыслимое. Как будто лежит-таки на столе у поэта академический словарь — а по извилинам ползают цитаты из розенталя последней редакции. Какая-нибудь *сырокопченая немочь* скроена по образу и подобию *розовоперстой Эос*; *осклепленный прах* — ничем не экзотичнее *обилеченного пассажира*; *мокропогода* и *мокроворона* — обычнее *приснодевы*; распущенный *навлиньево веер* — ничем не страшнее *оказионального* троп. Иногда поэты играют в поэзию — и позволяют себе чуть больше нигилизма; но даже и здесь обходится обычно комбинаторными фокусами — на которых печать заведомой несерьезности. В полемическом запале Алексей Крученых может ругнуться полной заумью — чтобы выпустить пар, позлить дураков... Это, конечно же, не стихи; нормальные люди юмор понимают:

Дыр бул щыл...  
Переборщил.

Но когда тот же Крученых пишет: *пятеро птенят*, — это очень близко и эмоционально, так любая мать могла бы «вольничать» с языком! В финале страшной бытовой зарисовки:

А душа удушенной под забором царства небесного  
Облакачивалась...

Вот, наконец, настоящие неологизмы — преодоление языка! Потрясающе уместно и поэтически точно. Слово *удушенный* переосмыслено как *наделенный душой* — в отличие от лязганья зазаборного рая, — один свист в звукописи *царства небесного*. Безнадёжно *околачиваться*, и *становиться облаком*, и мягко *обволакивать* — троп, склеенный в одно слово. Игра слов становится выражением высочайшего трагизма.

Однако при взгляде в целом — бросается в глаза: увлечение техническими трюками приводит к недостаточной техничности. Если все финансы потратить на упаковку — уже и упаковывать нечего. Но самая животрепещущая идея может выглядеть сыро и неряшливо, когда вместо добротной обертки задачатся лишь красивой ленточкой перевязать. Отдельные удачные находки

сочетаются у Крученых с недоделанностью, примитивностью, пошленькими штампами, расхлябанностью композиции... Быть может я ошибаюсь — но все время кажется, что перед нами первые опыты кого-то будущего. Кто, в итоге, наобещал — и смылся.

В теоретическом плане, внутренняя речь никак не обязана подчиняться общепринятым канонам. Когда она прорывается наружу в быту (в виде эгоцентрической речи) — странность строения бросается в глаза. Тем более удивительно, что примеры намеренного искажения нормативной речи в русскоязычной поэзии чрезвычайно редки — на фоне тысяч и тысяч страниц совершенно русского текста. Зарубежная поэзия — еще строже. Большинство языков лишены интонационной и морфологической гибкости русского: трансформации лексики (переход из одной грамматической категории в другую, смена значения в контексте, обрастание коннотациями) изначально встроены в систему, так что самая смелая комбинаторика оказывается, по существу, нормативной. Формалистические эксперименты у французских, немецких, итальянских дадаистов, конечно же в изобилии; например, Ганс Арп:

Naba haps tapam  
papperlapapp patam

Но их поэтический статус равен нулю — так же, как у русских последователей; настоящая поэзия начинается с возвращением к языку, к парадоксальным — но все-таки объяснениям:

les pianos à queue  
et à tête  
posent des pianos à queue  
et à tête  
sur leur queues  
et leurs têtes  
par conséquent  
la langue est une chaise

Здесь у Арпа ни одной языковой погрешности — и вся игра сводится к буквальному пониманию языкового штампа (рояль называется *piano à queue*), что лежит в основе почти всякого юмора. Выход за рамки обыденности (вместо *surréal* следовало

бы писать *extraordinaire*) состоит, главным образом, в яркости тропа, в псевдослучайном столкновении слов, заставляющем задуматься: а нет ли здесь чего-то, что мы проглядели в природе? Понимать как «расширение» языка обычную звукопись (вроде арагоновского *foolle*) или традиционно французский каламбур (как *mammemonde* у Десноса) — как-то странно. Ни лексика — ни, тем более, традиционная грамматика, — тут нисколько не страдают.

Заметим, что французский жаргон уже давно превратил словотворчество в индустрию: есть типовые приемы создания жаргонизмов — вроде верлана, или «цыганской» речи. Казалось бы, почему не использовать опыт в поэзии? Но нет — всюду видим твердость академической традиции; самое большее — легкий аграмматизм, нарушение согласования глаголов и имен (как уж очень экзотический прием).

Увлечение языковой эквилибристикой в мировой литературе начала XX века — быстро сошло на нет. Русские поэты отдали ему дань — но ничего нового отыскать не смогли. Сейчас есть какие-то подвижки в этом направлении — но больше в плане компьютерных программ, «творчество» которых просеивают вполне человеческие поэты, вытаскивая все, что можно в каком-то контексте наполнить смыслом. Любители время от времени возвращаются к играм — без поэзии. Профессионалы могут себе позволить поиграть в печатное глубокомыслие — но поэзии там еще меньше. Можно подвести итог?

Но чему? Пока взаимоотношения языка и поэтической речи не осмыслены в рамках последовательной теории, нет ни границ дозволенного, ни безграничности поиска.

В общефилософском плане, мы исходим из того, что дух (как универсальная рефлексия вообще) материализуется в языке (где реальные действия представлены их знаками), — и есть переход от одного к другому, который в отношении единичного субъекта мы называем внутренней речью — и связываем с искусством поэзии. Поскольку уровень внутренней речи расположен между языком и собственно рефлексией, внутренняя речь отлична и от того, и от другого, — но обладает характерными чертами каждого. Отсюда собственная иерархичность внутренней речи,

выделение драматической речи (представительство языка) в противоположность образной (речевая форма художественного образа — который сам по себе лежит в глубинах рефлексии). Обратный ход: внутренняя речь отражена в том, что она опосредует, представлена и в рефлексии (как чувство, мысль, идея) — и внешним образом, текстом. Вот это внешнее представление и занимает нас в данный момент.

Как самостоятельная сфера деятельности, внутренняя речь развивается по своим собственным законам. Мы пока не очень умеем их сформулировать — но они есть, и никак не сводятся к упрощению, редукции, искажению внешней, публичной речи. Подчеркнем: внутренняя речь — это именно деятельность; поэтому язык должен обслуживать ее точно так же, как он обслуживает любую другую деятельность. Прежде всего, это возможность передавать эстафету от одного члена общества другому; язык также предоставляет средства для окультуривания внутренней речи, когда эстафета передается не только в пространстве (распределение деятельности), но и во времени, от одного поколения другому (этому и служат вневременные «каналы связи», тексты).

Но когда внутренняя речь «вморожена» в текст, как магнитное поле в плазму, ее движение подчинено внешней, материальной логике, движению вещей. Текст — явление языка; любые толкования привносятся в текст откуда-то еще (как подтекст или надтекст; в частности — интертекст). Отсюда «самоочищение» (устойчивость, гомеостаз) языковых форм, при всей подвижности их поэтического (и не только поэтического) переосмысления. Поскольку же язык — не просто вещь, а общественное отношение, существенно перекроить эту машину поэту не по силам: все его усилия — локальные флуктуации. Дальше — обычная физика: иногда диффузия растворяет аномалию без следа; иногда, за счет коллективных эффектов, неоднородность существует достаточно долго, сотни лет (как большое красное пятно на Юпитере). Но в особых условиях, когда поэтический текст возникает в условиях переходного периода, исторической неустойчивости, слово поэта способно подтолкнуть общественный выбор — и обогатить язык.

Здесь, разумеется, своя иерархия. Чаще всего приживаются неологизмы, заимствования; такое (экстенсивное) развитие — часть языка, его собственная динамика. Фонетика и морфология в поэзии — кажущееся нарушение норм; на самом деле речь идет об эмансипации разговорной речи, в противовес архаической письменной стилистике. Якобы поэтическая вольность — лишь выражение назревших тенденций, а стихия стиха позволяет активнее вводить в употребление обороты, которые в других, более консервативных текстах появляться не рискуют — по чисто карьерным, финансовым соображениям.

Самое простое — расцветивание интонаций. Разговорный язык этим занимается на каждом шагу, и такие упражнения поэту прощают заранее, имея в виду условность всякого искусства вообще. Про выразительные вариации интонационных схем мы беседовали сколько-то лекций назад. Вместо положенных по уставу (словесных) ударений, поэзия опирается на расстановку интонационных кульминаций, точек фиксации внимания. Будет поэтическое «ударение» акцентным, тональным, тембровым или динамическим — не принципиально. Все пути ведут к одной цели. Взаимодействие с языком выражается, главным образом, в изменении геометрии стиха: между кульминациями пространство то уплотняется, то становится разреженным, — в зависимости от фонологических условий (например, общее количество фонем, расположение гласных, качество согласных). Как учит нас наука лингвистика, интонационное движение не зависит от системы языка (лексика и грамматика): мы говорим синтагмами — и слова в потоке речи никак друг от друга не отделяются. Присутствие пробелов — курьез русской письменности, не более; в каких-то других системах письма (например, в арабской или китайской) пробелов может и не быть.

Вспомним лермонтовское:

Слышу ли голос твой,  
Звонкий и ласковый,  
Как птичка в клетке,  
Сердце запрыгает.

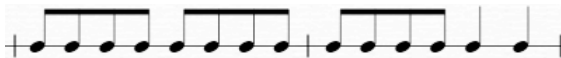
Усматривать тут переключение метра с дактиля на ямб (в третьей строке) может только совершенно безграмотный в лингвистике и

поэзии академический аналитик. Разговорная интонация всех строк одинакова: одна кульминация на строку, постепенное нарастание и быстрый спад (как убегающая волна). Нет там никакого ударения на первых слогах строк, или на птичке. И в конце не формалистическое разделение на слоги, а единые комплексы редуцированных звучаний, где гласные и согласные сливаются в одну «пространственно размазанную» фонему. Словесное ударение полностью выключено из речи, важен лишь мерный накат интонационных волн. Это сближает стихи с ритмической прозой (как в былинах и сказках) — прием, позже подхваченный российскими и зарубежными авангардистами. Языковое новаторство Лермонтова состоит в разрушении грубо скандированного чтения стихов — и обогащении публичной речи тонкими, рафинированными интонациями, — в преодолении вульгарности! Это намного весомее лишнего словечка.

Подхватывает эстафету Эдуард Багрицкий:

Зашумело Гуляй-поле  
От страшного пляса, —  
Ходит гоголем на воле  
Скакун Опанаса.

Чем это интересно? Прежде всего — совмещением двух уровней, противопоставлением (со всеми регалиями тропа!) речевых и музыкальных интонации. Как и в предыдущем примере, никакого смешения (формально усматриваемых) метров нет и в помине. Поэтическая интонация нетривиальна: кульминации сглажены, ударения сняты полностью! — как ветер гуляет в степи, колышет травы... Пространство поделено на примерно равные отрезки рифмами; внутренние связи — за счет переклички звучаний. Традиционная метрика здесь вообще ни при чем. И на это накладывается четкий плясовой ритм 4/4 (где первая доля такта сильнее третьей):



То есть, по музыке, получается самый что ни на есть хорей. Четырехстопный — потому что в четных строках безударный слог (по лингвистике: *шва*) подсказывает музыкальная долгота:

ля - са (это отчетливо прослушивается и в поэтическом слое). Такое «смещение» ударений — обычное дело в народной песне:

Ходи изба,  
ходи печь:  
хозяину  
негде лечь!

Формально — сплошные переносы словесных ударений на несвойственные им по словарю места. А лингвистически — научный факт: для русского языка это не родное; силовые акценты появляются в его истории довольно поздно, под давлением начальства (прежде всего церковного). И до сих пор не играют заметной роли в повседневной практике: мы регулярно переставляем ударения, ориентируясь больше на речевые намерения, а не орфоэпическую норму. Это нормально, это от корней языка — и заслуга поэта лишь в том, что он возвращает литературный язык к языковой реальности, освобождает его от заскорузлой нелитературности.

Позже русские поэты-песенники широко используют эту языковую особенность, превращают ее в жанровую норму. Например, Евгений Долматовский:

Я уходил тогда в поход  
В суровые края.  
Платком взмахнула у ворот  
Моя любимая.

Заметим, что в европейской музыке обращение с текстом изначально свободнее: поскольку европейские языки (включая латынь) не опираются на словесное ударение, правилами католической церкви соответствие языковых и музыкальных интонаций не регламентировалось — и там возможны обороты, немислимые в православной литургии (и потому вытесненные на первых порах из официальной литературы). Но русскоязычные поэты отвоевали право на интонационную свободу, подвижную, многоуровневую фразировку, подчеркнутую пунктуацией, и тематически осмысленную звукопись, подчеркнутую авторской орфографией. Это не случайности воспитания, не жаргон и не диалект! Это поэтический язык — как неотъемлемая часть языка вообще, и его развитие. В разных стихах тот же поэт может по-



разному написать слово, выставить ударение, выбрать синтаксис. Более того, он обязательно попробует разные варианты — и сам решит, что ему больше подходит. Если образу мешают знаки препинания — расставим их иначе, или обойдемся без них; разбивку на строки можно подчеркнуть — или замаскировать; ударения — на наше усмотрение: кое-где лучше без них — а где-то словарь наш лучший друг. У меня есть **нечто**, по форме напоминающее сонет, — но читать нужно по одному слову, как бы взвешивая каждое; здесь каждое ударение на вес золота, и даже служебные слова (предлоги и союзы) полноударны. Полная противоположность цитате из Багрицкого. На первый взгляд, это не похоже на привычную болтовню; однако если прислушаться, такие интонации в разговорах проскальзывают — и стихи лишь выпукло показывают давно знакомое. Преодолевать, оказывается, нечего, — и у художника такой задачи нет.

Повлиять на грамматический строй публичной речи (устной или письменной) поэту не дано. Более того, преднамеренная «неграмотность» в обычных условиях — слишком сильное средство, и применять его приходится очень дозированно, — чтобы не убить искусство поэзии. Вы можете держать в черновиках сколь угодно концентрированные нагромождения «спецэффектов» — как в хорошо запечатанной склянке. Выносить это на публику допустимо лишь по капле, где уместно: подходящие условия, верное время... Требование совершенно универсальное — не так ли?

Чтобы разбавить банальности — пара примеров. Больше сотни лет назад Федор Тютчев отличился (*К NN*, 1829):

Но так и быть! в палящий летний зной  
Лестней для чувств, приманчивей для взгляда  
Смотреть, в тени, как в кисти винограда  
Сверкает кровь сквозь зелени густой.

Неограмматизм последней строки бросается в глаза — не заметить его просто невозможно. Но критика упорно замалчивает этот эпизод, переводит разговор на другое... Например, усматривая в этой вещице свойственную творческой молодости подражательность — на которую легко списать технологические издержки. Но для того времени (да и сегодня) двадцать шесть —

возраст зрелости, и давать себе поблажки поэт уже не вправе. Есть разумный, осознанный, выразительный жест — и его полное общественное отторжение.

Вспомним, что для светских кругов начала XIX века второй родной язык — французский. Пушкин уже успел «перевести» письмо Татьяны — и заложить основы русского литературного языка. Время бурного развития, продвижение национального самосознания на всех уровнях — вплоть до религиозных текстов и канцеляризов. Но Тютчев варится в другой среде: новейшие европейские веяния, личное знакомство с властителями дум (Шеллинг, Гейне...). И сохранение культурной преемственности для него не праздный вопрос. Он безусловно знаком и с меланхолией Ламартина, и с идеологическими шатаниями раннего Гюго, — и с песнями Беранже. Однако политики ему хватает и по работе; поэзия — возможность вырваться из суеты, поразмыслить над прошлым и будущим (вспомним протест против пушкинской *Вольности*: смягчай, а не тревожь сердца!). Здесь Тютчев — не только поэтический предшественник Лермонтова (см. восьмую лекцию), но и, так сказать, Лермонтов наизнанку. И вот, якобы бытовая зарисовка о нравах времени (через полвека тему разовьет Arsène Houssaye) кончается вдруг совершенно революционным выпадом! Можно было закончить тихо-спокойно: *среди зелени густой*. Даже по звуку похоже. Но поэта не устраивает буколика — ему нужен шелк хлыста.

Хулиганская строка построена не по-русски: тут очевидный (и намеренный) перенос французской грамматики, и за русской оболочкой прямо-таки слышится:

Le sang qui brille dans du vert épais.

Вполне может оказаться, это (вольный?) перевод из кого-то, кто был тогда на слуху, а сегодня совсем забыт. Обычное дело. Тогда понятны не очень тютчевские мотивы...<sup>34</sup> Хотя объяснить выбор текста для перевода — тоже проблема; может быть, все ради той самой, сверкающей строчки? Но здесь мы о языке — и обращаем

---

<sup>34</sup> В комментариях пишут: адресат стихотворения не установлен. Но если это перевод — адресата и не могло быть в тютчевском кругу! Следовало бы говорить о неустановленном прототипе...

внимание на форму партитивности, которой в канонической грамматике, вроде бы, нет, — но поэту она нужна, и он решительно вводит иностранную конструкцию на правах русской! Особо уговаривать лексику и морфологию незачем: мы же вполне допускаем смешение красок на палитре и говорим: *добавить зелени* (как по-французски: *ajouter du vert*). Языковая парадигма, широко распространенная не только в европейских языках (ср. немецкий *Partitiver Genitiv*), но во многих других (арабский, китайский...). В русском языке еще сохранились рудименты древних партитивных конструкций: *попить чайку*, — или: *я этого не ем*. Имеется также особая форма числа: частичное или массовое (наряду с единственным и множественным): *один стол, много столов*, — но: *два (или пол-) стола*. Выходит, Тютчев лишь предлагает узаконить то, что уже дано в языке, — перебросить еще один мостик с русского берега до европейской (и мировой) поэзии. Заманчиво — но не в струю. Не принято и не прижилось. А жаль.

Спрашивается: почему я ухватился за французов? Строка прекрасно ложится на немецкий язык. По-своему эффектен звукописный итальянский вариант:

Sangue brillante fra del verde folto.

Но если смотреть не на отдельные, а на **текст целиком**, филологически очевидно: тема и образ — это не по-немецки, и не по-итальянски. По тому времени — и не по-русски. Кроме Франции — вариантов нет.<sup>35</sup>

В качестве загадочной переключки (через полтора столетия), осмелюсь присовокупить свой печальный опыт (*Четки*):

Только былые сны —  
 Чья-то тропа между  
 Памяти и надежды,  
 Вздоха и тишины.

Писано в совершенном неведении тютчевских находок, в кубино-испанском контексте; тем приятнее обнаружить родство душ.

---

<sup>35</sup> Так мог бы написать Гейне, живя в Париже, — если бы писал по-французски. Разумеется, не исключен и вариант «собирабельного» перевода: из нескольких авторов, с разных языков.

«Грамотные» читатели указывали на ошибочное употребление родительного падежа: по правилам, надо бы творительный... Многознание не научает уму. Их эрудиция, к сожалению, не сопровождается языковым чутьем. В русском языке имеется предлог *меж*, который запросто управляет родительным падежом множественного числа

Меж высоких хлебов затерялося  
Небогатое наше село.

Между прочим, библейская метафора *меж двух разбойников* — про человека, оказавшегося в позорной ситуации (компании), но не утратившего свою «положительность». Разумеется, двойкой тут не ограничивается:

Столп соляной меж толп оледенелых...

По смыслу: *среди, среди...* Но не принадлежать, а оставаться между, всегда на грани. У меня где-то было:

Чтобы сиять с иконостаса  
как духовный суперхит,  
стань куском гнилого мяса  
меж разбойников ликих.

Вовсе не предполагается, что разбойники уже на крестах. Гнить можно и при жизни. Тем не менее, на каждом шагу: *меж двух огней, меж двух зол* — или чувственно: *меж грудей...* А также: *промеж глаз*. Заскорузлая привычка к противопоставлению — а не к участию, связыванию противоположностей. То же наследие и у «длинного» предлога: *между молотом и наковальней*.

Однако некрасовский пример указывает на существенное различие трактовки предлога неисчисляемыми и исчисляемыми именами. Когда речь о массе — возникает тот самый оттенок партитивности, когда часть становится представителем целого.

Словарная статья *между* перечисляет разные коннотации, при употреблении с творительным падежом. Но где-то в конце списка читаем:

... с родительным падежом указывает на положение предмета среди других предметов: *читать между строк*.

Вот оно, искомое звучание! Вопреки горе-умникам, поэты дурь даже по грамматике в пределах нормы — остается только

поправить форму числа: не множественное (как у исчисляемых), а массовое, партитивное. Есть сплошная среда — и мы ищем то, что скрыто в ней — но не принадлежит ей всецело, другой уровень иерархии. Возьмем память и надежду не во всем объеме, а частично — в смысле сопричастности; расположим себя в глубине, внутри, — а не поверх и снаружи (когда применим творительный падеж). Совсем другой смысл. Чего грамматически упертый народ не замечает.

Опять же, эпитафия из Лорки — прозрачный намек на иные языковые стандарты (совсем по-тютчевски). С другой стороны, это еще и троп: противопоставление по-испански резкой грани, линии (*curva*) — бесконечным блужданиям внутри нее. Я уже не говорю о намеренно многослойном прочтении: *тропа между* — вовсе не обязательно существительное с предлогом, это еще и имя с эпитетом (как у Маяковского: *вода и под и над*). Тогда последние две строки относятся вовсе не к *между* — а к *тропе*! Как дополнительные эпитеты: *тропа памяти, тропы надежды...* Такие сопоставления естественны во внутренней речи; чтобы перевести их в текст без лишней многословности — приходится чуточку сдвинуть привычности языка.

Еще раз: представление поэзии текстом — ее инобытие, одна из возможностей. Текст существует в публичном (культурном) контексте точно так же, как внутренняя речь развертывается в субъективном пространстве-времени. Эти две иерархии не просто отражаются одна в другой — они представляют собой разные формы одного и того же — что принадлежит ядру субъекта как художественный образ. Не противостояние и борьба — а взаимность, перетекание друг в друга, слияние и размежевание. Насколько текст отвечает общекультурным нормам — настолько же он индивидуален, неповторим. Как такое может быть? Очень просто: текст и язык — не одно и то же. Текст — *явление* языка, он устроен по языковым законам, — но выражает иное. В этом смысле и публичная, и внутренняя речь — разновидности текста. И мы можем одни тексты представлять другими. Тогда поэтический язык (нормы внутренней речи) — часть языка вообще, и публичные формы поэзии — лишь обращения этой языковой иерархии, когда на ее вершину выходит то одно, то

другое, — иногда обыденное, иногда не совсем. А значит, выход в неведомое на одном уровне компенсируется подчеркнутой нормативностью других. Без этого невозможно восприятие: сама идея отклонения предполагает общую основу. Поэзии нужен прочный языковой фундамент. Внутренняя речь не отменяет языка, она лишь особым образом его организует.

Но в чем тогда состоит преодоление языка? И возможно ли языкотворчество?

Возможно. Занимается этим не только поэзия. Например, наука использует особые языковые формы для представления понятий; при этом сами понятия языку никоим образом не принадлежат: каждое из них выражает один из исторически сложившихся способов организации совместной деятельности.

Как мы знаем, язык науки далеко не всегда сводится к простому «дискурсу» — одномерному, последовательному изложению (безотносительно к содержательности и логической связи). Математика все еще выстраивает дедуктивные цепочки (хотя и организует их, по последней моде, в многомерные конструкции). Однако в химии пространственные формулы сплошь и рядом; электронные схемы как минимум двумерны; компьютерные алгоритмы обладают иногда сложной топологией (учитывая возможности распараллеливания). Квантовая механика предлагает картину бесконечного количества параллельных процессов, интерферирующих цепочек взаимодействий, — все это вместе порождает видимость обычных пространственно-временных структур.

Ничего удивительного в том, что поэты пытаются выйти за рамки традиционных представлений о речи как линейаризации языка и придумать нечто многомерное, в несколько потоков, переплетение различных тематических («сюжетных») линий. Во внутренней речи это несложно — и насыщать образ контрастами планов умели с древнейших времен. Драма и художественная проза выводят многомерие на поверхность — и уже с XIX века литература (а за ней и кино) немислима без иерархического монтажа (к сожалению, перерастающего сейчас в декадентскую клип-культуру). Современные технологии снимают основное ограничение старого искусства: необходимость ограниченного в

пространстве и времени артефакта. Конечно, нам еще трудно представить себе театральное представление, музыкальную пьесу или роман вне связи с их «текстом» (сценарий, нотная запись, книга). Однако уже сейчас можно многократно воспроизвести музыку или спектакль в записи — в любой последовательности; можно по-разному сводить видео и звук, добавлять фрагменты других текстов, накладывать спецэффекты. Еще раньше печатная книга уничтожила физическое время: роман или сборник стихов можно читать с любой страницы, в любом направлении. На заре искусства автор еще пытался управлять последовательностью восприятия, направить читателя (слушателя, зрителя) по готовым тропкам; современному автору совершенно ясна бесполезность художественного диктата, невозможность предусмотреть все способы потребления творческого продукта. Отсюда изменения в строении текстов — попытка сохранить культурную доступность в распределенных и меняющихся средах. Текст становится «модульным», намеренно фрагментарным, — в предположении, что каждый подберет мозаику на свой вкус. В искусстве почти вымерли крупные формы: какой смысл создавать симфонию, поэму или эпопею, когда воспринимать будут лишь отдельные куски, в контексте чего-то еще?<sup>36</sup> В поэзии — господство компактных (не больше взгляда) композиций, разношерстных сборников, миниатюр.

Никаких сомнений, что в дальнейшем «размывание» текста продолжится, и появятся самые невероятные на сегодняшний взгляд способы восприятия — а следовательно, будет другим и творческий процесс. Более того, на каком-то этапе снимется привычное различие автора и потребителя искусства: они станут равноправными собеседниками, совместно развертывающими

---

<sup>36</sup> Обратная сторона того же процесса — фантастические миры, ролевая игра на тему однажды придуманной сказки. Это не искусство, не целостность, а вариации на тему, обрывки сериала, составленного из авторских дописок — и многочисленных «фанфиков», любительских расширений первоначального (чаще всего, не самого художественного) текста. То же самое и в живописи, и в поэзии. Тонкая грань между модной манерой и зарождением нового направления.

художественный образ, неожиданный для каждого. Понятно, что для этого придется преодолеть рыночный характер экономики, чтобы общественный продукт (включая поэтические сны и плоды раздумий) никем никогда не присваивался, и просто не мог производиться как товар...

Оставаясь в своем времени, можем ли мы прямо сейчас приступить к созданию нового поэтического языка — гибкого, многомерного, иерархически организованного? Давайте рисовать схемы — предлагать читателю не готовую вещь, а своего рода поэтический конструктор, модель для сборки!

Встречный вопрос: а что мешало заниматься этим все предшествующие тысячелетия? Любая материализация (включая будущие технически продвинутые) лишь ограниченным образом представляет художественный образ. Однако во внутренней речи практически значимых ограничений, в общем-то и нет. Чтобы реализовать в поэзии разветвленную топологию и добавить кучу измерений, вовсе не надо перепахивать языковые формы: они все равно из другой оперы — и для поэтов нужды стодят любые. Как бы мы ни изготовили текст — он отличается от внутренней речи как таковой, и тем более от продукта рефлексии, образа. При желании поэт может изобрести свой собственный язык, вроде компьютерных языков, — и программировать общение с кем угодно на свое усмотрение... Из тысяч таких изобретений выживают лишь единицы — но теоретическая возможность налицо. Только стоит ли овчинка выделки? Пока большинство населения земного шара и его окрестностей приучено работать, мыслить и разговаривать последовательно — от одномерного синтаксиса уйти не получится, он обязательно пролезет в каждую строку. А если дополнительные возможности реализовать на уровне внешних связей — чем это отличается от работы с естественным языком? Не хватает выразительности в одном — пишете на другом. Вон их сколько на планете — и все по-своему интересны. По факту, современные поэты не окучили пока и сотой доли готовых возможностей; так зачем с новоязом огород городить?

Нет, я понимаю, что исследование перспектив — дело важное и общественно полезное. Однако, согласитесь, это все же



особая деятельность, не очень художественного свойства! Скорее игра, чем практическая потребность. Пробовать будем, формы примерять... Осмысленной новая форма станет только там, где жизнь перестанет уместаться в старые рамки, где просто нельзя будет сказать иначе. А это вопрос не к технологиям, не к быту, — важны формы общественного устройства. Исторически, поэзия осваивала творческие ниши только под воздействием (или в преддверии) значительных культурных сдвигов, в переломные эпохи. Доживем до следующей революции — то ли еще споем!

Если серьезно — поэтический язык никогда не вписывался в бытовые каноны. В каком-то смысле само превращение речевого потока в различие и взаимосвязь отдельных стихов (строк, строф, частей цикла) — выход за рамки нормативности. Поэтическая интонация сильно отличается от собственно языковых. По жизни мы так не говорим — даже когда каламбурируем виршами. Какая на интонацию ляжет лексика, как она оформлена грамматически, — дела не меняет. В обыденной речи мы чаще поэта грешим эклектикой, а об отношении (даже образованного) народа к элементарной логике лучше не вспоминать, не расстраиваться... Орывки из обрывков. На два метра отошел — и уже непонятно. По сравнению с этим, поэзия — образец нормативности, белая ворона. Если поэт что-либо и преодолевает — так это массовое косноязычие своих сограждан. Его новаторство не в заумной комбинаторике, а в решимости отстаивать сознательное отношение к собственной речи — публичной и внутренней. Поэтому и производят стихи на публику неизгладимое впечатление: кого-то очаруют красотой, другого поразят насыщенностью смысла, — а кто-то просто захочет стать возвышеннее, быть как стихи. Первобытному человеку поэзия казалась магией; потом магов жгли на кострах; сейчас их продают по гривеннику за дюжину (хорошо оплачивая лишь интимно-идеологические услуги). Но до сих пор поэтов не понимают, презирают, опасаются — и стараются по возможности обойти стороной. Они не такие. И язык у них — не тот. Возможно, современное кривописание вообще не от слабой техники, и не от лени, — быть может, поэт старается обойти стороной самого себя.

Ну, не будем о грустном. Давайте еще раз присмотримся к слову: *преодоление* — вовсе не разрушение, не устранение, не отказ; наоборот, мы оставляем достигнутое — но пытаемся сделать больше, прыгнуть выше головы и вытащить себя за уши. То есть преодолеваем не язык вообще — а язык в нас; не всеобщность деятельности — а ее индивидуализм, культурную неполноценность. Занятие благородное — достойное разумного существа. Самый навороченный стих — не сам по себе, а для кого-то; поэт (даже когда пишет «в стол») работает не на себя — а ради общего блага (насколько оно представлено в поэтической душе). И воображает себе столь же разумного собеседника. Следовательно, допускает возможность взаимности — верит в светлое будущее человечества! Сколь угодно мрачные стихи самим фактом своего существования преодолевают скорбь и отчаяние. Это ли не торжество разума во вселенском масштабе?

А язык в лингвистическом смысле — упаковочная бумага, коробочки да ленточки... Важен не подарок — ценно внимание.

Наш подарок (художественный образ) мы упаковываем в три слоя внутренней речи. Каждый из них просвечивает в том, что под елкой, — характерным бугорком, или складочкой. Как это происходит — уже был разговор. Поэзия лепит язык по своему образу и подобию — и подает пример прочим ваятелям. Равно как и заимствует приемчики со стороны.

Трудами поэтов язык меняется. Но что считать изменением? Если я совершенно нормативную фразу произнесу с лично мне приснившейся интонацией — в языке стало на одну интонацию больше? Ну, подчеркнул я эту интонацию какой-то графикой, фонологией... Кому какое дело? Ученые лингвисты, министры и редакторы толстых журналов могут не согласиться с моим синтаксисом, пунктуацией, — они будут зажимать уши, чтобы не слышать непристойно варварской декламации. Публика по указу послушно отвернется и детишек вовремя оградит. Что же, пора записываться в компанию всяческих крученых?

А если мне, в мою очередь, не по душе замордованный язык официальных писателей, если я не согласен с блатной критикой, и меня тошнит от самозванно-профессионального кретинизма? Куда мне их определять — в какое такое место?

Политические разборки — для политиков. Не хочу я ни с кем спорить — мне бы уяснить лично для себя, чем я могу быть полезен миру, найти свое место в поэзии и смысл своей поэтической жизни. И пусть судят как хотят. Когда считаю нужным — прислушаюсь к любым голосам; надо будет — у злейшего врага передеру слова, фразы, рифмы, схемы и стиль. Здесь все мое, и никому я ничего не должен. Язык вообще — погружается внутрь меня, становится языком во мне, моей внутренней речью. Что я и буду потом преодолевать.

Мораль: не берите в голову. Развивать словарь, кругозор и навыки теоретизирования — полезно для общего тонуса. Но амбалистые качки в поэзии ни к чему. Чуть закралась мысль о технических фокусах — прощай поэт! — мир праху твоему. Можно долго готовить себя к поэтическому труду, осваивать азы и тонкости ремесла. Как вообще, по жизни, — так и на подступах к каждой из единичностей, на этапе первичной кристаллизации образа. Но первый же поэтический опыт — идет в зачет, и о профессионализме пора забыть, и слышать только себя, свою внутреннюю речь:

Тот, кто еще не начал, — не поэт.

А кто уж начал, — тот не начинающий!

Пардон за избитую цитату. Я к тому, что не поэтье дело — околопоэтические тусовки. Не имеет поэт художественного права присоединяться к чему-то, с кем-то полемизировать, поучать или эпатировать публику — и еще как-то противопоставлять себя ей. Поэт поступает как ему нужно, как он чувствует, как не может не поступить. Когда внутреннюю свободу подменяют внешними соображениями — или, наоборот, переносят ее в обыденную жизнь, — это неуместно, фальшиво, не поэтически. Наши преодоления — вне искусства. Это естественная, объективная необходимость — способ существования, образ жизни. Обращать на это внимание — задача теоретика, но не художника. Даже если оба по видимости совмещаются в одном биологическом теле и одинаково пользуются паспортом — с фамилией и штампом о прописке.

На последний момент прошу обратить особое внимание. Человек разумный — не профессия. Суть разума в том, чтобы

охватить мир целиком, во всех его проявлениях. А значит, ни одно тело не вместит разум целиком. В условиях экономической недоразвитости неизбежна специализация, разделение труда. Преодолевать ее приходится личностным синтезом, совмещением разделенного, освоением формально далеких друг от друга областей общественного производства. Поскольку такой синтез (через всеобщее в единичном) всегда будет неполным, сочетание многих талантов становится внутренним конфликтом творческой личности, когда ее разные грани определены друг через друга, а не из их общественно-исторической природы. Отсюда кажущаяся «гражданственность» поэзии — или мистика, или официозная пошлость. Отсюда же всевозможные литературные (и прочие) манифесты, борьба партий в искусстве (точнее: идеологическое камлание вокруг и по поводу). Совершенно то же самое можно сказать и о других уровнях рефлексии — о науке и философии.

Поэту, чтобы оставаться в рамках художественности, не следует ввязываться в драку, отстаивать одно против другого, — но он не может этого избежать, не умерев для поэзии. Внутри искусства — противоречие неразрешимо. Оно убивает поэтов. Иногда грубо физически. Теоретическая поэтика, помимо всего прочего, нужна еще и для того, чтобы подсветить выход, дать надежду.

Действительно, поскольку внешняя форма образа — вовсе не образ как таковой, ничто не мешает нам играть с формами, пробовать себя в разных ампулах, примерять какие угодно маски. Текст, конечно же, пропитывается внутренним миром поэта — но никогда не вбирает целиком. Внешние обстоятельства влияют на выбор тем, предлагают готовые схемы, накладывают формальные ограничения. Пусть. На поверхности одно — внутри другое.<sup>37</sup> Искривится здесь — подровняем там. Осознание собственной конечности — первый шаг в вечность.

---

<sup>37</sup> Эзопов язык — кажимость. Басня, притча, памфлет, ода или баллада — формы внешнего представления того, что само по себе в языке непредставимо. Автор ничего не «имеет в виду» — он просто видит, чувствует, жаждет. Как все. И действует, как умеет. А его внутренний мир представлен в его деяниях. Как у всех.

В искусстве (как и в науке) нужна здоровая самокритичность (включая критическое отношение ко всяческому самоедству). Мы знаем, что это невозможно, — но мы это делаем. Когда мы бросаем точку на плоскость, вероятность того, что она попадет в любую заранее выбранную точку плоскости равна нулю; но куда-то мы все же попадем! Так и поэтической математике доля юмора не повредит. Что в итоге можно увидеть и пощупать, — всего лишь текст. Один из возможных. Его можно потом кромсать, переделывать, приспособлять к нравам публики и пожеланиям заказчика (вспомним пушкинское: *можно рукопись продать*). Даже, в конце концов, забыть о нем, потерять, — и слепить что-то отдаленно похожее, из тех же кусков.<sup>38</sup> Поэт увлекается, путает все на свете, не отличает образа от средств его визуализации. В этом отличие искусства от прочих уровней рефлексии: синкретизм. Создавая нечто далекое от окружающей жизни, мы не можем отделиться от нее; пытаюсь смотреть на себя со стороны, мы смотрим не своими глазами, а воображаемым всеобщим оком; выбирая судьбу, мы покорно следуем ее предначертаниям; чтобы вдохновить — нуждаемся во вдохновении. Поэту обязательно нужна муза. Неважно, в каком облики. Или даже вообще без. Но! — принимая правила игры, поэт не подчиняется им, а всего лишь допускает на время — как физик может принять удобные упрощения в качестве рабочей гипотезы. Мы виртуализируем себя ради преодоления этой виртуальности; совершая глупости, становимся мудрей.

Проблема в том, чтобы вовремя остановиться. И заниматься другим, по-другому. История дает десятки примеров отхода от прежних идей, резкого изменения художественных принципов и творческой манеры — вплоть до полного разрыва с бывшими друзьями и соратниками. Практически все великие поэты через это прошли — и шли дальше. С точки зрения обывателя (или философа-идеалиста) — это непоследовательность, и где-то даже непорядочность... С точки зрения художника — следование единственно верному курсу, сохранение верности призванию.

---

<sup>38</sup> Один автор может «восстановить» сделанное другими; это не плагиат, и не заимствование; это веление времени.

К сожалению, далеко не всегда удается. Рыночная экономика способствуют углублению специализации, а не широте охвата; конкуренция требует «эффективности» — успех превращает роль в амплуа; намертво приклеивает к нам наши маски. Когда поэту совсем неважно — он уходит. Хотя очень хотел бы жить. Но самое страшное, что и это становится всего лишь маской, ритуалом, бессмыслицей... Безвыходность безумия.

Пока есть силы — будем преодолевать. Говорить теми языками, до которых сумеем дотянуться. Относиться к ним с юмором — но творить всерьез. Не снижая творческой планки, без поправок таланту. В любой безделице искать дела.

Высокопарно? Претенциозно? — Да, если угодно. Но мы преодолеем и этот язык — станем чище, душевнее. Как? Очень просто: соблюдая умеренность. Необычная интонация не должна стать обычной. Словотворчество не превращается в индустрию. Грамматические неожиданности не ожидаемы. Философские и лирические отступления — по делу. Тогда все на своем месте, каждая шестеренка делает свою работу. А тупые критики на то и существуют, чтобы настоящая поэзия ярче заблистала на фоне тупости. Для этого мы их привлекаем, нагло провоцируем, — и спускаем в унитаз истории все неудобоваримое.

Да что мы! Классикам тоже приходится ворочаться в гробу, получая положенную порцию за языковые вульгарности. Вот, дедушка-Крылов:

То к темю их прижмет...

Казалось бы, вольный размер басни совершенно не мешает сказать «правильно»: *к темени*. Современный редактор черкнул бы не задумываясь. Но из хрестоматии слова не выкинешь — остается теоретически ругаться на обычную изобразительность, речевую характеристику, языковой жест...

Северянин, признанный извращенец серебряного века:

И соловьи ее ночные,  
И ночи, пламно-ледяные.

Нет, господа, никакая тут не «синкопа»! *Пламенно* и *пламно* — разные слова. В чем-то даже противоположные. И образованы по вполне обычному для русской морфологии принципу — только

от разных основ. Одно дело — пылать, а другое — обжигать. Не надо мешать божий дар с яичницей.

Тот же автор по другому поводу:

Но дни и ночи, ночи, дни —  
Приливы грусти необычные.

Здесь *ночи, дни* — вовсе не эллипсис (как утверждают ничего не смыслящие в поэзии «знатоки»). Не сокращение от *ночи и дни*. Было бы просто глупо — повторение предыдущего. Ритмическое сжатие — как пружина, как чувство опасности. Уж Северянин не постеснялся бы вставить лишний слог! Но он этого не делает — следуя поэтической, а не языковой логике.

Кстати, свою *Чайную розу* Северянин посвятил надменно презираемой в высоколобых кругах Мирре Лохвицкой — а она сказануть умеет:

Не отрекайтесь красоты.

К черту академические грамматики! Это настоященский русский язык, чистый и выразительный, до дрожи.

Ну, без Сергееча (по ассоциации) никак не обойтись:

Дитя харит и вображенья,  
В порыве пламенной души  
Небрежной кистью наслажденья  
Мне друга сердца напиши...

Какая, к лешему, «синереза»? Окститесь! Во-первых, совершенно нормальное (для своего времени) прочтение: *в(о)бражение*. Но, пардон, *воображение* и *в(ь)ображение* — ни капельки не одно и то же! Первое — из области скучной психологии; второе — преобразование, превращение в образ. Допустим, Пушкин про это не думал; он же стихи писал, а не умничал! А теоретику соображать — по штату положено. Сознательный или нет — неологизм не прижился в языке; но сколько таких было у поэтов и непоэтов!

Про лексику можно говорить долго. Дешевая популярщина всячески на этом спекулирует. Но в теоретическом плане, поэзия никак не коррелирует со словарным запасом. Доскональность в лингвистике и филологии — синоним тупости. Потому что любое знание — лишь по отношению к чему-то одному; а всегда

найдется и другое. Совершенное литературное мастерство кончается в соседней деревне. Потому что там говорят о своем — а к вашей литературе тамошний быт не располагает. Но если освоили и этот пласт родной речи — загляните к чувакам за рекой, у которых говор еще круче! Кто-то рубит по-английски (с непереводаемо жутким акцентом), кто-то балдеет от суахили... Все вполне уживется в одном стихе — было бы зачем.

Тот же критерий: умеренность и уместность. Словарь стиха соответствует образному строю. Нельзя эклектически (то есть, без смысла) смешивать слова из разных речевых зон; напрягите аккуратность и языковое чутье. Если слово приобретает лишние оттенки, оно способно погубить самый великий замысел.

В остальном — никаких таможен. Откуда мне знать про данную конкретную лексическую единицу: неологизм это, иноязычное заимствование, — или все нормально: поэт куда-то нас привел — а у них там, быть может, все так говорят. Сколько словарей не вызубри — со всем на свете не познакомишься. Каждая встреча с новинкой — шанс подсамообразоваться. А не критиканство разводить.

Понятно, что поэт может сознательно вводить нарушения языковой однородности (тот же пример с Крыловым); однако и это подчиняется своим правилам, не может быть случайным (или произвольным). В русской поэзии дорогу всяческому авангарду расчищал Константин Случевский. Совмещение несовместимого, столкновение поэтического языка со всеми пластами бытия, вплоть до сухой документальности и канцеляризма, — это очень непросто, и досталось служивому от современников по самую маковку. Критика справа, критика слева... Поэт поругался со всеми. Тем примечательнее постоянные (хотя и pejоративные) сравнения с Лермонтовым. Значит, чувствуется родство!

По сути дела, Случевский в полемических разборках говорил то же самое, о чем я толкую здесь: нельзя подчинять поэзию внешней задаче, она должна сама найти свой путь, как река выбирает прихотливо-извилистое русло. Поэт не тело, не биография, не пророк, и не гражданин; он поверх всего этого, рефлексивная надстройка, впитывающая самые разные влияния, но не подвластная ни одному. Поумневший демон (словами



Случевского!), — идол, сам себя сбросивший с пьедестала и поведавший об этом с восхитительной корявостью:

Бог свалившийся тем силен, что забыт,  
Тем, что служит матушке природе.

Все это Случевский не только высказывал — но и доказывал каждым уголком жизни. Враг нигилистов и бунтовщиков — наставник революционеров, живое воплощение главной идеи марксизма: недостаточно рассуждать о мире — надо его строить. Каждый день, настойчиво и незаметно. Всегда и везде — а не только в поэзии. Нормальные герои не геройствуют, они делают свою работу.

Последователи всяческих *-измов* вплоть до сегодняшнего дня кормятся возрождением каких-то из открытий Случевского, прорисовыванием отдельных черточек. Настоящей полноты и разносторонности им не дано. При всем уважении к великим поэтам, они — только поэты. Одна из граней человека разумного. Его тень.

Поэзия не требует ни артистизма, ни поэтичности. У кого оно есть — ну и ладно. У других другое. Восхищаемся этими — уважаем тех. В любви отыщется место и восхищению, и уважению. Нет места душевной коросте, самолюбованию, однозначности и завершенности. Досужие виршеплеты (включая литераторов по профессии) сочиняют нечто стихоподобное, не переживая по поводу грубых ляпов. Иногда входит в моду, продается хорошо... А если местами невпадет — извольте принять за «креативность»: ленивая неряшливость — веление судьбы и форма вдохновения... Опубликовался — хоть солнце погасни, да трава не расти.

«Корявости» Случевского — другой породы. Не случай, а разумный противовес чрезмерной эстетизации. То есть, не сами по себе — а как другая сторона того же самого, немислимая вне своей противоположности. Тогда как современный «конкретист» или «метареалист» лепит чернуху ради нее самой, без внутренней связи, без насущной необходимости. У Случевского вы не найдете любования своими стихами, — они лишь эпизод, прогон, средство («дао»). Художник остается за кадром. А сейчас? Заурядность кривляется на камеру, заслоняет собой мир.

Преодоление языка подменяется его уродованием: культуризм, пирсинг, татуировка...

Вокруг любого извращения легко выстроить субкультуру — и потом с пеной у рта отстаивать ее «непреходящие ценности». и «свободы». Любую бытовую деталь можно преувеличить, раздуть в мировую проблему. Это приходит не само — кому-то оно выгодно. Направляют поэзию деятели совсем не поэтические. Тем важнее призыв Лермонтова и Случевского: остановитесь, задумайтесь, не летите как мотыльки на огонь. Вы прежде всего люди — и лишь каким-то боком страдальцы, борцы или поэты.

Важно быть честным наедине с собой. Пока еще никто не узнал, и не с чем сравнивать. Если мы ставим точку — это именно точка. Если запятая — только там, где по смыслу ничего другого. Обходимся вообще безо всего — вовсе не потому, что не уверены и не хотим лишний раз забивать голову. Найденное слово значимо только по отношению к другим словам; не нашли ничего — придумаем, сделаем естественным продолжением. В конце концов, просто прощепечем что-нибудь, или отошлем по матери...

Сама по себе игра слов искусства не делает. Это механика, шкивы и тросы. Каламбуры типа: *ты ведьмадоннароза*, — или: *полякипелисоловьями*, — просто шутка, рекламный трюк, — а вовсе не стихи, как пытаются уверить авторы. Чтобы появилась поэзия — нужна *художественная* задача. Не слова. Другой план. Глубина, а не показуха. И чем дальше мы отходим от канонов — тем серьезнее приходится работать над собой, удерживать себя от коммерческих соблазнов. Вольный стих труднее штампованной строфы: он требует больше вкуса, чувства меры, — сдержанности языка. Моностих сложнее, чем пространные формы: он сам свое оправдание. Точно так же новояз осмыслен только в языковом контексте, а поэтические абстракции наполняют конкретикой невыразимое. Взять у всех все — будет что отдать!

Научимся жить так, чтобы и в голову не приходило с кем-то бороться, и что-то преодолевать, — тогда и злые языки не страшны!

## ЛЕКЦИЯ X

### Божественная неоднозначность

На протяжении наших теоретических скитаний мы много говорили об иерархиях. Основные черты поэзии мы выводили из теоретической модели, представляющей художественный образ иерархически устроенной внутренней речью. Это не одно и то же, и образ вполне представим и в другом материале; однако другое — это уже не поэзия, а что-то еще, иногда не менее полезное.

Пожалуй, сейчас время собрать вместе наши представления об иерархичности — в качестве основы для последующих изысканий, за гранью лекционного курса. На тот случай, если кто-либо решит продолжить тему и обнаружить оставленное в нашей тени. Или хотя бы в интересах логической полноты, ради морального удовлетворения, из эстетических соображений.

Прежде всего — единство, целостность. Нельзя выдрать из иерархии ничего, не изменив целого. Никакой эклектики! Одно прилажено к другому не ради удовольствия от процесса, а под давлением железной необходимости. От этого иерархии выглядят очень «естественными», предписанными миру в качестве его собственной идеи.

Однако при ближайшем рассмотрении эта цельность — вовсе не монолит: в ней видится регулярность, упорядоченность, прозрачность — подобно драгоценному кристаллу. Бросается в глаза своеобразная «слоистая» структура: один слой (уровень иерархии) отчетливо отделяется от другого, в каждом своя кристалльность — но каждый слой прочно связан с соседними, и связывает их между собой. Неразрывность иерархии в целом

происходит из этих многочисленных опосредованных связей, когда каждый элемент соединяется с другим цепочками внутри уровня — и междууровневыми отношениями.

Возьмем любые два элемента иерархии. Они качественно различны, они есть сами по себе, — но один невозможен без другого, поскольку само их различие порождает многочисленные цепочки прямых, опосредованных и косвенных связей. Можно считать эту сетку путей выражением самого факта связанности: нас не интересуют детали, мы используем результат. Что было разделено многими уровнями — оказалось рядом, по соседству. Такое снятие промежуточных слоев называется свертыванием иерархии. Но снятое никуда не делось — оно подразумевается в каждой связи, сложность которой всегда возможно восстановить, развернуть тем или иным способом.

Почему и как разворачиваются межуровневые отношения? Для самой иерархии их качество безразлично — достаточно того, что они просто есть. Однако ничто не в пустоте. Когда на нас смотрят со стороны, мы идем навстречу взгляду, стремимся показать себя и соответствовать. Или наоборот: спрятаться и не уступить. И любые две стороны нашего внутреннего мира связаны уже не сами по себе, а в отношении чего-то еще; эта проекция внешнего мира внутрь иерархии для нее выглядит как промежуточное звено, опосредующее исходно простую связь, — разворачивание связи.

Соприкосновение с внешним миром начинается с одного, наугад выхваченного элемента, который для всех становится представителем целого, а внутри иерархии — все остальные элементы уходят вглубь, на нижние уровни: так в иерархии появляется вершина. Разворачивание иерархии сначала выделяет круг элементов, ближайшим образом связанных с вершиной; потом от этих элементов пробрасываются мостики к более отдаленным — и в конце концов бегущая волна упорядочивает все элементы по степени близости к вершине; это иерархическая структура.

Минимальное знакомство с поэзией подсказывает сотни примеров поэтической иерархичности, которая, по сути дела, становится необходимым (но не достаточным) критерием всякой

художественности, позволяющим с порога отсеять халтуру и претенциозность. О каких-то моментах мы уже разговаривали; другие пусть ждут своего часа.<sup>39</sup> Здесь нас будет интересовать важнейшее следствие подвижности связей в иерархии — их обращаемость. Когда мы соединяем элемент *A* с элементом *B*, это означает, что и элемент *B* отражен в элементе *A* как его прообраз. Такое обращение единичной связи — частный случай (и основа) обращения иерархий в целом: одна иерархическая структура превращается в другую. Разумеется, речь не идет о простом переключении: обращение не только сопоставление — но и процесс, когда одна многоуровневость понемногу свертывается, позволяя развернуться другой. Тем не менее, ограничиваясь голым результатом можно говорить о «присутствии» в иерархии многих иерархических структур — как ее особенных черт, аспектов, разных сторон целого. Без такой многогранности иерархии не бывает.

Сухой остаток для теоретической поэтики: иерархичность образа требует обращения как иерархии внутренней речи — так и представляющего ее текста. Одно и то же можно организовать по-разному. Как творчество, так и восприятие поэзии идут разными путями; одно и то же допускает веер интерпретаций, иногда очень далеких друг от друга, даже противоположных.

В изолированном тексте это может производить впечатление фокуса, формального трюка: мерцание смыслов, многозначность и многозначительность. Принцип салонного остроумия именно в этом: потенциально важное в пошлом контексте. Попробуйте сказать в светском обществе что-то действительно глубокое! — покрутят пальцем у виска, запишут в недоумки. Фуршеты и кухонные посиделки — не для мировых проблем; их суть — самопрезентация, умение блеснуть, привлечь внимание (хотя бы на миг), продемонстрировать принадлежность избранному кругу. Как говорится, людей посмотреть и себя показать. Требовать

---

<sup>39</sup> Забегая вперед, заметим, что такие иерархические структуры возникают не только в каждом творении — но и в истории поэзии, когда некоторые авторы становятся выразителями веяний эпохи, а все остальные — фундаментом и фоном.

фундаментальности от французского школьника, кропающего философский трактат в рамках традиционного бакалавриата, — или от русского выпускника на (письменном или устном) экзамене по литературе, — несусветная глупость. Более того, малейшая попытка задуматься по-настоящему будет воспринята как грубая ошибка, несоответствие общеобразовательным условиям, — с соответствующим понижением итоговой оценки и пожизненным поражением в правах.

Каламбурное глубокомыслие — не для поэзии. Автор может сколько угодно воображать себе, что его стихи — простая забава, расточительность гения, альбомная безделица... За ним легенду подхватят критики, растиражат фанаты... Но впечатление игры обманчиво. Нарочитая легкость, игривость — лишь одна из возможных форм, поэтическая условность. Поэт изображает из себя поэта — в понимании дешевой публики. Как у нашего главного мэтра.<sup>40</sup>

Читатель ждет уж рифмы: *розы*;  
На, вот возьми ее скорей!

Но поэзия не игра. Это серьезное дело. Ее неоднозначности — отражение (и выражение) иерархичности бытия. Они уместны, содержательны. В этом смысле даже балаган ближе к искусству, чем бытовое острячество: кривляния шута — маска, логика роли.

Неоднозначность противоположна неопределенности. Логика идет от смутной расплывчатости к абстрактным структурам — но дальше надо уяснить и то, что любая абстракция неполна, что она обретает смысл лишь в компании других абстракций, и вместо простой определенности — взаимосвязь различных сторон. Движение к конкретности. Собственно конкретное — не в рефлексии, а в действии, в решимости жить по выдуманным законам — тем самым снимая их, отменяя и перекраивая, подчиняя требованиям момента.

Наука в этом плане мало отличается от искусства. Ученые склонны преувеличивать строгость и однозначность когнитивной

---

<sup>40</sup> Обращаем внимание на языковой контраст (троп): эти две строчки нарочито просторечны и грамматически корявисты — по сравнению с предыдущими и последующими, куда более «поэтическими».

добычи — в противовес поэтическому произволу, выразительной иносказательности. Дескать, у поэтов не хватает фантазии представить, как оно есть на самом деле, — вот и городят от фонаря... Но посмотрите: в каждой науке — множество моделей одного и того же, что по-разному ведет себя в разных ситуациях и потому требует методологической избирательности. Иногда фундаментальных абстракций достаточно; чаще их приходится разбавлять разумными допущениями и полуэмпирикой. Чем это отличается от мерцания образа в поэзии? Только способом оформления: что в науке разведено по разным дисциплинам — поэты совмещают в одном. В этом смысле научное описание лишь один из путей развертывание иерархии художественного видения: целое растаскивают по тысячам (важных, но не всегда по жизни существенных) подробностей.

Парадокс: чем точнее — тем дальше от реальности. Наша деятельность иерархична: развертывать ее приходится на каждом шагу — но только в необходимых пределах, для выполнения текущей задачи; если бы мы не умели вовремя снять детали — было бы невозможно переключиться с одной работы на другую; запутались бы мы в своих начинаниях, подобно пресловутой рефлексирующей сороконожке. Определенность предмета науки вся внутри: формальное знание тавтологично, бессмысленно. Напротив, искусство предпочитает внешнюю определенность, общее впечатление. Разумеется, такие, подвешенные в пустоте смыслы ничем не лучше (но и не хуже!) безразличности метода. Только в содружестве противоположностей, в художественно-научной кооперации, возможно постижение и преобразование мира, его культивация и окультуривание.

Однако в качестве единичных представителей исторически-конкретного общества мы вовсе не стремимся к героическим свершениям: нам бы завалы разгрести, дотянуть с утра до вечера, и с ночи до утра... Наводить завершенность и определенность просто некогда — наше общение неизбежно поверхностно; публичная речь далека и от формальной правильности, и от развитой полисемии. Снова парадокс: психологи твердят о редукции при переходе к внутренней речи — но на деле живые разговоры гораздо хаотичнее, они обрывочны и бессвязны,

опираются больше на интонацию и жест, чем на языковое значение или грамматику. С чем же нас сравнивают?

Внутренняя речь снова на грани: ей приходится соединять универсальность рефлекслирующего разума с беспорядочными метаниями атомов, подверженных противоречивым влияниям и страстям. А значит, во внутренней речи появятся уровни и того, и другого, — собственная иерархичность, в которой представлены как неопределенность, так и конкретность; это дает очень разным людям шанс разобраться в своих склонностях, сопоставить всевозможные смыслы и решить: то ли продолжать заниматься тем же самым — то ли переключиться на что-нибудь более привлекательное. Тем, кому близки художественные и научные абстракции, подойдут неожиданные обороты образной речи, ее скрытая понятийность. Другим по душе театральная наглядность, готовые сценарии. Если мы не хотим понимать заведомо непонятное и чувствовать то, что по сути своей лежит вне чувственного, — поэзия сделает это за нас и предложит варианты на выбор. Восприятие стихов — дело личное, и это позволяет каждому в не самом совершенном мире усматривать крупинки совершенства, приобщиться к пока недостижимым высотам.

Внутренняя речь разнообразна; она открывает людям их собственное разнообразие. Вот эту сторону, принципиальную неоднозначность, и упускает из виду традиционная психология, заточенная под когнитивные предрассудки. По отношению к уставным требованиям, к умению маршировать в ногу, поэзия выглядит сплошной редукцией, распадом (узко понимаемой) социальности. Однако в отношении сплошной неопределенности, ненадежности и неуверенности синкретического быта — стихи становятся центром кристаллизации, наглядной демонстрацией возможности порядка. Можно проглотить повестушку — и не заметить. Можно скользнуть по картине или статуе усталым взглядом. Можно музыку ставить в один ряд с бытовыми шумами. Но если дошло дело до чтения стихов — беглыми воспоминаниями не отделаться. Поэзия бывает вписана в быт, втиснута в политику или бизнес, — но она не подчиняется никакому диктату, выпирает из утилитарности, — и учит людей быть свободными.



Разные уровни — разные инструменты. Стихию языка поэзия укрощает наравне со стихией повседневности. В контексте поэзии обыденные речевые навыки выглядят поэтическими странностями, обращают на себя внимание. А значит, порождают иерархические структуры, обращения иерархии. Графическое оформление, подвижность интонации, звуковые ассоциации, выстроенность или прихотливость, вызывающие тропы или суховатые прозаизмы, идиоматичность или ненормативность, — все это по-своему служит единой цели, и это единство отчетливо ощутимо даже неискушенной душе. Каждый заметит что-то свое; одна грань образа не похожа на другие. Потому что смысл обращения к поэзии у каждого свой — тут полный интим, никаких гробенок. Но не хаос, не произвол; есть иерархия в целом — и ее обращения. То, как она может показать себя. А как не может — так и не покажет.

Законы иерархичности везде одинаковы. Принципиальная возможность усмотреть что-нибудь эдакое заложена в каждой деятельности. Иначе неоткуда было бы явиться художнику, или ученому, или философу. Особенность поэзии в том, что она вся насквозь состоит из иерархий — готовых к употреблению. Внутренняя речь есть у каждого. Поэзия заставляет обратить внимание на этот универсальный факт. Отсюда совмещение планов внутреннего и внешнего, характерное поэтическое «мерцание». Человек вдруг осознает, что за видимостью стоит нечто поинтереснее, — это звучит в нем, его собственной речью! Любое другое искусство устроено по тому же принципу: оно обращает внимание на неповседневные возможности материала. Так, изобразительные искусства организуют линии и краски, музыка дрессирует звуки... Но внешняя данность их материала ограничивает масштаб сопоставления, сводит все к созерцанию отделенных от нас вещей, к чистой «когнитивности»; переливы внешнего во внутреннее и наоборот здесь, как минимум, затруднены. Чтобы перенести картину или музыку внутрь себя, надо сформировать привычку представлять мир в формах музыки или изображения, — преобразовать звук и пластику в языковые формы. Такое восприятие на нынешнем историческом этапе воспитывается далеко не у всех.

Опора на внутреннюю речь выделяет поэзию на фоне прочих направлений изящной словесности. То, что в прозе или драме требует развернутых внешних сопоставлений, раскрывается через явную противоречивость бытия и человеческих поступков, — стихам достаточно лишь обозначить, подчеркнуть интонацией, — а дальше читатель развернет иерархию сам, по своему образу и подобию. В этом великая развивающая миссия поэзии: другие искусства лишь вводят человека в чей-то фантастический мир, будят воображение и увлекают примером, — тогда как стихи непосредственно вовлекают читателя в творческий процесс, предлагают создавать миры здесь и сейчас.<sup>41</sup> Это еще одна грань неоднозначности: кто здесь на самом деле автор? — бывает, что поэтичность не самого выдающегося оригинала выявляется лишь при удачном прочтении, когда зерно запало в благодатную почву. Точно так же, потомки вдруг заново открывают для себя давно забытых поэтов — в новом, современном звучании.

Поскольку речевая иерархия у всех одна и та же, поэт становится своим первым читателем — играет и эту роль на уровне драматической речи. Музыкант или художник не может абстрагироваться от своей умелости или эрудиции; для поэта такая маска — обычное дело. Мерцание стиха, непосредственно ощутимая неоднозначность, здесь не только побочный эффект, «бонус» иерархичности, — но и сознательное намерение, принцип организации текста. Когда надо, поэт может приглушить эту сторону композиции; в других случаях — он выберет, где именно, на каком уровне внутренней речи следует поставить коробку с зараженными творчеством конфетами. В зависимости от этого меняется поэтическая атмосфера — и заставляет дышать иначе.

Неоднозначность начинается уже на уровне образа, темы. Возьмите любую эпическую поэму. О чем это? О похождениях «героических» личностей? Да ничего подобного! Зачем бы тогда огород со стихами? Сказки рассказывать можно и прозой — с

---

<sup>41</sup> Разумеется, я не имею в виду восприятие музыки музыкантами и живописи художниками. Речь о массовой публике — общекультурном фоне эпохи.

любыми украшениями, если захочется. Нет, смысл поэмы в другом: она создает особое отношение к событиям и легендам, выстраивает культурные связи. Не поэт пишет о героях — а героями становятся поэтизированные персонажи, которые при менее удачном раскладе считались бы бандой пошляков и мерзавцев. В старые времена это понимали — и сколько-нибудь важные чины содержали штатных поэтов, творения которых поднимали престиж мецената. Становление коммерческой поэзии уничтожило ореол возвышенности — героические поэмы уже не пишут, жанр оды сошел на нет...

Мне возражают: почему обязательно считать поэзией только многоплановые построения? Есть же простые и понятные вещи, без всяких неоднозначностей: конкретная тема, определенное к ней отношение, конкретность языка и ясность слога. Возьмите, например, из Вашего любимчика Лермонтова хрестоматийное *Бородино*. Откровенно патриотический текст, никаких вокруг да около. В школе его так и преподают. Это что — не поэзия?

Я возражаю: пальцем в небо! Вещь чрезвычайно трудная для восприятия. Ее кажущаяся однозначность — возникает лишь в определенном общественном контексте, когда вытаскивают одно из возможных обращений иерархии на поверхность и делают стереотипом, канонизируют в системе образования, подавляя не только возможные альтернативы, но и саму тягу к творческому переосмыслению. Вульгарно понятое патриотическое воспитание пользуется поэтическими текстами как инструментами обработки умов — но сами по себе тексты этого не предполагают. Даже когда патриотизм входит в меню поводов для написания.

*Бородино* появляется в 1837 году — к 25-летию юбилею битвы. И тут же становится апофеозом официоза, бестселлером. Но гораздо раньше, в 1830-м, Лермонтов пишет странное стихотворение *Поле Бородина* — из которого официозное *Бородино* заимствует почти без изменений батальные сцены:

Рука бойцов колоть устала,  
И ядрам пролетать мешала  
Гора кровавых тел.

Патриотическая струя в этом первом наброске далеко не на первом плане: на авансцене — горькое чувство кошмарности,

противоестественности войны, которая не просто убивает людей, но и калечит их души, делает глухими к поэзии:

Я, голову подняв с лафета,  
Товарищу сказал:  
«Брат, слушай песню непогоды,  
Она дика, как песнь свободы!»  
Но, вспоминая прежни годы,  
Товарищ не слышал.

Как и в *Бородино* (где концовка всплывает вдруг, без логической подготовки) — в его прототипе остается впечатление сырости, недосказанности: ни начала, ни конца... Остается тот же кошмар:

На труп застывший, как на ложе,  
Я голову склонил.

и то же ощущение безысходности:

Мои товарищи, вы пали,  
Но этим не смогли помочь.

На этом фоне всем известное *Бородино* уже не кажется бодреньким и прямолинейным. Закрадывается подозрение, что несколько строф опущены при публикации — они не в струю. Другая линия — угасание памяти: понемногу притупляется боль, выветривается ужас, — и война приобретает лубочный оттенок (штампы: *слуга царю, отец солдатам*). Оставшийся в живых ветеран (для определенности: *дядя*) помнит бесконечность отступления, недовольство в войсках, жажду хоть как-то разрубить гнетущую неопределенность, — потом нетерпеливое ожидание и азарт боя, — но о потерянных товарищах только светлая грусть.

Есть и третья линия (в отличие от редакции 1830 года): воспеваем не доблесть — а русскую душу, далекого от романтики простого солдата. Тема человека на войне. Тот же поворот — в конце 1950-х, когда книги и фильмы о второй мировой уходят от черной героики и выхватывают крупным планом лица.

Четвертая струя — мягкий юмор. Можно воспринимать это как пародийный официоз, с иронией.

Пятый слой — грусть о несбыточном, разрушенная мечта. Вроде бы, победили, — и что? Прошли годы, и оказывается, что победа уже не так бесспорна. Среди выигравших по итогам

войны России нет. Ее опять оттеснили на задворки цивилизации. Точно так же, победа СССР в 1945-м обернулась экономической отсталостью, сокрушительным идеологическим кризисом... Германия как была — так и есть. А где Советский Союз?

Таким образом, даже в крупном масштабе хватает мерцания смыслов и переключки тем. Если обратиться к другим уровням внутренней речи — пици для размышления предостаточно. Школа прививает людям стойкое отвращение к обязательке — копаться в деталях им просто не хочется. Сдал — и забыл. Будто кошмар войны. Однако непредвзятое отношение к классике дает шанс найти весьма необычные ракурсы. Простейший вариант — отрешиться от содержания и слушать музыку стиха, звукопись, интонацию... Русскому трудно — а иностранцу запросто! Если же русскому сыграть про себя роль иностранца — возникает новое мерцание, кладезь чудес. В той же струе: попытаться посмотреть на текст глазами француза. Учитывая, что французы бывают разные — и оценивают своего разрекламированного императора очень по-разному, с любимыми знаками.

Есть тысячи других возможностей, о которых я (в силу моего воспитания) даже не догадываюсь. Один ребенок, который текст еще не читал — а только слышал, — утверждал, что ругает лермонтовский дядя молодое поколение словами:

Не то, что нынешнее племя —  
Богатыри Невы!

То есть, которые богатырствуют только при дворе... Меня такая интерпретация сразила наповал; но, ведь, убедительно, — емко! Осталось еще пол сменить: *богатырини вы...*

Можно было бы предположить, что современные поэты по части неоднозначности будут покруче Лермонтова... Проверка гипотезу не подтверждает. Нет, всяческих мерцаний у них пуд с усами! Но дело не в количестве, а в качестве: многоплановость смещается с образа в целом на его отдельные штрихи, основное внимание деталям. Сказывается общая тенденция: растворение темы в личности, субъективизм, произвол, «маньеризм». Оно и понятно: если не стало общественных ориентиров — остается копаться в себе, в пику безнадежности щеголять виртуозной игрой, когда каждый троп становится каламбуром.

В начале XX века декаданс был не так свиреп — и мы находим кое-какие странности, например, у Блока:

На серые камни ложилась дремота,  
Но прялкой вилась городская забота.  
Где храмы подъяты и выступы круты, —  
Я видел вас, женщины в темных одеждах,  
С молитвой в глазах и с изменой в надеждах —  
О, женщины помнят такие минуты!  
Сходились, считая ступень за ступенью,  
И вновь расходились, томимые тенью,  
Сияя очами, сливаясь с тенями...  
О, город! О, ветер! О, снежные бури!  
О, бездна разорванной в клочья лазури!  
Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!

Воля фантазии полная. Сколько тут всего можно вообразить — трудно себе представить. Прямым ответом — уже цитированное по другому поводу цветаевское:

Есть черный тополь, и в окне — свет,  
И звон на башне, и в руке — цвет,  
И шаг вот этот — никому — вслед,  
И тень вот эта, а меня — нет.

О чем это? Только ли о бессоннице? У нее же — совершенно классический пример мерцания смыслов:

А быть или нет  
Стихам на Руси —  
Потоки спроси,  
Потомков спроси.

Быть стихам вообще — или моим стихам? Потомки как потоки, смывающие все старое, — что выстоит?

Поэзии вне иерархичности не бывает. Однако мерцание вовсе не обязано высвечиваться в каждой форме, быть очевидным, бросаться в глаза. Иногда это на уровне смутного предчувствия, внутреннего беспокойства. Ни голос, ни письменная речь не отражают в полной мере иерархию внутренней речи. Часто автор полагается на языковое чутье читателя — и выбирает внешнюю простоту, которая сама по себе эстетически значима. Когда же поэты балуются с орфографией, изобретают грамматику, не

уважают пунктуацию, раскидывают стихи по листу или в ином пространстве, — это не всегда хохма и дурь, а иногда и попытка преодолеть ограничения формы.

Простейший пример. Возьмем моностих:

Я подожду — мне это по пути.

Здесь, казалось бы, все в порядке с внутренней иерархичностью, многоплановостью и открытостью интерпретациям. Однако (для образованного читателя) знак тире явно указывает на логическую связь первой и второй половин: он заменяет собой нечто вроде *потому что, поскольку, ведь* и т. д. Даже в нестандарте, где мы расшифровываем тире как *следовательно, и тогда будет* и т. п. Для образа такая «встроенная» логика может оказаться слишком ограничительной. Вариант пунктуации:

Я подожду. Мне это по пути.

Здесь интонация (в осмысленном произношении) совершенно другая, и подчеркивает она не логику, а субъективное состояние, чувство и намерение. Момент логической связи, безусловно, присутствует (в снятом виде). Но добавляется еще и возможность понять ожидание как момент пути, как личное качество.

Однако может случиться, что автору важно совместить обе эти интонации (и добавить, возможно, какие-то другие). Тогда он предпочтет ненормативную запись без капитализации и знаков препинания:

я подожду мне это по пути

Теперь расстановка акцентов передана читателю, который вправе иногда выбирать один вариант, иногда другой, в зависимости от настроения. Сам факт намеренности (и желательности) такой свободы — еще одно мерцание: автор исходит из образной определенности, но образ предусматривает место для будущего читателя, и эта неопределенность его как-то характеризует!

Еще пример.

Возьмем французский моностих со странной графикой:

D ã c vibratos inutiles...

Одинокая буква *c*, очевидно, представляет звуковой комплекс [se] (замыленная замена в рекламе или интернет-болтовне). Понимая

фонетический знак обычным образом, это уже можно прочесть. Но как расшифровать? Бездна вариантов:

Dans ces vibratos inutiles...  
Dans ses vibratos inutiles...  
D'en ses vibratos inutiles...  
Danser vibratos inutiles...  
Dansez vibratos inutiles...

Во французском языке разные написания читаются одинаково. Однозначное на письме — теряет однозначность в звуке. Скорее всего, поэт имел в виду все вместе — и просто был вынужден прибегнуть к особому способу записи. Стих звучит. И снова мерцание: поэзия для глаз — но требует развертывания в речи.

Конечно, моностих — концентрат магии. В развернутых формах, с одной стороны, больше возможностей выразительного оформления, а с другой — границы смыслов в большом объеме не так подвижны, поскольку способ соединения частей в целое предполагает ограничение круга допустимых интерпретаций. Поэтому так нечасты мерцающие образы — и чтобы заметить, нужно побродить по окрестностям, сопоставить и довообразить.

Чтобы подкорректировать чрезмерную резкость изображения (оптическая иллюзия!), можно использовать инструментарий других уровней внутренней речи. Простейший прием — троп, столкновение вроде бы однозначного образа с несвойственной ему текстовой фактурой. Тем самым различие уровней образной и драматической речи выписано явно, и остается только делать из этого далеко идущие выводы. Одно перетекает в другое, потом обратно, — и мерцает во всю красоту. В зависимости от авторского (или читательского) отношения — могут быть самые тонкие переливы смыслов. В качестве теоретической абстракции можно допустить, что есть базовое отношение: притяжение — отталкивание, приятие — отторжение. Комбинаторика проста: если на образном уровне плюс (речь о возвышенном), а в драме как-то неказисто, — возникают сомнения по поводу верности идеала, его уместности в данных общественно-исторических условиях, доступности для народных масс, возможности пронести идею незапятнанной сквозь дикость повседневности. Куда качнутся весы — сугубо индивидуально.



Наоборот, заведомо отрицательный персонаж поданный как образец добродетели — это социальная сатира, разной степени язвительности. Или: классический образ обаятельного пройдохи, сладость греха и слабость плоти — освобождение от стереотипов как форма протеста (опять же: с каким знаком, ради чего?). Или по-другому: мистическая философия, смирение, призыв усмотреть свет даже в крошечной тьме. Автор, как всегда, не имел в виду ничего конкретного — его дело правильно спросить. А вся ответственность — на плечи интерпретатора.

Но могут быть и совпадения знаков: плюс — плюс, минус — минус. Думаете, здесь нет мерцания? Еще как есть! Минимум, потому что уровни внутренней речи все-таки различны, и потому факт совпадения структур вызывает законный вопрос: а так ли все гладко? — не прячется и за видимостью гармонии скрытый диссонанс? По логике, решение загадки находят на другом уровне, где-то между темой и ее раскрытием. Прежде всего, в условностях эпохи — а значит, на уровне схематической речи.

Возьмите якобы устаревший жанр хвалебной оды. Испокон веков поэты всех стран превозносили доблести всевозможных спонсоров — в надежде хоть как-то свести концы с концами. Сейчас, по факту, делают то же самое — но завуалированно, без упоминания имен; это удобно, когда при случае понадобится перепосвятить кому-то другому (в средние века — обычная практика). То же самое с точностью до наоборот: подмазаться к одним, посрамив других; на этом стоит почти вся юмористика (за исключением, разве что, абстрактных анекдотов). В чем тут соль? Да в том, что шаблонная добродетель (или низость) предполагает не только наличие этической шкалы — но и принципиальную допустимость оценки любого деяния в этих градациях. То есть, панегирик соотносит историческую (или мифическую) личность с неким культурным шаблоном — вписывает в идеальный образ. Однако реальный адресат не в полной мере соответствует нарисованному идеалу, и это решительно меняет дело: нет больше однозначного плюса или злого минуса — а есть еще и его противоположность, и потребность снять несоответствие, чему предшествует осмысление ситуации, развертывание иерархии внутренней речи (возможно, с практическим продолжением).

Особое ответвление технологии — альбомные экспромты: дружеские шаржи, эпиграммы, романтические намеки, слова поддержки и участия. Наконец, литературные пародии.

Примеры каждый легко найдет в любой поэтической книжке. Однако я позволю себе задержаться на знаменитейшей басне Лафонтена, *Цикада и Муравыха (La Cigale et la Fourmi)*:

La cigale, ayant chanté  
Tout l'été,  
Se trouva fort dépourvue  
Quand la bise fut venue.  
Pas un seul petit morceau  
De mouche ou de vermisseau.  
Elle alla crier famine  
Chez la fourmi sa voisine,  
La priant de lui prêter  
Quelque grain pour subsister  
Jusqu'à la saison nouvelle.  
« Je vous paierai, lui dit-elle,  
Avant l'Oût, foi d'animal,  
Intérêt et principal. »  
La fourmi n'est pas prêteuse;  
C'est là son moindre défaut.  
« Que faisiez-vous au temps chaud?  
Dit-elle à cette emprunteuse.  
– Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaîse.  
– Vous chantiez? j'en suis fort aise.  
Eh bien ! dansez maintenant. »

На уровне школьной программы все ясно: кто не работает, тот не ест... Более внимательного читателястораживает текстуальное оформление якобы простой темы. Это отнюдь не болтовня двух кумушек! — как пытаются нас уверить некоторые современные аналитики. Речь идет о ссуде, которую цикада обещает вернуть до следующего августа «целиком и с процентами» (*intérêt et principal*)! На ум почему-то приходит Достоевский... Однако в обеспечение долга цикаде предложить нечего — кроме честного благородного слова (*foi d'animal*). Муравей (во Франции он женского рода) пытается прощупать, чем из доходов цикады можно было бы поживиться — и выясняется, что ремесло у той не самое почетное (извиняющимся тоном: *ne vous déplaîse*), и

платили ей хозяева балагана по самой минималке. Без тени сомнения, ростовщица посылает просительницу подальше — тут и фable конец.

Но у нас остаются вопросы. Первая публикация — 1668 год. До революции больше ста лет. Тридцатилетний Людовик XIV только что стал самовластным правителем Франции и Наварры; маленькая победоносная война закрепила успех абсолютизма. Самое время для цикад — учитывая благосклонность молодого короля к изящным искусствам (особенно — к музыке и танцам). Проблема одна: где взять деньги? Аристократов королевские предшественники (начиная с Ришелье) пограбили достаточно, пережимать в этом — нажать еще одну Фронду. Внимание естественно привлекает уж слишком агрессивный средний класс: буржуазия пытается подчинить королевство себе, финансирует подрывную деятельность... Не пора ли напомнить про святого Варфоломея? На этом фоне безобидная сказочка выглядит прямым подстрекательством! Тем более, что она открывает сборник, и предпослано ей обращение к высокому покровителю:

### **A Monseigneur le Dauphin**

Je chante les héros dont Ésope est le père,  
 Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,  
 Contient des vérités qui servent de leçons.  
 Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons:  
 Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes;  
 Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.  
 Illustre rejeton d'un prince aimé des cieux,  
 Sur qui le monde entier a maintenant les yeux,  
 Et qui faisant fléchir les plus superbes têtes,  
 Comptera désormais ses jours par ses conquêtes,  
 Quelque autre te dira d'une plus forte voix  
 Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.  
 Je vais t'entretenir de moindres aventures,  
 Te tracer en ces vers de légères peintures;  
 Et si de t'agréer je n'emporte le prix,  
 J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.

Автор (из племени цикад) надеется, что человек благородного звания не будет следовать примеру меркантильной муравьи — а желание развлечь почтенную публику делает артисту честь.

Конечно, тема неоднозначности в муравьиной басне далеко не исчерпана — однако сместим акцент и добавим мерцания от переключки эпох. Прошло 140 лет — и французская история заговорила по-русски (*Стрекоза и муравей*, И. А. Крылов, 1808). По фабуле — очень похоже. С другой стороны — ни о каких злыднях-ростовщиках и речи нет; правда, запросы у российской богемы повыше: стрекоза просит не просто выдать кредит, а приютить и обогреть! Законное возмущение трудового муравья совершенно естественно, и абсолютно бескорыстно: он лишь следует высокому идеалу и осуждает праздность. Все приведено к исходникам от Эзопа и Федра, с незамысловатой античной моралью («о ленивцах и бездельниках»). Несколько лексических штрихов усугубляют стрекозину неприглядность (а ехидное *пропела* — уж очень похоже на *пропила*). Забавно другое. Пишет это образцовый представитель той самой артистической богемы, театрал, автор (не самых успешных) пьес, да еще и картежник, которому одно время даже запрещали появляться в столицах. Каким образом удалось таланту заполучить (как выяснилось, вполне заслуженную) протекцию — мы толком не знаем. Басни вдруг (?) стали бешено популярны — а заодно прогремели и некоторые пьесы (по тем же мотивам).

Парадокс? Отнюдь. Сдвиг общественного мнения история готовила долго и тщательно. Здесь Россия не отставала от мировых тенденций, а где-то даже забегала вперед. Подъем промышленности с петровских времен; а в сфере культуры известнейший русский буржуа Михайло Ломоносов. Искусство и наука в России прочно встали на коммерческую почву. За границу покупали с потрохами, и никакое занятие не считалось низким, если за это хорошо платили. Слово *дело* приобрело основное значение: предпринимательство, бизнес. Это и имеет виду крыловский муравей: попрекает он стрекозу вовсе не тем, что она петь умеет, — а за «попрыгунство», неосновательность, неумение правильно вложиться и распорядиться доходами. Даже «лето красное» становится в этом контексте товаром: и божий дар следует употреблять с выгодой. Где у Лафонтена призыв бить буржуев — в российских реалиях апологетика назревающего капитализма. Заказчик крыловских творений совершенно ясен —

и обращена новая литература именно к нему: ее слог далек от аристократизма, ее идеалы — в светлом «деловом» будущем. Успех басен Крылова щедро оплачен — и здесь еще один парадокс, мерцание смыслов. Российский абсолютизм ничем не уступит французскому; казалось бы, не в его интересах отпускать вожжи и плодить ту самую оппозицию, которую пришлось пачками душить в 1824-м. Тем более, что деловая хватка ассоциировалась с (пока еще) победами французской революции. Что воевать с Наполеоном придется — знали все. И вдруг — пятая колонна... Казалось бы, политика? Но мы тут говорим о поэзии. А ее темы культурно обусловлены доминантой эпохи: догнать и перегнать клятых французов, продемонстрировать силу самодержавия — и отвлечь массы от бунтарских соблазнов. Басни Крылова — удачный противовес европейской классике («наш ответ Чемберлену»); они последовательно аполитичны — чистой воды морализаторство, без посягательств на устои. Здесь власти оказались с третьим сословием заодно (а на далекую перспективу никто не просчитывал). Вот и еще одно мерцание, внутренняя противоречивость крыловских басен: беззубый юмор, далекий от сатиры (это не вольтерьянец Фонвизин!), — но благодаря Крылову русская словесность обрела тот самый эзопов язык, который уже пушкинское поколение накрепко прикрутило к условностям политической борьбы.

Возвращаемся к иерархии внутренней речи. Оказывается, что неоднозначность вполне совместима с формализмом, и на этот случай имеются типовые схемы. Переосмысление, контекстный и отрицательный троп широко используются для придания тексту дополнительных измерений, с очень личными переливами оттенков. Аллюзия работает в поэзии древнейших времен — это одна из наиболее продуктивных схем. Древнему поэту было достаточно связать что-либо с кем-то из мифических существ (богов, демонов, героев) — и для публики открывался глубокий мир тонких взаимосвязей. Позже, когда старые мифы потерялись в литературном море, основную роль стала играть бытовая и литературная аллюзия — куда более ограниченная. Развернутая форма аллюзии — аллегория, иносказание (издревле знакомое нам по басням и притчам; сюда же примыкают разного рода

заговоры, заклинания, и даже молитвы). Наряду с мимолетными намеками, возникают обширные аллегорические картины; когда формата не хватает, чтобы вместить конструкцию целиком, аллегория соединяется с аллюзией, и возникает еще одна иерархическая схема — символизм. Вместо общепонятных ссылок на старые мифы, поэт (или группа поэтов) создает свою собственную мифологию и ссылается уже не нее. Понятно, что такая схематика далеко не всегда закрепляется в культуре; однако наиболее значительное творения символистов переживают своих мифотворцев и становятся особыми схемами — формальными представителями художественного направления. Достаточно краешком коснуться — и разматывается клубок ассоциаций.

Таким образом, на уровне схематической речи хватает простора для поэтической неоднозначности; взаимодействие с другими уровнями добавляет мерцаний. Разумеется, во всяком хорошем деле главное не перестараться. С одной стороны, аллюзия на злобу дня, — это однодневка; но если вообще не заморачиваться отношениями с реальностью — остается лишь голая схема, фокус, каламбур. Это не поэзия, не литература. Напичкать текст всевозможным трюкачеством — дело нехитрое. Иногда художественно оправдано — как особая атмосфера, превращение текста в контекст для чего-то еще, действительно осмысленного. Но нельзя развернуть то, что не свернуто, — найти то, что не спрятано. Когда все на виду, нет внутренней работы, внутренней речи.

Как именно будет организована иерархия текста — не столь существенно. Основная работа по воссозданию целостности все равно ляжет на внутренний мир читателя. Но расставить зацепки, вероятные точки фиксации, поэт обязан. Как иначе он сможет дать понять, что и у него есть кое-что за душой? Вот, всем известные строки:

Он из Германии туманной  
Привез учености плоды:  
Вольнолюбивые мечты,  
Дух пылкий и довольно странный...

Графическая знак — формально неточная рифма: *туманной* — *странный* (именно так стоит так в прижизненных изданиях). Тут

сразу же замечаем звукопись: *-льно странный* звучит совсем как *иностранный!* — это уже мерцание, мысль об отношении к иностранщине как таковой. Но перескакиваем по рифме к первой строке — и спотыкаемся о еще одну двусмысленность: что здесь «туманное»? — ученость или Германия? Ответ: и то, и другое! — и это не случайно, и недаром автор поставил мерцание в сильную позицию: он хотел обратить на это наше внимание, заставить думать о том, что там, за туманами — и почему туман. Марине Цветаевой (страстной поклоннице Пушкина) никогда не нравился *Евгений Онегин*; однако мы видим здесь совершенно цветаевскую стилистику. Такое, вот, мерцание поэтов, небесных звездочек...

Валерия Брюсова упрекнуть в технической неряшливости трудно: он фанатически отстаивал сознательное отношение к каждой поэтической мелочи. Но вот его строки:

Смотреть в былое, видеть все следы,  
 Что в сушь песка вбивали караваны  
 В стране без трав, без крыш и без воды,  
 Сожженным ветром иль миражем пьяны...

И тут же въедливый критик пишет в рецензии:

[...] в этом сборнике ошибки непростительные для Брюсова. [...] Непонятно: кто кого «вбивал» — следы караваны или наоборот?

Кстати, в рецензии тоже бабушка надвое сказала — значит, не отвертеться! — не случайность. С другой стороны, брюсовская фраза настолько хороша, что двусмысленность ей только на пользу. Не всегда формальные правила следует блюсти.

Маленький несерьезный пример. Когда-то записал за собой такую неожиданность:

Исчерпав свои рубли,  
 остаемся на мели.

Казалось бы, какое тут мерцание? Но перепишите «на мели» как «нами ли?» — и сразу становится (не) понятно. Оказывается, неоднозначность бывает не только прямая, но и скрытая за условностями орфографии и пунктуации — и бесконечность раздумий о поэтике, о языке.

Формально, текст может вообще не содержать никаких странностей, ни на что не намекать, не требовать толкования.

Волшебная неоднозначность тогда становится душой образа, и переключка тем вырастает из масштабности картины: поэт выходит за грани, перерастает время и пространство, совмещает историю мира с неисчерпаемостью каждой его точки. Такая многоплановость естественно присутствовала в античной поэзии (в эпосе и драме), где первобытный синкретизм не отделял людей от богов, мгновения от вечности: земля и небо в одном флаконе. Вернуться к такому ощущению путем синтеза — задача не из простых. Однако современные поэты пытаются все чаще, этого требует дух эпохи. Иногда получается. Вот пример такого космического мерцания (John Haines):

When I see milk spilled on the table,  
another glass overturned,  
I think of all the cows that labor in vain.

So many tons of forage spent,  
so many udders filling and emptying,  
forest after forest  
stripped for paper cartons,  
the wax from millions of candles melting...

A broad sheet of milk spills across  
the tables of the world,  
and this child stands  
with a sopping sponge in his hand,  
saying he never meant to do it.

Казалось бы незначительный жизненный эпизод — разрастается до планетарных масштабов, и оказывается, что каждый наш п(р)оступок — деяние глобальное, и отвечать придется всем миром.

Иерархичность образа равна иерархии бытия. Одного этого достаточно, чтобы поэзия не кончалась никогда. Но даже здесь остается возможность еще более масштабного творчества, почти слияния поэта и мира. Об этом разговор впереди. Пока лишь вспомним о сквозных образах, о темах, над которыми поэт работает всю поэтическую жизнь — а есть ли у нее границы? Простое повторение — было бы примитивно. Интереснее, когда взгляд по-разному падает, — как будто кто-то другой и в первый раз. Тогда возникает переключка поэта со своими «клонами» из



другого времени — и это еще один уровень внутренней речи, о котором я подробно не говорил. Разумеется, заметить такую неоднозначность можно лишь извне, когда время уже стало пространством, и кусочки целого складываются в едином поле зрения. Не каждый поэт способен посмотреть на себя таким взглядом. Чаще возвращение остается бытовой случайностью, внешним обстоятельством. Поэт может заняться ревизией при подготовке новой публикации, от фрагмента до полного собрания сочинений. Иногда судьба вытаскивает на поверхность старые связи — и возникает поэтическое эхо: память, самоповтор, полемика... Или что-то близкое — глубинное родство. Но есть поэты, которые сознательно перечитывают себя — и не выносят окончательности. От них остаются десятки вариантов одного и того же, новое перекликается со всем предшествующим. Такая поэзия существует не виртуально, не как замеченное со стороны, а одним громадным образом, который лишь развернут в набор единичных текстов, — одно из возможных представлений. Вероятно, универсальная разумность поэзии — примета далекого будущего. Но проблески в уже пережитом отыскать можно.

Во Франции есть удивительный поэт, судьба которого — сплошные парадоксы. Он очень популярен при жизни — однако издать ему удастся лишь одну тоненькую книжицу. Его беспощадно критикуют литературные оппоненты — но они же называют его украшением эпохи. Он очень серьезно относится к творчеству, и может годами шлифовать какую-нибудь вещьцу в несколько строк, — однако сам же сочиняет на себя пародии. Он ни разу не поминает бога и пишет едкие сатиры на святош, включая папу римского, — однако первое собрание сочинений выходит в Ватикане. Его совсем забыли на сотню лет — но три последующих столетия он на пике моды. Его стихи становятся хрестоматийными — но существуют они в десятках вариантов, и никто не знает, какой предпочесть, и даже имя его (Мелен де Сен-Жёлэ) пишут кто во что горазд. Он всю жизнь провел в королевском дворце — а дама его сердца обыкновенная крестьянка. Ни разу не покидал Парижа — однако известен всей Европе. И так далее, и тому подобное...

В результате и отношение к нему сложилось парадоксальное: вроде бы, признан великим, — но совершенно недооценен. Его упрекают в чрезмерной куртуазности, считают писателем на заказ, потакающим прихотям высокопоставленных покровителей. Но, ведь, он по должности был придворным поэтом, на содержании лично у короля, — и обязан был соблюдать предписания дворцового этикета. Как тут не вспомнить о великом китайском поэте Ли Бо, который точно так же вынужден всю жизнь воспевать императора и прелести его любовниц? Стихи Мелена становятся образцом возвышенного лиризма — но почему-то никто не обращает внимания на их глубочайшую содержательность, философичность, — на яркую идейную позицию и выражение твердых убеждений.

Считается, что Мелен лишь завершает эпоху средневековой ограниченности — а на смену ему идет демонстративная гражданственность поэтов Возрождения; однако с его легкой руки к признанному главе Плеяды, поэту Ронсару, намертво приклеилась кличка «заносчивый пиндаризатор» (поскольку тот пытался причесать французский стих под древнегреческие оды Пиндара). Мелен своим примером показывает, что рождающийся на глазах современников французский литературный язык достаточно богат и не нуждается в иноземных наставниках. В прозе нечто подобное тогда же утверждает Рабле.

Сквозная тема поэзии Мелена — любовь и смерть. Они появляются в десятках стихотворений — то как стихии, то как одушевленные существа: играют людьми, спасают их... Иногда примеряют маски античной мифологии — а в другом контексте превращаются в шаловливых детей (чьи шалости не всегда безобидны); иногда соперничают и ссорятся — но чаще выступают одной семьей (а по-французски *Amour* — то сынок богини любви, то она сама — и женщина, как Смерть).

В итоге мерилom человечности оказывается только человек: внешние обстоятельства не снимают с нас ответственности за наше поведение, за жизненный выбор. Здесь все равны, независимо от происхождения и богатства, от рода занятий и меры таланта. Такой мощной идеи во французской поэзии нет, пожалуй, больше ни у кого.

Как и Рабле, Мелен стоит в литературе особняком: не понимают, потому что боятся понять, — ибо не каждый пока способен в полной мере отвечать за все происходящее, и за все, что еще только предстоит.

Каждое стихотворение Мелена (а писал он чаще всего миниатюры — придворный формат) бесконечно многообразно — и как бы ссылается на все остальные. Его личная судьба переплетается с судьбами мира, одна жизнь становится историей человечества. И его надеждой.

Есть у Мелена роскошный сонет про зимние розы: с одной стороны, традиционное уподобление красоты возлюбленной красоте царицы всех цветов, — но по сути речь о том, что люди обязаны хранить любовь несмотря на превратности судеб, подобно тому как розы умеют преодолевать зимние холода и цвести все равно. И так везде: и трагедия, и свет...

Пока не удалось столь волшебно соединиться (поссориться) со всеми частицами себя — будем заниматься сухой теорией.

Итак, художественный образ, научное понятие, философская категория — невыразимы в языке. Однако они представимы в нем. За счет чего? Потому что текст существует не только (и не столько) самостоятельно, как природная вещь, — но и как общественное отношение. Непосредственным образом — по поводу текста. Но за поверхностным знакомством и (возможно) длительным общением стоит все та же главная причина и цель — общественное производство, ежемоментное воссоздание мира и разума. Поскольку же деятельность иерархична (это лишь одно из выражений иерархичности мира в целом), поэтический текст (по крайней мере, в перспективе, «асимптотически») сопоставим с любым их обращений иерархии деятельности — и может быть прочитан очень по-разному. Точно так же генотип сам по себе — всего лишь вещь, а текстом он становится в процессе прочтения, и потому почти невозможно предсказать по расшифрованным ДНК органику закодированных таким образом существ: одно и то же можно развернуть как угодно, — все зависит от среды. Тем не менее, у всех виртуально возможных существ будет что-то общее; это единство мы и называем биологическим видом — или стихами.

Но чтение (толкование, оценка, осмысление) стихов — тоже деятельность. И в ней своя иерархия. Где-то на нижних уровнях простая возможность — пока сохранились следы. Возможно, стихи не прочтет вообще никто — какая разница? Они были, они пока есть, — мир уже изменился. Достаточно дернуть за ниточку; и никто не предскажет, чем это отзовется через века. Я исчезну как биологическое тело — останутся мои следы в каждом, с кем довелось перекинуться взглядом.

Чуть выше — когда все же заметят и сделают своим. Пусть это будет непохоже на мои видения — будет ничем не хуже, интереснее. Мне довелось встретиться с моим читателем: я точно знаю, что часть меня уже не я — а они. Более того, я видел, как по-разному одно и то же видят другие. Большого удовлетворения поэту не нужно: значит, трудился не напрасно. Хоть капелька разумности в этом мире происходит непосредственно от меня. Даже если сам я — лишь чья-то проекция, отголосок.

Выше этого — историческая миссия поэта. Мир меняется. Перестраивается иерархия культуры. Сейчас важно одно — потом важнее другое. Помимо стихописания, поэт имеет право мечтать, и пытаться воплотить мечты в жизнь. Разными способами. В частности, просто беседуя с людьми. Как я сейчас беседую с вами. Но лучше — что-то все же делать руками, не застаиваться в рефлексии. Так вот: эта часть поэта существенно зависит от его поэтического дара — и это еще один способ писать стихи. Которые невозможно написать иначе. Вот настоящая божественность, и величайшая неоднозначность. Какие стихи заинтересуют людей будущего — знать не дано, да и не мое это дело. Быть собой здесь и сейчас — это и значит быть везде, в прошлом и будущем.

А тексты... Какое в них совершенство? Они есть, и я просто ничего не могу с этим поделать. Они будут исчезать, воскресать, меняться. Мне дано лишь удивляться — и оставаться в них. Чувствовать себя одной мерцающей строкой:

Не продаю, не отдаю, — даю!

## ЛЕКЦИЯ XI

### Основы композиции

Кто был на других лекциях, конечно же, догадались, что я не собираюсь, подобно записным теоретикам, учить народ технике склеивания панорамных панно из цветных стеклышек. Мне интересней другое: как получается, что люди десятки веков неизменно возвращаются к поэзии — несмотря на обстоятельства совсем не поэтические? Одни зачем-то делают стихи — а другие, как ни странно, их читают. Откуда разнообразие форм и жанров? Что такое лицо и стиль?

Можно спросить: а при чем тут композиция?

Можно ответить: а почему я должен брать слово в каком-то формальном смысле? Допустим, речь идет не о теоретической абстракции, а об этой конкретной картине творческих порывов, свершений и разочарований, вознагражденных или бесплодных исканий, которая стоит у меня перед глазами, — и, может быть, не только у меня. Перед нами нечто громадно-разлапистое — так почему бы не поинтересоваться, на чем оно держится? На какой такой фундаментальности? А где поиск (об)оснований — там и теория. Какая моделька завалилась в хозяйство — ту и будем пристраивать к делу.

По ходу дела, возможно, картина современной поэзии и ее история дадут повод заняться деталями процесса, заглянуть на поэтическую кухню и в кулинарную книгу. Кому и для чего это пригодится — не наша забота.

Какие еще коннотации запрятаны в заглавии — пока не скажу. Потому что и сам не знаю. Всплывет, чему суждено. Давайте протопчем одну тропку — а другие топтать дружим.

С порога отмечаем мистические видения. На всякую кручину своя причина. Не потусторонняя, а вполне обычная, от мира сего. Человек не хозяин своей судьбы — он сам своя судьба. Плоды наших деяний неотделимы от нас. Хотя бы потому, что себя мы узнаем только по своим делам. А что мы делаем в поэзии? Правильно, разговариваем. Внутри себя. Иногда даем кому-то подслушать. Стало быть, все композиционные принципы следует выводить их особенностей поэтического материала как одну из возможных (исторически обусловленных) форм; а все, что не выводится, принадлежит другому искусству — или не искусству. Такой, вот, грубый материализм.

Тут, кстати, мне записочку передали... О том, что сатана низвергнется в бездну. Рад за него. И всем желаю исполнения самой заветной мечты.

Люди создают много полезных вещей. Никакой бог столько не придумает. Ему зачем? А людям надо — они и заботятся. Поэтическое творчество не исключение. Своего рода полигон для обкатки неожиданных технологий. Если в мечтах склеилось — стоит хорошенько постараться и выплеснуть в будни. Жизнь рождает поэтов; созданные ими фантастические миры заставляют иначе смотреть на плоды истории; смена точки зрения подскажет точки опоры — и вот уже мир перестроился, завертелся вокруг новой оси. Время новым поэтам в топоры.

Что мы видим сейчас? Какие-то люди что-то пишут — и есть несколько способов донести их писания до общественности разной широты. Устная поэзия практически сошла на нет. Если и рождается в компании экспромт — это вне поэзии как таковой, и остается, в лучшем случае, ходячая фраза. Народно-песенная импровизация — сплошное ретро, ролевая игра, туристический аттракцион. Разумеется, поэт может какое-то время варить строки в голове — когда под рукой ничего письменного. Но практически всегда мысль о картинке сопровождает течение внутренней речи.

Писать можно по-разному. Я начинал на бумажонках, от руки; кто побогаче — сразу в печатную машинку. Нынче всюду компьютеры, куча настольно-оформительских возможностей... Поэтичности пока от этого не прибавилось — и графика остается преимущественно «кодовой системой», способом зафиксировать

нечто неграфичное с целью последующей демонстрации на плоской поверхности: кому-то достаточно экрана — другие лелеют мысль о хорошей бумаге и твердой обложке.

Каналов доставки — с гулькин нос. Переписывать от руки народу лень — и мало кто может гордиться хождением в списках. Самое большее, отксерят (сфоткают, отсканируют...) энное количество страниц. В любом случае, печатная продукция пока на первом месте по престижности, а для недостойных — электронные копии, в файлах или по сетям. Но технологии дешевеют — и скоро, по всей видимости, всякий сможет тиснуть книжицу за свой счет, любым тиражом. А дальше что?

Соответственно, контрвопрос: ради чего? Книгопечатание вовсе не для культпросвета; это бизнес. Надо кому-то окутить целевую аудиторию — он готов за это заплатить, в надежде окупить издержки прирастанием материальных активов или расширением сферы влияния (под будущую монетизацию). Дальше обычная логика разделения труда: авторы получают долю гонорарами, издатели имеют процент с продаж. Даже если какой-нибудь чудик вложится в бескорыстие — как люди получают его плоды? Кроме книготорговли серьезных вариантов нет. А магазины у кого попало и за просто так не возьмут. Ну, можно разослать друзьям и знакомым, раздавать на улицах (за что и схлопотать риск), направить в какие-то библиотеки (где и своей макулатуры давно через край, и фонды списывают в утиль). Все это мелкота, и не найдет книга своего читателя кроме как по фантастической случайности. На электронику надежды больше. Но и здесь к массам выплывают лишь коммерческие проекты, с опорой на продвинутые (и дорогие) технологии раскрутки. Остальное теряется в кучах (искусственно преумноженного) дерьма. Если же поэта вынуждают озаботиться проблемами рыночного выживания — что остается от поэзии?

Одна из ветвей рынка — литературные сообщества и кружки. Своего рода кооперативы по производству и сбыту печатной (или непечатной) продукции. Есть официальные союзы — которые к поэзии не имеют вообще никакого отношения: сплошной блатняк (хотя приличные поэты обнаруживаются порой и в этой грязи). Неформалы начинают с саморекламы — противопоставления

казенному писательству: и опять мышинная возня, политические разборки... Организуют посиделки с озвучкой, самодельные конкурсы с выдуманными премиями. И прочие межсобойчики. Продаются они не как поэты, а в качестве модной безделушки для скучающего бомонда. Чаще всего покупателями становятся агенты крупного бизнеса (включая забугорный), кому надо подсидеть конкурентов, свалить неугодный режим, или оправдать очередную аморалку, — по возможности не афишируя публично прямую корысть. Так оно было при царях — так же осталось в советское время, и тем более после.

Частный случай — стихи на музыку. От страданий под шестиструнную балалайку до рок-групп и современной оперы. Плюс эфирная попса и детские утренники. Иногда прорезывается серьезное — на том же уровне, что и у госпоэтов: статистическая случайность.

Теперь зайдем с другой стороны: где взять почитать? Хочу я, допустим, приобщиться к последним достижениям — и вообще, духовно подрасти. А по факту? В магазинах — поэзии с гулькин нос: только школьная программа — да горстка коммерсантов, которых по определению читать не хочется. Опять же, зубы у цен растут быстрее цен, — и трудовому народу не хватает решимости позволить эдакое излишество; заметим, что дома у трудяг обширных библиотек никогда не было — а что и было, отдали в комиссионки ради голодной корки. У некоторых есть знакомые с источниками — но это редкое исключение. Теоретически, можно читать толстые журналы в библиотеках. Там, где библиотеки еще живы. И когда есть время сбежать от бед на часок-другой. Но в журналах, понятное дело, только свои: реклама очередного тусовочного объединения. Тематика там, прямо скажем, не общепользная. Кто в больших городах — может приبلудиться к буйствующим компаниям, поучаствовать в «перформансах». Провинция почти вся во мгле: одна самодеятельность... Даже альбомы модных групп забредают лишь по ошибке судьбы.

Провинциальные советские библиотеки иногда держали на самых пыльных полках случайно затесавшиеся книженции — что осталось по разнарядке в коллекторах. Как правило, переводы с дружественных или заграничных языков — типа хрестоматии



таджикской поэзии или современной поэзии Бангладеш. На классика (вроде Тютчева или Шекспира) — только по длинной очереди. Зачисленные (официально или по слухам) в диссиденты вообще исключены. Мне повезло: читал никому не понятного Горация, зачитывался никому не приятным Маяковским...

Современная библиотека в поэзии вообще не нуждается — кроме все той же школьной программы. Финансирования нет, старые фонды содержать накладно. Ну, а кому надо — вроде бы, и так достают... Тот же вопрос: где?

Еще недавно (на моей памяти) компьютер был страшноватой редкостью; сегодня паучий интернет становится-таки всеобщей барахолкой, универсальной палочкой-выручалочкой. Не совсем пустота. Можно нарыть много старой классики; однако отыскать что-либо конкретное нелегко: тонем в помоях — и все денег требуют... Поисковики — одна торговля: хозяева программы подкручивают так, чтобы платная реклама в первых рядах, — и чтобы всякие «забаненные» не просочились. Пока доступный реликт — поэтические форумы, возможность блуждать наугад по любительским опусам. Поначалу и это было достижением, и кое с кем удалось заочно познакомиться. Лафа долгой не бывает: литературные сайты почти сразу превратились в треп, глупые межсбойчики — в горных кряжах совершенно непоэтического дерьма. Серьезные поэты ушли — где они теперь? Вероятно, цветные ростки есть и на погосте. Но перекапывать тонны навоза ради призрачного шанса наткнуться на новое имя — дело уж очень неблагодарное. Конечно, почитываю время от времени... Вариантов нет. Спрашивается: откуда взяться великому поэту, если читателю далеко не простор?

И в эту грустную вазу мы должны поставить поэтический букет, собранный по всем художественным канонам... На чем примостить композицию?

Надеюсь, все понимают, что критиканство я развел не просто так — поскулить за прошлые обиды. Вопрос серьезнее: что в этой каше от недоразвитости людской, от миазмов болотного буржуинства, — а что от природы искусства вообще, и особенно поэзии? Другими словами: есть ли шанс увидеть в далеком будущем иные, не столь вонючие композиции? И этим обязана

заняться уважающая себя теоретическая поэтика. Если вслух сплошные непечатности — то хотя бы во внутренней речи.

Прямо скажу: исторический оптимизм — не в моем амплуа. Но долг чести: поискать призрак надежды. За всех загубленных и несбывшихся.

Итак, что имеем за душой? У каждого (за исключением клинических идиотов) в той или иной мере развита внутренняя речь. Употребляют ее в быту спорадически, без осознанного речевого намерения, — а некоторые даже не догадываются, чем занимаются внутри себя. Промежуточная инстанция между внутренней и публичной речью — эгоцентрическая речь, в которой человек уже, вроде бы, разговаривает сам с собой — но краешком глаза косит-таки на присутствующих и очень даже интересуется их реакцией (хотя вида не показывает). Понятно, что дорога в оба конца: эгоцентрическая речь свертывается во внутреннюю, а внутренняя при случае может вылезти наружу в качестве эгоцентрической. Сразу смекаем: ага! — значит, если стихата кропают с прицелом на рынок сбыта, — это отнюдь не внутренняя речь, а всего лишь эгоцентрическая, — и до поэзии как до неба. Точно так же, когда читают стихи по мотивам со стороны (например, подыскать убедительный комплимент, или сдать экзамен, или отобрать иллюстрации к теории), — это вовсе не внутри, и что-нибудь поэтическое прибудет, в лучшем случае, как побочный эффект (бывает: нечаянно увлекся). Собственно поэтика начинается там, где человеку все равно, узнает о его внутренних беседах кто-то еще — или останется чистой виртуальностью. Остается лишь осознать это блаженное состояние — и внутренняя речь превратится в собственно духовность, в рефлексию. Но мы пока задержимся на этапе подготовки поэтического материала.

Каким образом кому-то в голову (или иное место) приходит идея зафиксировать внутреннюю речь в публично доступном тексте? Мы только что выяснили, что сама по себе внутренняя скромница этого намерения не предполагает — и умрет при малейшем намеке на предстоящую публичность. Теория тогда напоминает, что в обыденной жизни единственный след внутренней деятельности — способ внешнего действия, характер

поведения, принцип принятия решений. То есть: мы чем-то занимаемся, чисто конкретно, — и наша внутренняя речь накладывается на эти занятия как их намеренная организация. Вот вам основы композиции.

Получается, что поэтичность внутренняя речь приобретает в процессе приватного взаимодействия человека с текстами — когда они для него интересны сами по себе, и никакие другие мотивы не нужны.

Может такое быть? Вопрос непростой. Понятно, что после смены у станка, плюс многие часы борьбы с бытовыми затыками (коих у беднейших слоев на каждом шагу легионы), мысль только одна: заспать бы до утра... Даже любимая дама уже не вдохновляет. То есть, для рефлексии нужен досуг: она хотя нематериальная — а места требует. Досуг у трудовых масс возникает диалектически, как доведение затыка до крайности: залез в тупик, полезные дела встали, и остается только ждать. Например, соседям приспичило ночью стены долбить, или пьянка у них до утра, — спать уже никак, и надо структурировать ожидание. Если в этот момент подвернется под руку граната — соседям хана. Но подвернулась какая-то чепуха: поэтическая книжонка — воспоминание о школьных днях. И тут накопленная злость выплескивается в такое, от чего у заспанного трудяги крыша едет, на физиономии птички чирикают, а любимая дама даже в зените прелестей не сравнится с восторгом вдохновения. Нет больше соседей, нет пространства и времени, — есть только странная речь, избавиться от которой можно только вместе с внутренностями. Читатель становится поэтом. В синкретическом единстве того и другого.

Дальше — больше. Раз вкусил от древа рефлексии — заноза в сердце, мечта, поэтическая тоска. По большей части, поэзия в быту растворяется без остатка, превращается в почти незаметные отсветы фейерверка на глыбах перезапущенной повседневности. Побаловались — и будет. Пора и честь знать. Не загоститься у муз. Лишь при очень удачном стечении обстоятельств, если удалось записать первые опыты, а потом вдруг вернуться к ним и заново пережить, — стихотворчество разъедает быт и становится осознанной потребностью. И надо выкраивать время для текстов.

Заново учиться читать и писать. И перечитывать, и переписывать. Прощай, крыша!

Казалось бы, у изнеженных классов — все возможности! Тракторить по целине им не в обычай; бытовые передрыги если и возникают — только забавным приключением, поводом лишний раз сверкнуть в свете надуманного страдальчества. Доступа к духовному наследию у них столько, что никакому работяге не вообразить. И возможностей для материализации творчества поболее. Но упрямый факт: поэты из трутней высокого ранга склеиваются отнюдь не чаще. Нет, получить престижное образование и теплую должность — не вопрос. И можно соорудить птичью физиономию, тиснуть пару-тройку скучающих сборников. Потом — финиш. Живем на дивиденды...

Почему так? Да потому что отпрыски серьезных фамилий с самого начала (еще до рождения) — уже в деле. На них работает капитал; они сами — капитал, выгодное вложение. Оказывается, что отрабатывать статус — занятие не менее изнурительное, чем создавать материальный фундамент статусности: на творческие порывы нет ни места, ни времени. Только растрачивают господу себя не на общественно полезные деяния, а на суету сует, погоню за ветром. О чем и пишут (см. канонизированную книгу некоего еврейского начальника). Одни не вышли из скотского состояния, другие оскотинились... Одно рабство неразлучно с другим.

В классовом обществе уход в искусство всегда связан с отрывом от классовых корней, бунтарством, превращением в презренное существо без роду и племени. До поры хозяева это терпят; потом железной рукой расставляют всех по местам: богатые к богатству, бедные — в болото (за исключением тех, кто проданся золотому божку, вложил талант в преуспевание системы). Бывшие хиппи возвращаются в свои добротные дома; ненужная гольтьба спивается или умирает от чахотки. Итоги?

Остается поэзия. Даже неизмеримо краткое мгновение — не без следа. Мир отрицает себя, чтобы посмотреть на себя со стороны; потом возвращается к себе — но не таким, как раньше. Свято место не бывает пусто: единожды найденное будут находить снова и снова. И пойдут дальше. В этом круговороте стать поэтом не самое сложное; труднее — остаться поэтом.

На что это похоже? А именно на это самое: мы увлекаемся разговорами с собой — выплескиваем их в материю текста, — стихи уходят от нас, и мы от них. Каждому автору знакома жуткая опустошенность, когда дело сделано — и твое творение уже не часть тебя, а нечто совсем чужое, иногда враждебное. Точно так же, у читателя взрыв восторга при первой встрече с новым поэтом сменяется гнетущим чувством невозвратности мгновения.

Получается, что классовое искусство — лишь маска; оно представляет искусство во внешних, безразличных формах, — как поэтический текст представляет внутреннюю речь. Одна иерархия отражается в другой. Поэты — как слова и знаки языка культуры, творческие союзы и направления — технология организации внутренних связей: конструирование интонаций, расстановка акцентов, звукопись, тропы. Здесь есть свои твердые формы — и есть неформальные течения; есть переключки культур и субкультур, переплетение эпох. И точно так же, возможен перевод, перенос поэзии из одного человечества в другое, от прошлого к будущему.

Разумеется, столь необъятную тему не запихнуть в узкие рамки лекционного курса. Сейчас мне важно поставить вопрос, дать повод пристальному взгляду. И продолжить об основах поэтической композиции: откуда берутся поэты и как они устроены.

Мы уже знаем, что поэзия прорастает там, где есть доступ к поэтической культуре и немного досуга — освобождение от сиюминутных потребностей. То есть, как минимум, остановиться и посмотреть на мир (включая себя). Без пространства и времени ничего не получится. Тут сразу же приходит мысль о длинном детстве, когда непосредственного участия в коллективном труде, вроде бы, не предполагается, — зато открыт формальный доступ к части культурного наследия (общеобразовательный минимум). Познакомиться со стихами кое-как возможно; остается наскрести капельку таланта и душевной предрасположенности, чтобы запустить собственную стихотворческую карьеру. Разумеется, проще воспитанникам из благородных семей: они с младенчества вращаются в элитарных кругах, да и школы для таких — не

ширпотреб; родители выбирают по деньгам. Опять же, участие в развивающих кружках и мероприятиях — не бесплатно: рынок решает, кому что дозволено. Например, я с детства мечтал заниматься музыкой — а финансы в семье не те, и свой первый инструмент заполучил в относительно зрелом возрасте, когда истинные гении уже подумывают о пенсии. Пришлось выбирать рыночно перспективное направление; по счастью, долгое уединение в библиотеках позволяло, наряду с полезными книжками, косить глазом и в не очень полезные, которые не всем по рангу. Книги в советские времена считались предметом роскоши: стоили по тем деньгам немало (на рубль новыми можно было запросто прожить пару недель) — но достать дефицит не все мастера. Что-то стреляли друг у друга; к сожалению, такой книгообмен никак не касался поэзии — любителей мало.

Это я к тому, что даже в благоприятных обстоятельствах далеко не все становятся поэтами. Трудовые династии среди рабочих — от нужды; большие шишки пристраивают детишек там, где сами командуют; артистическая богема естественно выращивает свой молодежь. Но с поэзией такой номер не пройдет: здесь каждому приходится прокладывать свою колею. Даже если кто-то из родственников подвизается в том же бизнесе. Где Байрон-младший, или Лорка-внук? Дети поэтов бегут из ремесла, как от чумы. Перетекают в другие искусства — но только не стихи. Логика теории подсказывает, что это не просто так, что есть на то вполне разумные причины.

Когда искусство работает с внешним материалом — это зримые вещи, которые легко наследовать. Прозаику досталась печатная машинка отца — и он настукивает собственные романы. Но внутренний мир поэта принадлежит только ему. Это не передается никак и никогда. Можно знать язык — но не понимать стихов на этом языке; можно не знать языка — но чувствовать его поэзию. Дети читают стихи родителей точно так же, как и человек со стороны. Для них это чужое — а свой путь они выберут по своим обстоятельствам. В результате — из одной социальной среды выходят разные поэты; авторы одного кружка очень различны; выпускники литературного вуза разбредаются кто куда. Может это измениться? Может. Если уйдет система

разделения труда, и вопрос выбора жизненного пути просто не стоит: нет всего лишь пути — а есть общий для всех большой мир, и в каждой точке такого культурного пространства свободно размещаются сколь угодно обширные коллективы. Тогда любая стилистика общедоступна, и творчество не связано с авторством, общественно распределено. Один за всех, все за одного.

Но пока мы остаемся там, где человечески устроенную жизнь представить сложно, — и теоретические упражнения приводят нас к неожиданному выводу: в отличие от ряда других искусств, приобщение к поэзии в раннем возрасте не дает ровно никаких преимуществ. Более того, такое преждевременное проникновение может быть вредно — как детский секс. Пока у человека не сформировалась культура внутренней речи, делать ему в поэзии нечего; если при этом взрослые неумеренно восторгаются юным дарованием и запускают его в тираж — поэзия умирает, не родившись, разменивается на миражи публичности. Точно так же мудрость в недоросле — из области сказочной фантастики: философию надо выстрадать.

С практического боку: бесполезно создавать специальные питомники для поэтических дарований, натаскивать будущих гениев. В России был показательный эксперимент — в Царском Селе. На выходе — только Пушкин. Остальные, конечно же, освоили науку виршеплетства, и все могли составить складное стихоподобие на подобающий повод. Но поэтами не стали.

В древнем Китае экзамен по стихосложению входил в обязательную программу для соискателей высоких должностей. Что проку? Сколько-нибудь значимых поэтов — считанные единицы. Классическое европейское образование сделало искусственно навязанную греко-латинской поэтике метрическую систему частью курса древних языков — и бедные школяры веками сдавали экзамен по античной версификации, — а меж собой выдавали (куда более поэтичные) остроумные пародии.

Поэту недостаточно хорошо удобренной почвы, творческой среды. Нужно еще попасть туда вовремя. Когда уже есть, что сказать, — и окреп внутренний голос. Когда любая наука — способ развертывания ранее обретенного. Можно называть это личностными наклонностями, поэтическим даром, талантом...

Если человек слышит себя — и говорит с собой, — он займется именно поэзией, а не прозой, не дизайном, или еще чем-нибудь.

Начинается с простой имитации, игры, «пробы пера». Здесь работает главный принцип восприятия поэзии: поймать намек — и сказать внутри себя по-своему. Фактически — стать соавтором. Отсюда один шаг до импровизации, наполнения тех же интонаций своими темами. Это легко превращается в текст, сырой и раздражительный — но уже поэтический по сути. Оттачивать мастерство — серьезный труд. Но это другая деятельность, отличная от поэзии. Фактически — процесс распада изначального синкретизма, отделение автора от читателя. Даже если не рваться в профессионалы, творить без отрыва от основного производства, — намеренность упражнений выводит их за грань поэтичности, превращает в игру, от которой польза только на уровне синтеза, возвращения к внутренней речи как таковой. Тем не менее, овладение ремеслом закладывает основу творческой манеры, создает узнаваемую композицию, которую мы именуем поэтом.

Конечно, это условность. Но классовое общество состоит из условностей. Поэтому, не будучи профессионалом (то есть, не торгуя поэтическим даром), поэт добивается профессиональности и не имеет права уклониться от ответственности за качество текста, его способность пробуждать внутреннее движение. Важно не перепутать, не выдавать эксперимент за шедевр — оправдывая холодный прием неподготовленностью публики. Случается, что публика все же иногда «дорастает» до сознания значимости чьих-то сырых творений; однако это вовсе не делает поэтичнее тексты: осмысленность приходит за счет работы десятков других людей, поэтов и читателей, когда текст включается в систему текстов и выступает в ином качестве.

По своему положению в обществе, и в искусстве, поэт существенно иерархичен. На каком-то уровне он просто человек среди людей, участник повседневных драм. Как автор и опытный читатель — он вписан в ходовые схемы, обычные формы бытования поэзии. Наконец, есть и собственно поэтический уровень, где поэт становится выразителем отношения людей к собственной разумности, зеркалом эпохи. Эта индивидуальная



композиционность вливается в строение поэзии как культурно-исторического явления, и неизбежно отражается на строении стихов — как во внутренней речи, так и в организации текстов.

Многомерное не помещается на плоскости. Чтобы ощутить, мы разглядываем разные проекции, — догадываемся, как это устроено целиком. Точно так же, поэта мы угадываем по следам, по плоским теням. Тень, конечно, — далеко не сам поэт; некоторые выставляют его с не самых выгодных сторон, далеких от поэтической возвышенности. Но без этих обманчивостей — нет настоящего поэта. Плоский читатель заметит только тень. Но читатель тоже растет — и взаимодействие двух теней способно породить (или возродить?) нечто вполне телесное! Виртуальная поэзия приобретает капельку реальности.

Мы увидим — нас увидят... Нельзя наблюдать — и не быть наблюдаемым. Вспоминаем про обращение иерархий. Культурно определенный облик поэта в классовом обществе складывается из автора и читателя; трудно сказать, чей вклад весомее. Даже установление авторства текста — процедура нетривиальная. Одно и то же может публиковаться по разным каналам, иногда с изменениями; права у того, кто вовремя их купил, — но правообладатель далеко не всегда знаком с поэтом, и может вообще ничего не смыслить в поэзии. В докапиталистические эпохи перетекание тем, образов, выразительных оборотов, слов и фраз от одной книжки к другой было обычным явлением. В этих условиях чуть ли не каждое творение, по сути дела, становилось коллективным — и автографы не решают вообще ничего. *Библия*, *Дао Дэ Цзин*, *Илиада* — это обширные компиляции, труд многих столетий. Шекспир — величайший плагиатор; одно имя вбирает в себя всю современную литературу, а первоисточники знакомы только специалистам. Далеко не все прижизненные издания Пушкина одобрены автором: всегда приходится делать поправку на технические возможности, цензуру, вмешательство тупого редактора... Существовали и существуют коллективные авторы, литературное рабство. Сверх того, участие поэта в литературном кружке неизбежно оказывает влияние на выбор технологий, круг образов и тем, формальные предпочтения: сквозь персоналии проглядывает группа целиком.

Вспомним также о расщеплении писателя на несколько псевдонимов, о приписывании трудов вымышленному персонажу по политическим, экономическим и религиозным соображениям. Иногда безымянность — единственный шанс показать настоящее лицо; иногда это освобождение духа — отказ от претензий ради подлинной поэзии.

Но посмотрим на дело с другой стороны: кого публика считает автором? Фамилия на обложке, как мы только что выяснили, — всего лишь элемент оформления. Разбираться, кто именно вывел конкретную строчку, придумал идею, развил тему или изобрел яркую интонацию, — никто не собирается (кроме нескольких кабинетных филологов). Объективно, существует культурное явление, которое мы склонны обозначать именем собственным. Такая же условность, как приписывание значений лексическим единицам и конструкциям естественного или искусственного языка. Поэтому формальные имена так легко становятся нарицательными, из единичности вырастает всеобщее.

Наряду с общекультурными ассоциациями, у каждого складывается и собственное представление об авторе — по степени и характеру знакомства, по эстетическим или иным соображениям. Кто не интересен — тому хватит ярлыка: классик, романтик, символист, футурист, маньерист, метареалист... Про кого-то всплывают (не всегда отчетливо) названия творений: кажется, он вот это написал... Совсем круто — когда есть ходовые цитаты, наследие всеобуча:

И знал, хотя не без греха,  
Из Энеиды два стиха.

У большинства знакомство с поэзией останавливается на этом этапе; но без такого фона не возникали бы искорки живого интереса, когда помнят не только имя, и даже не стихи, — но чаще свое открытие необычайного, вдохновенное сотворчество. И возникает (как у Цветаевой) *мой* Пушкин, *мой* Мандельштам (или Межелайтис, Бодлер, Такубоку). В особых случаях — я сам. Гомер для Гомера — и Мерайли для Мерайли.

Наследие поэта организуют другие. На свое усмотрение. Публикуют то, чего он не намеревался публиковать, изменяют то, чего ни в коем случае не следовало бы менять. Выкапывают

варианты. Пишут комментарии. Смакуют сплетни. Образ поэта расплывается, мерцает. Но при этом не теряет единства. При всей подвижности, это все та же культурная иерархия, которую каждый вправе разглядывать из своего угла, удаляться или копать вглубь. Когда физицо чувствует себя поэтом — ему предстоит продолжить поэтическую биографию, взять ответственность на себя. От этого не отвертеться — это карма, общественный долг, призвание. И надо соответствовать, совершенствоваться, искать. Как чеховский персонаж: жить в расщепленном мире, где непосредственное бытие превращается в копилку полезных деталей, инструментарий внутренней речи. Так образ поэта, коллективный эффект, придумывает себя, пишет книгу своей судьбы. В ком конкретно — без разницы. Поэт может ожить через сотни лет, в другой стране, — заговорить на другом языке:

Я с королем был не одно столетие,  
И в бой бросал нас грозный клич: «Монжуа!» —  
Но ради Вас ни от кого на свете  
Не принял ни кольца, ни рукава.

Здесь не просто фантазия, это реальная память о *douce France* зрелого средневековья, о ее странных, на сегодняшний взгляд, обычаях. Кто сейчас знает, как рукава прикрепляли к дамскому платью? — в чем состояли взаимные обязательства сеньора и вассала, и как они скрепляли союз? Да, есть труды историков, этнографические описания. Но поэту важны не факты — а дух времени; ему иногда вспоминается то, чего ни один историк еще не описал. Но когда-нибудь обнаружит и опишет — потому что поэзия не лжет.

Никакой мистики. Всему есть рациональное объяснение. Но здесь мы говорим о поэтике — с точки зрения поэта.

Еще раз: профессионализм не означает профессиональности. Традиционное представление поэзии в текстах — пока главная, но не единственная возможность. Чтобы стать поэтом — надо хоть на мгновение отстраниться от борьбы за существование, необходимости выжить в заведомо враждебной среде. Даже когда одиночный человек ассоциирует себя с поэтом как культурной общностью, он остается участником процессов материального и духовного воспроизводства — в которых, собственно, и состоит

его единичность. Грубо говоря: нельзя зарабатывать на жизнь поэзией. В смысле невозможно — и в смысле недопустимо. Недоразвитое человечество обрекает каждого на добывание прожиточного минимума. Кто-то пашет поля — другой занят в строительстве; этот собирает компьютеры — а тот пишет для них программы... Есть также надстройка: коммерсанты, чиновники, военные... Наконец, есть господствующий класс, буржуи. Можно зарабатывать на жизнь вычислением интегралов или писанием рифмованных строчек — но такая деятельность не имеет никакого отношения (соответственно) к науке или к поэтике. Продажа текстов (не обязательно за деньги) сочетается с искусством лишь случайно, внешним образом, — как и все остальное. Точно так же, как участие в литературном кружке может выставить участника литератором — но никогда поэтом.

Давайте отделять мух от котлет. Поэт живет в обществе — и должен быть занят общественно полезным. В советское время слишком ретивых диссидентов осуждали по статье «тунеядство». Совершенно справедливо. Кто не знаком с основами композиции, не может стать настоящим художником, — и все его кривляния суть имитация, извращение, насмешка. В чьих-то корыстных интересах. Достоянее грузить вагоны, чем писать стихи; книжки по агротехнике или программированию в нынешних условиях насущнее. И если времена сумрачные, приходится жертвовать излишествами. Помните рассказик Марселя Эме, *La Carte*? Но рачительный народ не станет сбрасывать балласт: кто может работать — пусть работает. Там, куда поставят. Образование лишним не бывает; главное — распорядиться правильно.

Слышу оглушительный вой поборников воинствующего тунеядства и «антисталинистов». Дескать, в лагерь нас загоняют, всем кагалом. А труды по преодолению узости политического кругозора и насаждению моральной разнузданности не менее важны для будущего цивилизации, чем вашенские околонучные лекции!

Насчет ценности своих плодов не обольщайтесь. Но давайте по существу. Если вы неспособны сохранить в себе поэзию (или науку, или философию) там, где это нельзя монетизировать, — какие вы, к дьяволу, поэты (ученые, философы)? Если вместо

совместного труда на общее благо вы жаждете урвать лично для себя — противопоставляете себя человечеству, а не живете его жизнью, — откуда хотя бы зачатки культурности? — зачем ваши словесные упражнения? Ах, незачем! — просто так, забавы ради... Врете! Есть у вас вполне земная корысть: ездить на чужой шее в свое удовольствие, пользоваться тем, чего более достойные лишены. Именно поэтому интеллигентский компост не идет к трудовым массам, а пристраивается туда, где денежнее, под крылышко мирового буржуизма.

Поэтичность не предполагает бумагомарания. Можно просто читать что попадется, — или вспоминать что вспомнится. Ловить мгновение, когда перевернется душа — и хранить его в себе, быть достойным этой избранности в каждом труде. Но если уж выпало писать — пусть пропитают образ пройденные пути, чтобы он стал мечтой о путях будущего. Кто не жил — не может мечтать. Буйство фантазии, преодоление обыденности — для тех, кто знает, что на самом деле дано — и чего миру не хватает. Настоящий поэт даже воздушные замки строит прочно и на века. Без хорошего фундамента это никак.

В самом запущенном варианте, когда по жизни ни одной отдушины, поэтичность кажется эдакой бальзаминощиной, абстракцией, дурными мечтаниями. На здоровье. Если кроме этого есть и живое дело (не бизнес!), труд, практика. Там все встанет в свою строку. Искусство начинается с выхода за пределы искусства, чтобы не гнить в рефлексивном болоте, а перерабатывать опыт в идеи. Лишь в очень малой части практика представлена собственно писательством. Однако и здесь своя иерархия. Основа всему — творчество масс, фоновая литература, без которой невозможны персонализированные поэты, хорошие и разные. Между этими уровнями — тысячи промежуточных; одно перетекает в другое. Так возникает поэзия как культурный процесс, поэтический ландшафт эпохи. И только по отношению к бурлящей протоплазме любителей и ремесленников возможен уровень собственно искусства — обитель гениев. Не обязательно признанных — никому не известные не менее гениальны. Одна волна быстро рассыпается — другая бежит далеко, прирастает попутными волнятами. Но каждый гребень — вершина.

Как только обозначился центр кристаллизации — растет иерархическая структура. Место поэта в переплетении культур определяет собственно поэтическую композицию. Дальше все как у всех: звуковые пласты, модуляции, аранжировка, линии, голоса, цветовой баланс, перспектива... Глубинное движение волны — образный строй. Форма поверхности — стилистика. Конечно же, шумная пена: публикации, компиляции, антологии, хрестоматии, манифесты и спектакли, критика и аналитика...

В каждом элементе иерархии она отражена целиком. Внутри и снаружи — понятия относительные. Например, на каждом этапе творчества поэт размещает себя вполне определенным образом в жизненном и поэтическом пространстве — и отсюда внешний облик внутренней речи, глубина и перспектива. Оно дело смотреть издалека; другое — подойти вплотную, нащупать границы; но можно оказаться в самом сердце образа, и тогда мир покажется всего лишь светлым пятном — эффект полного внутреннего отражения; если уж очень углубиться, пятнышко схлопнется в точку — луч света в темном царстве... Так звездное небо становится одной крохотной звездочкой — но появляется шанс увидеть другие миры, и заново заселить звездами небосвод.

Точно так же, поэт может ассоциировать себя с материалом или с формой (на каком-то из уровней) — и каждый выбор порождает свою, особенную композицию: где прихотливость коралла — где кристаллы твердых форм или стихотворные циклы... Строфика, порядок частей, расположение творений в книге или сборнике — все это не случайно, за каждым решением живая идея.

Принцип всякой композиции — основательность. Нельзя выстроить одно, не определившись со всем остальным. Единство и целостность — закон иерархичности. В идеале, поэт находит место каждой мелочи, в соответствии с генеральным планом застройки, с архитектурой отдельных строений. Но если пытаться охватить внутренним оком сразу все — легко утонуть в суете. Спасает дело простой факт: композиция как процесс тоже иерархична, и можно потихоньку разматывать клубок, начиная с любого места. Иерархия в целом представлена одним из возможных обращений, иерархической структурой. Смотреть на

эту конструкцию можно по-разному, изменяя масштаб и ракурс. Но самое важное — что рождение иерархии и этапы ее развития воспроизводят во времени одно из возможных развертываний целого. Занимаясь сугубо техническими вопросами, поэт ищет кое-что другое, что к технике никак не сводится. Отсюда муки творчества — когда никак не удается подобрать верное слово, рифму, или заглавие. Казалось бы — почему не пойти другим путем, перестроить композицию под уже имеющийся материал? Нет, это уведет от образа в целом, станет изменой самому себе, своему призванию.

Целое — в основе всего. Каждый текст — материализация, история развития идеи. Фрагментарность как стилизация имеет место быть; но даже в этом случае композиция предполагает завершение в конце — и незавершение ранее конца. Все, что требуется — и ничего лишнего. Нет целого — это не текст, а наброски, подготовительные материалы, черновики. Пока мы в процессе — приходится обращать внимание на вытекающую из темы композиционность: слабые, сильные и относительно сильные позиции, разбивка на стихи и группировка стихов, переплетения, ближний и дальний порядок, характер динамики, направленность строения и развертывания... Немаловажные штрихи: графическое оформление, заглавие, эпиграф, даты... Добиться полной гармонии трудно. Однако еще труднее не стремиться к ней, остановиться на чем-то внешне приемлемом, публикабельном. Компромиссы не для поэта. Только глубокое внутреннее удовлетворение, убежденность в правоте, восторг встречи с искусством, — критерий свершения. После — другое, независимо от похожести. Пуповина оборвана, послед вышел горечью прощания и неожиданного одиночества. Иногда это творческая смерть — уход тени в уже изменившийся мир.

Как и всякая иерархия, композиция бесконечно сложна. Но и сложность иерархична: каждая тема требует точного баланса уровней и межуровневых связей. Когда нужно — образ выливается в головокружительную эквилибристику; в других случаях — уместна определенность и ясность. Кажущаяся простота, разумеется, не устраняет сложность — а лишь снимает ее, прячет в чем-то другом. Композиция не абсолют — она

свободно превращается в другие элементы организации текста, либо заимствует что-то из них. Как обычно, все зависит от места поэта в культуре, от направленности исторических линий. Однако строение текста в поэзии далеко не всегда следует обычным формам пространственно-временной организации речи и действия. Такая «имитация» — лишь один из уровней. В общем случае, иерархия внутренней речи композиционно представлена многоплановостью текста, совмещением разных планов. Поэт как бы одновременно присутствует в разных пространствах, и сводит вместе разные времена. Когда это подчеркнутое намерение — рождается троп. Если на поверхности правило «трех единств» — скрытые измерения все равно присутствуют, и разделение планов происходит на другом уровне композиции. Конечно, физическим пространством и временем дело не ограничивается: есть еще и организация духа, и позиция субъекта по отношению к объекту, различные мысли и действия, целей и средств...

Например, в поэзии можно быть сразу и внутри и вне образа, и наложить один ракурс на другой. Для живописи или фотографии — это очень сильный, броский прием, пользоваться которым следует осторожно, в разумных дозах. Поэзия с древнейших времен использует такие эффекты без особых ограничений. Возьмем древнейшие гимны — шумерские, египетские, индийские, греческие... С одной стороны, они воспевают нечто божественное, превосходящее возможности обычного человека. Но если приглядеться — это божественное оказывается лишь проекцией вполне земных производительных сил, поэтическим предписанием, намеренной композицией. Человек создает богов как образ, фантазию, мечту. Наделяет теми свойствами, которые человеку нужны. И молится самому себе, своей творческой мощи. Удивляется себе — и пугается сам себя:

— Это Бяка-Закаляка  
Кусачая,  
Я сама из головы ее выдумала.  
— Что ж ты бросила тетрадь,  
Перестала рисовать?  
— Я ее боюсь!



Богами становятся не по рождению, а по признанию. Но не так ли возникает и образ поэта? Который пишет не стихи, а самого себя. Иногда в качестве бога — но лишь преходящим образом, как одно из сгущений фантазии и творческой силы. Поэтому поэт вправе третировать богов как угодно, отказываться от них — или диктовать свою волю. Из [уже цитированного](#):

Незванный гость на пиршествах богов,  
Я создал их, и мне их гнев не страшен.

Разум — это право и обязанность созидать и перекраивать природные ландшафты в интересах человека. Но как только с композицией определились — мы становимся ее орудиями, ее предметным наполнением. Время прижать хвост собственной божественности — и честно тянуть ляжку. Такая универсальная двойственность — в любой деятельности, и в любом искусстве. Но в поэзии она становится неотъемлемой частью формы.

В качестве лирического отступления: изначально, любая мифология ставит человека наравне с богами, которые мыслятся как могущественные соседи, еще одно племя — другой породы. Мифы о сотворении мира и человека — позднего происхождения, своего рода экстраполяция устоявшихся бытовых представлений. Мир богов существует параллельно миру человека — но понемногу одно пропитывается другим, растворяется одно в другом. В конце концов различие снимается — и бог становится всего лишь именем, обозначением абстрактной категории. С чего начиналась божественность — к тому она и пришла.

Может показаться, что библейский бог другой — что на него изначально возложена роль творца. Но состав и порядок книг ветхого завета — итог многовекового развития. Религиозный канон (неважно, библейский, или индийский, или еще какой) лишь использует мифологию в своих интересах, перекраивает и уплощает ее. Точно так же — стихи иногда становятся оружием. Но даже в библии легко заметить следы первобытного мифа, параллельного существования и соперничества двух миров. Библейский бог, оказывается, создает не человека вообще — а лишь нечто человекообразное, робота-садовника; упоминаются и другие существа, неизвестного происхождения. При этом якобы созданный богом народ на протяжении всех книг препируется с

богом, обманывает его, торгуется с ним... Заставляет бога следовать земными путями — и не особо интересуется его собственными (просто отмахивается: дескать, неисповедимы). Эта линия красной нитью проходит через всю литературную традицию. У того же Эме: бравый гусар протаскивает в рай свою тетку, набожную старую деву, выдавая ее за «полковную шлюху» (*la catin du régiment*) — и Петр-ключник спокойно проглатывает явную брехню.

Современные поэты, подобно далеким предкам, создают миры, населяют их фантастическими существами — и начинают ощущать себя одним из них, или сразу всеми... Потом такое придуманное существо начинает жить собственной жизнью, творит что-то свое — и становится своим творением. Вероятно, у каждого поэта есть подобные композиции — и я, конечно, не исключение (*Я был..., Построю себе дом...*). На первый взгляд, технический трюк, игра. Бесконечная считалочка: *у попа была собака...* Но вспомним архимедову спираль, рост фракталов, самоподобие в нелинейных динамических системах... Сюда же примыкает универсальное различие интенсивных и аддитивных переменных в термодинамике (да и в любой науке вообще). Оказывается, что поэт, своими средствами, выражает единство мира, его иерархичность. Которую каждый замечает по-своему — но любые заметки важны: без них нет полноты.

Иерархическая композиция, единство разных планов, во внутренней речи предполагает движение от одного плана к другому, взаимные превращения. Обращение иерархии как ее воспроизводство в новых условиях в новом качестве. В тексте это всплывает контрастами, проявляется как скачок, смена контекста. Иногда вопреки школьной грамматике. Но вот, казалось бы, простая вещь (*Заброшенный маяк*):

В былые времена,  
Давным-давно, —  
Помнишь? — плывет луна  
В небе ночном,  
И дальний свет звезды,  
Огней струя,  
И нет ни “я”, ни “ты” —  
Но: “ты и я”.

Что тут необыкновенного? Однако шибко грамотный редактор ничтоже сумняшеся заменяет в печати: *плыла луна*. Вероятно, думая заодно «обогащить» картинку (неуместной) звукописью. Мало того, что последующая предикативность оказывается совершенно неподготовленной — но теряется самое главное, наша способность жить в разных временах, разными жизнями! Точно так же (*Дождь в пустыне*):

Но будет — влажная рука  
По чистой грани —  
И шелест падшего песка  
Уже не ранит.

Здесь вместе будущее, ставшее настоящим, и прошлое, которому еще только суждено быть. Тривиальность языка: *futur antérieur*.

Все это банально и общеизвестно. На уровне единичной деятельности: сначала общий план, потом чертежик, потом просчеты отдельных узлов... Когда стихи льются сами собой, без определенной цели, — значит, чего-то мы не заметили. То ли долгой предварительной работы, когда общество готовит одного из своих представителей к воплощению коллективного замысла, подбрасывает топливо в костер, — то ли истинного характера продукта, который лишь по ошибке принимают за стихи. Композиция возникает в процессе творчества — однако без нее творчества нет. Здесь тоже совмещение планов, переключение с одного на другой. Учимся вытаскивать себя за уши из болота дикой неразумности. Это называется рефлексией. По физике так нельзя — но мы люди, мы можем.

Конечно, сразу не получится. Поначалу попадаем в дикий лес, и надо выбраться в какие-нибудь просветы. Если под заманчивостью зеленой лужайки оказывается еще одно болото — начинай сначала. Поэты рождаются и гибнут. Остаются тексты — обглоданные кости поэзии. По этим костям можно уверенно ступать — и наращивать культурный слой. Так понемногу отстраиваем светлое будущее:

Αλ'τα κόκαλα βγαλμένη  
των Ελλήνων τα ιερά,  
και σαν πρώτα ανδρειωμένη,  
χαίρε, ω χαίρε, Ελευθεριά!

Наша наука о том, что не обязательно готовить себя к литературной карьере — но к поэзии тянуться надо. Независимо от официальных предписаний, вопреки политическим блокам и коммерческим объединениям, — против противопоставления своего чужому. Если окажется, что наши внутренние речи зачем-то востребованы, — общество позаботится организовать нам доступ к современным технологиям фиксации мимолетностей, к индустрии текста. Кому больше достанется — задержится на виду; но поэтическая судьба только начинается после ухода, когда поставлена последняя точка. Биография тогда становится текстом, и всякий вправе по-своему его прочесть.

Нет интереса к виршеплетству? Без проблем. Живите, копите материал, приглядывайтесь к формам, духовно общайтесь с мастерами, ремесленниками. Любая находка к месту — и каждый шаг в контексте какой-то культуры становится виртуальным текстом; запишут его буквами или нет — дело десятое. Пока приходится делить — трудно делиться. Но если не думать об этом, не превращать в профессию — что-то наверняка получится, всплывет в нужном месте, в нужное время, — через кого-то, как-нибудь. На поверхности — позы, маски, роли. Жизнь загоняет тела в колею — но всегда остается возможность поговорить с собой и ощутить причастность к свободным композициям будущего. Поэзия освобождает дух; как он воспользуется этой свободой — не столь уж важно. Задержится человечество во Вселенной — оно обязательно вырвется из рыночного мрака, построит мир, в котором нет места поэтам, но каждый — поэт. Какая разница, кто что сказал — и сказал ли вообще! Оно есть, все это чувствуют, знают, и хотят продолжить. Никто не отнимет у меня моей боли и моей любви. Однако моя единичность — основа композиции в целом, и если все же придется обнаружить себя — меня поймут:

И я вхожу, я поднимаю чашу —  
И все встают. И хором: «За любовь!»

## ЛЕКЦИЯ XII

### Искусство поэзии

Вот и подошло к концу наше путешествие по уровням внутренней речи — из которых при некотором навыке можно лепить стихи. Расслабимся, отстранимся от дедуктивных ходов, посмотрим на все вместе издалека. Оком рефлексирующей Вселенной. Когда есть какая-то теория — можно вернуться к философии. Мы говорили о поэзии изнутри (материал, форма, содержание) и снаружи (явление, сущность, действительность). Пора свести все иерархии воедино.

Но для заправки — небольшая иллюстрация.

Вот два мини-стихотворения, с общим названием *Птичка*, — написанные на одну и ту же тему, изначально и намеренно соотнесенные друг с другом:

В чужбине свято наблюдаю  
Родной обычай старины:  
На волю птичку выпускаю  
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;  
За что на бога мне роптать,  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать!

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я рощам возвратил певичу,  
Я возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая  
В сияньи голубого дня,  
И так запела, улетая,  
Как бы молилась за меня.

Есть разница? Только полный кретин может утверждать, что это вещи сопоставимые, одного уровня. Одно — поэзия; другое — имитация, посредственное виршеплетство. Одно — летает в небесах; другое — как медведь с дерева. Одно живым русским языком; другое — сплошной канцеляризм. Слева — Александр Пушкин (1823), справа — некий Федор Туманский (1824).

Подпись, конечно, — чистая условность. Припишите левый вариант какому-нибудь Васе Пупкину — не изменится ровным счетом ничего. В чем дело? Только ли в умении, в легкости пера, в точности формы? Отчасти, конечно, и в этом: корявый стих мир не украшает. Но различие и в характере истории: слева — один эпизод бесконечной цепи, сказанное — о недосказанном, часть говорит о целом; справа — чистая случайность, эфемерное мгновение без корней и последствий. У Пушкина — страдание изгнанника (что вовсе не обязательно трактовать буквально). Птица в этом контексте становится посланником, вестью, памятью, знаком родства душ. И за последней строкой — свет будущего, стойкость в стечении дурных судеб, уверенность в своей правоте и намерение продолжать. Развертывать образ можно снова и снова, повернуть разными гранями. Ничего подобного у Туманского и близко нет.

Но самое главное — идея, представление о месте человека в мире, о его предназначении, о смысле бытия. Для Пушкина — человек равен богу, он соперник ему — потому что умеет дарить свободу, в том числе от богов. Что равносильно сотворению мира и человека. Поэт вправе роптать, клеймить несовершенство божьих устроений, — но уже не ропщет, ибо стал выше, заслужил утешение (которое только для тех, кто ему *доступен*). Заметим, что птичка у Пушкина *не его* пленница! — она просто в неволе (как сам поэт, как его душа). И святая обязанность разумного существа — бороться за свободу от любых оков. Весна здесь не только время года — но и надежда на возрождение.

У Туманского все наоборот: благодушный барин хорошо живет, — никаких страданий, никаких мыслей о прошлом и будущем, — и тем более без противоначалственного ропота, — боже упаси! От барских щедрот, с жиру, — почему бы время от времени не облагодетельствовать одного из рабов? Потешить тщеславие своей «благородностью». Дескать, мое имущество — что хочу, то и делаю! Дальнейшая судьба отпущенника уже без интереса — птичка просто списана в издержки, вроде карточного проигрыша. Но опять же, не без выгоды: пусть таки молится за благодетеля! — и рекомендует его в райских кущах (читай: перед начальством) как партнера благонамеренного и надежного.

За пушкинской птичкой потянется литературный след через века. Включая туманское эпигонство. Настоящие поэты не соревнуются с Пушкиным — они просто пропитываются им и возрождают в себе. Иногда продолжение будет неожиданно далеким от темы; например, цветаевским:

Она подкрадется неслышно —  
 Как полночь в дремучем лесу.  
 Я знаю: в передничке пышном  
 Я голубя вам принесу.

Так: встану в дверях — и ни с места!  
 Свинцовыми гирями — стыд.  
 Но птице в переднике — тесно,  
 И птица — сама полетит!

Любовный грех, казалось бы, ничего общего не имеет с высокой гражданственностью. Однако поставьте рядом — и возникает знакомое до боли мерцание, перетекание одного в другое. Вспомните: тот же образ. Птица немыслима без свободы. Но что в мире свободнее любви? Женщина отдает миру свое творение (еще один мир) — и она выше любых богов.<sup>42</sup> Любовь сильнее свинцовых гирь чужбины, и плод любви — для полета.

Человек переделывает Вселенную. В этом его разумность. Если не случайно (по прихоти или неосторожности) — а по Марксу: видеть плоды своих трудов прежде собственно труда. Нет возможности работать руками — оставить хотя бы слово; за словом образ. Чтобы другие разумные догадались и подхватили. Только не останавливать мгновение; оно может быть сколь угодно прекрасным — но если нет продолжения, это красота покойника в гробу. В поэзии призыв оставить все как есть — всего лишь (отрицательный) троп; стоит всерьез озаботиться сохранностью видов — умирает не только поэзия, но и разум как таковой. Освобождение человеческого духа от несовершенств природы и культурных стереотипов — первая обязанность поэта. Даже если ему кажется, что он совсем не о том.

---

<sup>42</sup> Вспомним о христианской символике голубя — святого духа. Женщина приносит не просто ребенка — она рождает бога, которому еще предстоит освободиться от своей божественности!

Разумное деяние выходит за рамки обыденности. Оно не только есть, но еще и соответствует своей идее. То есть, человеку недостаточно представлять всеобщее, иллюстрировать собой мировой закон, — кроме долга, у человека есть еще и совесть. Которая настойчиво требует привести жизнь в соответствие с уже осознанным идеалом. А для этого прибраться и в собственной душе, расставить цветочки по стебелькам.

Синкретический быт у человека становится общественно-исторической практикой. Мир уже не предмет созерцания, а поле деятельности. Надо пахать, надо сеять. Но в полученном продукте, помимо собственно потребительной ценности, важны еще и чувственная полнота, и уместность, и возвышенность. Заведуют этим три неразлучных сестры, три лика всякой идеи: эстетика, логика, этика. Каждый шаг приходится соизмерять с прошлым, настоящим и будущим. Искусство не исключение. Поэзия тем более. Нет за поступком идеи — это не может быть искусством, — да оно и не поступок вовсе, а пузыри на болоте, условный рефлекс.

Однако идея идее рознь. Нет, по идее, любое стремление двигать мир к лучшему — это уже замечательно. Это может, как минимум, заразить равнодушием. С точки зрения эстетики и логики — тут все в порядке: цель задает симметрии, расставляет центры кристаллизации, — и растет поэтическая иерархия во всей красе. Но куда? Вопрос не праздный. Потому что кривые цели не ведают праведных путей. Когда будущее видится возвратом к животности, отказом от разума, — смысла к нему ползти никакого. То есть, стихотворчество может оставаться осмысленным в себе (отточенность формы) и для себя (следовать призванию, честно обрабатывать талант) — но при этом его общественный вес (не путать с коммерческим успехом!) стремится к нулю: явления формальной культуры не всегда отличаются подлинной культурностью. Другими словами, неполнота, неуниверсальность (и в конечно счете негуманность) идеи — выбивает единственно прочную опору из-под устоев творчества, и вместо искусства — ремесло, вместо развития — застой, вместо идеи — антиидея, видимость, суррогат. Такие маски — не для великого художника (без ложной скромности).



Жертвы собственного убожества — горами валяются на обочинах наших троп. И бывает обидно до слез. На излете советских времен был замечательный поэт Николай Рубцов. Чувствовал сердцем, что куда-то не туда мир поворачивается... Отзывался поэтической болью. И что? От безвыходности потянуло в сельскую дикость, первобытную отсталость. Возрождение — как вырождение. Из неисчерпаемости тем осталась одна. А для поэзии это смерть. И для поэта.

Совсем недавно Ольга Седакова (какой бы мог быть поэт!) похоронила себя и свой талант. Мечталось стать вестницей свободы — а где свобода вокруг? Ударилась в мистику, в религиозную пропаганду. Разменяла великое дарование на иллюзорные медяки. И так далее, и нет списку края.

По счастью, в каждой идее есть что-то от идеи. Искреннее заблуждение отрицает само себя. Тяга к искусству возникает не на пустом месте — это общественная необходимость, проекция еще не созревшей идеи на уродливость обстоятельств. Поэтому даже у откровенно реакционных писак можно встретить иной раз истинное откровение. Если конечно, не стошнит прежде от всего остального — и не придется сбежать к чему-то чистоплотному.

К сожалению, одной лишь высокой идейности художнику недостаточно. Если в этическом плане складывается правильно, а эстетика не фонтан, или с логикой прокол, — результат может получиться еще плачевнее. Все хорошо в меру. Тащить народ за уши к его же мечте — иногда уместно. Но придется хорошенько уравновесить пропаганду внешней привлекательностью и даром убеждения. Невыдержанное эстетически и логически слабое — скорее, дискредитация идеи, уступка сонмам антиидей. В живых беседах можете сколько угодно защищать самые далекие абстракции; но в поэзии — надо завязать с апологетикой, даже если это апология разума. Тут свои законы, и дозировать разум следует со всей подобающей аккуратностью. Если творение ведет поэта куда-то не туда — придется проследовать, и завершить все, к чему призывает авторский долг. Потом — пожалуйста, трубите, что это не я, что оно само пришло... Так было нужно, и назначено судьбой. Если коллективный разум решил поручить вот этой единичной личности — ему виднее.

Но если по всем ощущениям не тянет на шедевр — что тогда? Посыпать голову пеплом и хвататься за пистолет? Рано. Сначала полезно обратиться к теоретической поэтике, с ее вертлявыми иерархиями. Авось, в каком-то из обращений польза будет и от недогениев.

Действительно, говоря о том, что есть искусство, а что до него не дотягивает, мы никак не можем ограничиться простыми дихотомиями: мальчики налево — девочки направо. Нет, не то, чтобы совсем без этого, — но бывают и другие шкалы. Строгое и определенное на первый взгляд — оказывается при ближайшем рассмотрении лишь статистической картиной, переплетением хаотических движений, которые в силу своей принадлежности глобальной структуре уже не вполне хаотичны, — и можно еще копать вглубь... Мера искусства — не только количество, но еще и качество. Сопоставление разной поэзии возможно лишь в пределах одного уровня иерархии, а явления разных уровней сравнимы далеко не всегда. Однако для целого все уровни одинаково полезны.

Так вот, искусство вообще, в своей идее, — это абстрактная категория. До такого искусства не дотянется ни один гений — да оно нам и не нужно. Держать абстракцию при себе, в красивой шкатулочке, — дело недурное. Но пользоваться в быту следует более удобными вещами. Которые и выбросить не жалко, когда ломаются. По жизни, искусство рядится в одежды, скроенные под фасон того, чем на данном этапе приходится усиленно заниматься. Сколько разных деятельностей — столько и поэзий. Кто чем вдохновляется — о том и говорит, и к тому же прислушивается. Официально зачисленных в советские поэтов посылали в «творческие командировки» — а потом принимали «творческий отчет». Несмотря на все перегибы и саботаж — здоровая мысль! Возможно, скрипачу грузить вагоны в убыток, балерине без класса тоже никак... Но разве нет других дел, вполне совместимых с характером художества? А уж поэту отвлечься от письменных принадлежностей и вырваться из дурной компании — не просто не повредит, а совершенно необходимо, это истинно поэтическая потребность. Не по кабакам вдохновение ловить — а в общественно полезном труде!

Тематическая поэзия не обязана быть сугубо прикладной. Пашем поле — а пишем о звездах. Главное, что не абстрактно пишем — а под впечатлением. Не изобретаем позаковыристей — а переплавляем быт в стих. Разумеется, на свет рождаются и вирши по случаю — но даже в них мерцает жизнь. И делают их настоящие люди — разумные существа, — а не эстетствующие трупы.

Но! Речь не о изнуряющей работе ради куска хлеба — тем более, на чужого дядю. И не о базаре. Нужен труд. То есть, не только работа — но еще и творчество, сознание и самосознание. Поэт внедряется в жизнь не в поисках красок, выразительных подробностей (хотя и это присутствует); поэту нужно поймать идею, атмосферу, полноту бытия. Увлечись — и увлечь других. Не все будут (по Вознесенскому) «брать лосося». Но в любом другом деле по-новому возродят все ту же поэтику упорного труда: не для себя — для всех, для всей Вселенной. Когда человек — равен миру. Помните про птичек?

И здесь мы опять приходим к этике. Иногда говорят, что автор должен проникнуться своим героем, побыть в его шкуре... Но искусство противоположно грубому натурализму. Оно как раз и начинается с намеренного противопоставления материала и формы производственному содержанию. Антураж важен — но именно как антураж, — то есть, буквально: *окружение*. Если же нет окружаемого, никакой реализм не спасет. Чтобы живописать зэков, гестаповцев или инопланетян, художнику вовсе не обязательно отсидеть срок, поработать заплечных дел мастером или получить галактическую прописку. Потому что пишет-то он не о них, — а о том, что лишь принимало соответствующие культурно-исторические формы. Настоящие темы — в мечтах, беспокойных идеалах. Творческий характер труда проявляется только там, где мир становится хоть капельку лучше, — хотя бы в нашем воображении. Поэзия — не чернуха. Ей подавай чего-то светлого. Формальная тематика может быть любой — суть в другом. Так, революционный стишок на поверку оказывается рупором мещанства (про них: *без серпа и молота не покажешься в свете*) — а блатная песня поражает высочайшим лиризмом, или перерастает в высокую трагедию...

Когда ветеран войны пишет стихи (романы, картины) только о войне — это болезнь, травма. Это может быть глубоко поэтично, проникновенно или возвышенно, — но это уже не поэзия. По крайней мере, изначально — до встречи с творческим читателем, способным снять навязчивый кошмар и обозначить бесконечность путей. Точно так же, крестьянину первым делом заботы села, железнодорожнику — километры путей, учителю — детские души... Пока это насущно — это вне поэтики. Однако если вообще ничего за душой — поэзии тоже нет.

В разумно устроенном обществе, где нет разделения труда, каждый может пропитаться любым ремеслом — и сделать его источником вдохновения. Формальное встраивание в трудовой коллектив (жанр европейского телевидения: *immersion*) лишь отчасти имитирует такую свободу. Когда поэт внутренне против, когда он духовно чужд своему окружению, — он либо уходит от темы — либо скатывается в стилизацию, в манерность. Сравните стихи Маяковского о парижской женщине — и Вознесенского об американской стриптизерше. Железная классовая позиция — или интеллигентская бесхребетность. Небо и полуподвал.

Еще раз: поэзия начинается с ухода из искусства. Чтобы появилась надежда вернуться. Каждый по-своему. Но есть один универсальный способ покинуть парнасские кущи — перестать поэтствовать и на какое-то время очеловечиться. Да-да, я именно об этом. О любви. Она заставляет поэта говорить не только с собой, и не только говорить. На какие сумасбродства идут ради любимых глаз — вечная тема мировой литературы. Борьба титанов, плутовской роман и волшебная сказка в одном флаконе. Любят по-разному. Но самый эгоистичный писака все же знает свою музу — и благодарен как умеет.

Любовь и поэзия — близнецы (не всегда братья; в некоторых языках — разнополые). Почему-то оказывается, что стихи на любую тему, так или иначе, еще и про любовь. Вероятно, и другие искусства не отстают, — но там это не всегда заметно. Поэзия же без любви просто никуда; но и любовь почти всегда тянет за собой поэзию. Что касается любителей — они почти в полном составе подаются в поэты на почве влюбленности. Профи обычно наследуют ремесло (хотя и не напрямую) — но до первых

сердечных мук это, скорее, набухшие бутоны, а любовь — детонатор полновесной поэтичности. По общей логике нашего теоретического курса напрашивается вывод: неспроста.

Разумеется, чтобы обсуждать аргументированно, надо бы, помимо этих лекций, прослушать еще и факультатив в Академии любви. Как-нибудь в другой раз. Пока ограничимся общими замечаниями.

Согласно теории, разум (дух) есть особый уровень рефлексии (самовоспроизводства мира). В неживой материи рефлексия носит преимущественно случайный характер; живая природа превращает рефлексию в органическую необходимость; только разум воспроизводит мир универсальным образом: необходимо и во всех отношениях. Внешнее проявление (природность) этой универсальности — сознательная деятельность, труд. Единство субъекта деятельности возникает в ходе обмена деятельностями, универсальным механизмом которого (эстафетной палочкой) служит язык, речь. Но в деятельности мир воспроизводится объективно, как культура — вторая природа. Даже дух в этом контексте взят с его внешней объектной стороны, как особая реальность. Однако для полноты картины, следует обратиться еще и к представлению о разуме как саморазвитии духа (мир как рефлексия рефлексии). Здесь та же картина обмена духовностью, а универсальный посредник духовного роста — это и есть любовь. Для непривычных сложновато — но достаточно поймать общую идею: любовь играет в духовном развитии ту же роль, что язык в развитии культуры. По сути дела, это одно и то же, взятое с разных сторон. Вспоминая про искусство внутренней речи, мгновенно понимаем: поэзия — чрезвычайный и полномочный представитель любви в искусстве. Все встает на свои места.

Дальше много существенных подробностей. Например, следует различать любовь как культурную форму духовности (язык) — и как субъективное переживание, чувство (речь). Есть также иерархия любви по ее «материальным» проявлениям (аналогично иерархии творчества в деятельности). Но это уже частности. Для теоретической поэтики достаточно принять как факт глубинное родство поэзии и любви, неотделимость одного от другого.

Но вернемся к иерархии приобщения к искусству. Прямо над уровнем тематической поэзии — область поэзии рефлексивной, которая также возникает по заданному поводу — но уже не изнутри, а как внешнее (не всегда поверхностное!) впечатление. Грубо говоря, прочел я книжку по физике — и поперло меня на эту тему стихами (как художник [Ги Лёврие](#) вдохновлялся теорией фракталов и неравенствами Белла). Погружения в предмет здесь нет, поэт остается самим собой, вращается в кругах своего быта. Пусть. При достаточной заинтересованности даже минимального знакомства достаточно для грамотной стилизации — или хотя бы наивной пародийности. Как и в тематической поэзии — полный спектр артистичности: от вульгарного виршеплетства до изысков элитарной эстетики.

Рефлексивная поэзия — способ отвлечься от искусства без отрыва от искусства. Мы влезает в чужую кухню — но как сторонний персонаж, со своими тараканами. Пожалуй, самый ходовой вариант для профессионала — оформление действия в театре и в кино. Чаще всего, в виде текстов песен — но бывает, что по ходу дела просто читают стихи (например, в массовых постановках по торжественным поводам — или на детсадовских увеселениях). Если смотреть на это как на халтурку — на выходе и будет халтура. Однако настоящий поэт работает честно: ему надо уловить настроение, построить образ, — и только тогда делать текст обычными поэтическими средствами, как одну из граней образа. Получается добротная поэзия, которая, в принципе, могла бы жить и вне порождающей деятельности, — хотя на практике изначальная сценичность все же тянет за собой драматические ассоциации, культурные связи, идиоматику.

Поскольку у человека производство не ходит без рефлексии (и наоборот), различие уровней тематической и рефлексивной поэзии весьма относительно; это обычай всех иерархий. Можно считать, например, что участие в производственном процессе других искусств — своего рода творческая командировка. Точно так же, вдохновляясь чьими-то трудами (в том числе другими поэтами), мы участвуем в их деятельности в качестве зрителя — что предполагает сотворчество, активное погружение, — потом перенос опыта в поэтическую практику.

По большому счету, авторство и творческое восприятие в искусстве почти неразличимы. Кто есть кто — можно догадаться лишь в контексте, при определенном развертывании иерархии, в каком-то отношении. Это виртуальное различие становится реальным только в условиях разделения труда, когда авторство становится профессией, источником дохода, — а все остальные автоматически записаны в покупатели. Другая сторона того же самого — профессиональные «читатели»: теперь уже автору приходится идти на поклон, покупать «лицензию» на (уже не свое) ремесло. С концом базарной экономики заканчивается и базар в искусстве — чтобы творцами стали все.

Суть в том, что идея в искусстве — общение автора и читателя (зрителя, слушателя, щупателя, нюхателя и т. д.). По отдельности — идеи нет. На этапе творения отделенный от восприятия пространством и временем персонифицированный или коллективный автор тоже с кем-то общается; но это, по сути, общение внутри себя, между разными уровнями личности. Если иной публикации не предполагается — идея воплощается в тексте одним образом; версия для публики выглядит иначе, как намеренно «полусырой» продукт, оставляющий место для читательского сотворчества. Поэтому авторы традиционно пересматривают тексты перед публикацией, вносят коррективы, с прицелом на аудиторию. Бывает, что приходится совмещать разные. Еще один виток неоднозначности, мерцание.

В полном объеме художественная идея возникает только в процессе восприятия искусства. У каждого по-своему. Иногда художественная культура собирает такие индивидуальные идеи в новую иерархию, идею более высокого порядка, тип. Ясно, что подобные абстракции лишь частично воспроизводят исходное содержание — и при изменении культурной среды понадобится переосмысление, перестройка иерархии типов. С другой стороны, и произведение искусства до включения в культурный контекст недостаточно определено, абстрактно: его иерархичность — единство всевозможных интерпретаций. В самом деле, построить дом — совсем не то же самое, что нарисовать его, или рассказать о нем. Дом вполне может стоять и без рисунков или рассказов; рисунки или рассказы о воображаемом доме — тоже нормально.

Однако рисунок делает дом вообще — вот этим, нарисованным домом, а наличие реального прототипа — коренным образом меняет отношение к рисунку. Включая действительность в свой контекст, искусство достраивает ее, расширяет представления о ней — и в конечном итоге раздвигает границы объективности. Поскольку различие объекта и субъекта относительно — зависит от контекста, способа развертывания иерархии деятельности.

Как правило, поэт встречается с читателем лишь заочно, через текст. Точно так же, читатель приходит к поэту через цепочку культурных опосредований — литературный процесс. Следовательно, у поэта нет (и не может быть) реального читателя; общаться приходится с воображаемым. Обратное: читатель воображает себе поэта — и общается с собственным творением. По жизни такие мифологические существа могут встретиться лишь в составе художественного образа, как персонажи еще одной выдуманной истории. Когда встречаются живые люди, имеющие отношение к писанию стихов или их чтению, — это всегда источник недоразумений, разочарований, иллюзий. Каждый в итоге остается при своем — и задним числом толкует бытовые странности в духе предполагаемой поэтики.

И опять отделяем «приставку» — возвращение к этике. Разумный человек ясно осознает ограниченность собственных представлений, не путает мотивы деятельности с мотивировками. Конечно, в недостаточно разумном обществе и каждый его атом лишь в какой-то мере разумен — поэтому поэт не всегда отдает себе отчет в судьбах поэзии, и только ощущает свою неполноту как несовершенство: его все время терзают сомнения. Которые неизменно становятся творческим импульсом. Поэту трудно остановится, выбрать «окончательный» вариант: потому что не останавливается жизнь, и любая окончательность — начало нового пути. Но вдруг — о чудо! — прописан последний штрих, и творение отделяется от поэта — больше ему не принадлежит. Любая попытка вернуться — это уже вариации на тему, нечто совсем другое. Значит ли это, что сомнениям конец? — что можно ликовать, бить в ладоши и вопить: *ай да сукин сын!* Ровно два раза. Чувство завершенности приходит не от якобы достигнутого совершенства — а наоборот, от невозможности



продолжать, творческого тупика. Это избавление от мучений — но не от совести, не от бессильной неполноты. Просто пришло время поработать другим — и поэт передает деятельность обычным образом: посредством языка, через текст.

Почему же, несмотря на все сомнения, мы все же беремся за этот заведомо непосильный труд? Да потому что просто не можем поступить иначе. Общество дает сигнал: давай, работай! Оно же освобождает от текущей работы и перебрасывает на другой фронт. По жизни каждый может время от времени вспыхивать жгучими искорками: поэзия синкретически встроена в быт. Когда же разгорается открытое пламя (или запущен термояд внутри) — приходит осознание миссии, рождается поэт. Который пишет безотносительно к дальнейшему, без оглядки на публикабельность, ни к кому конкретно не обращаясь. Он делает это для себя: чтобы стать — и остаться — собой. Поэзия не на заказ — при том, что без социального заказа поэзии нет. Темы приходят извне — но оживают лишь как внутренняя потребность. Внешний мир подталкивает к творчеству; но как только стихи пошли — их источник уже не имеет ни малейшего значения, они живут (и развиваются) по собственным законам. «Прикладные» тексты годятся для этого ничуть не меньше других: в любой поэзии есть доля поэзии. Быт пропитывается искусством — и его эстетизация превращается в этический принцип. Точно так же, как логика науки становится этикой просвещения.

Мораль: какими бы ничтожностями ни пришлось заниматься, нельзя прятаться за спины гениев, оправдывать себя жесткими рамками, финансами и сроками. Поэт равен миру — на меньшее он не согласен. Эфемерность в одном обращении иерархии — оказывается вечностью в другом.

Стало быть, давайте покинем тематический и рефлексивный уровни поэтической иерархии — и присмотримся к поэзии как таковой, поковыряем ее гвоздиком в поисках «чистоты».

Апологеты искусства ради искусства могли бы вздохнуть с облегчением: ага, и для них местечко нашлось — и не на самых задворках! Спешу разочаровать: возвышенность — понятие относительное, и один порядок ничем не хуже другого (главное, чтобы хоть какой-то был). Можно ли указать хотя бы один

признак, по которому «высокая» поэзия отличалась бы от всякой другой? Если, конечно, не кивать на профессиональность — принадлежность литературному кружку, который использует нечестную конкуренцию ради завоевания рынков сбыта. С точки зрения результата — отличий нет. Купленный текст, или не купленный, — какая разница? Ту же печатную книжку я скачаю с пиратского сайта — и для меня она вне рынка; «любительские» тексты попадают к профессиональным плагиаторам и делают для них деньги. По художественному уровню тоже делить не будем: от бытового присутствия и общественного статуса это никак не зависит. Единственная зацепка — характер образа. Когда поэт пишет о своем насущном — это тематическая поэзия; когда он смотрит на тему со стороны — уходим в рефлексивность. Но есть темы, которые соединяют качества того и другого: мы не можем отделить себя от деятельности — но воспринимаем ее внешним образом, как объект. Иначе говоря, мы умеем смотреть на себя другими глазами, которые тоже свои — но как-то иначе.

Иерархический подход сразу подсказывает: единый поэт расщепляется в особом контексте на два уровня, и вполне возможно, оставаясь на одном из них, говорить о другом. Такая рефлексия принимает по жизни самые разные формы, с общей приставкой: самосознание, самопорождение, самосозерцание, самоанализ, самолюбование, самокопание... И в частности — самоцель. Что любят поднимать на щит поборники «чистоты».

На полях: абстрактная поэтичность вполне возможна и у «потребителя» поэзии, когда его не интересует скрытый за текстом мир — а нужен лишь повод к одному из *само-*, зацепка для такого же внутреннего раздвоения, как и у чересчур поэтических авторов. У которых, очевидно, сдвиг по фазе возникает при взаимодействии с достаточно ангажированным (коллективным) читателем. Как всегда, система разделения труда доводит дело до абсурда — а внутреннюю иерархичность до шизофрении. Рынок спекулирует на трагической гибели поэтов ради вербовки все новых жертв: смерть во все времена была хитом продаж!

Про единство и борьбу противоположностей все слышаны; к сожалению, по большей части, дальше пошлой формулировки

дело не идет. А чисто житейски — нет ничего привычнее: есть сырье, есть технология его переработки; на выходе — полезный продукт, который также можно обработать и превратить в еще что-то. Когда возникает нужда в регулярном воспроизводстве вещей, мы пытаемся расщепить их на два уровня: из чего это сделано — и как, при помощи чего? То есть, сначала выделяем противоположности — потом сводим их вместе, заставляем исчезнуть друг в друге, чтобы возродить сторонами целого, культурного явления.

Вот, собственно, и вся теория. Индустриальный уровень поэзии как искусства призван прежде всего обеспечить поэтов средствами производства, расширить возможности работы с материалом — и указать на доступные запасы. Отсюда страсть к поэтическим экспериментам, к поиску тем и форм. Творческий поиск обращает на себя внимание — и «практикующие» поэты становятся лицом поэзии для широкой публики. Эта их роль проистекает исключительно от новизны разработок, культурной неосвоенности, — и сопутствующей этому примитивности. Первые аэропланы — целое событие! Конструкция, принцип полета — предмет живейшего интереса. А сейчас перелеты в любой конец земного шара — банальность, и нас мало волнует, сколько изумительных открытий за этим стоит. То же самое в поэзии: удачная находка наделает шуму — а потом куда более поэтичные применения уже в порядке вещей, дело техники...

Да, поэтическая инженерия — это искусство для искусства. Но именно *для* искусства — то есть, не само по себе, а в качестве подготовительного этапа, ступени развития. Как и во всяком деле, яркие, талантливые решения отличаются от всего лишь эффективных. Настоящие таланты, впрочем, на этом уровне не застаиваются — они сами внедряют свои разработки в поэтику самых разных тем.

Но откуда берут инженеры внутренней речи свои великие догадки? Новые вещи — не просто комбинация старых, а их обогащение и глубокая переработка. Выдумать что-нибудь «из головы» — пустая затея. Кроме уродливых франкенштейнов тут ничего не сотворить. Промышленные КБ часто идут по этому пути — когда клиентов много, а сроки поджимают. Но мы

говорим об искусстве поэзии. И помним об иерархичности поэта, об умении смотреть на себя издалека. Поскольку же поэт — явление коллективное, волна в океане культуры, смотреть на себя означает также видеть и ценить других. Быть читателем высокой квалификации. Тащить под себя все, что встретится по жизни, по творчеству и сотворчеству. Чтобы возникла океанская волна — первым делом, нужен океан. Который в данном конкретном случае называется как? — правильно, литературной средой. Можно сколько угодно ругать чрезмерную приверженность поэтов рыночным играм, клеймить антиэстетическую суть модных (или эпатажных) течений и школ; однако без такого сопоставления назревающих в искусстве тенденций, без обмена опытом и разочарованиями, — шагу ступить нельзя. По крайней мере пока, в современных экономических условиях.

Хороший инженер — великий плагиатор. Он умеет собирать абстракции — и пристраивать их по месту, превращать в орудия труда. И мы берем его творения, учимся работать с ними и находим такие возможности, которых изобретатель, при всей его гениальности, никак не смог бы усмотреть.

Итак, в одной из бесчисленных поэтических иерархий, мы начинали с синкретического единства автора и читателя на уровне тематической поэзии; в качестве отрицания, разложения синкретизма, — внешнее противопоставление поэта и его аудитории; наконец, в индустриальной поэзии возникает синтез противоположностей — источник дальнейшего развития.

Разумеется, тот же метод применим и к теории любых других сторон поэзии как искусства. Что, отнюдь не исчерпывает тему. Ибо вполне резонно поинтересоваться, например, чем поэзия обязана всем прочим искусствам, и чем они обязаны ей; что в поэзии от искусства вообще — в противоположность поэтичности как таковой; как искусство представлено в поэзии, и наоборот. Наконец, огромный пласт проблем связан с поэтикой поэта — искусством быть (и оставаться) в поэзии. На эти темы хватает ученых книжек; однако хотелось бы и здесь выйти за рамки голой эмпирии, привести факты к единому теоретическому основанию. Которое, конечно же, не единственно: ту же иерархию можно развернуть в любом другом направлении.

Кое-что я мог бы рассказать уже сейчас. Но надо и честь знать. Мы уже коснулись дюжины глубоких тем — не хочу, чтобы это превратилось в бесформенную кашу. Пусть чуточку успокоится, приобретет прозрачность кристалла. Вот тогда и продолжат — кто доживет.

Собственно, об этом только и осталось поговорить в отведенное нам время. О связи времен. Человек отличается от всего остального еще и тем, что у него есть прошлое, настоящее и будущее. У неживых тел (сколь угодно сложных) ничего этого нет: их время однородно и изотропно, и никакие флуктуации никак не влияют на структуру в больших масштабах. Живое идет от рождения к смерти — и его время уже снабжено выделенным направлением; однако само наличие границ, за которыми ничего нет, означает безразличность каждого мгновения: есть только здесь и сейчас, и нет нужды в прошлом, и надежды на будущее. Даже память у животных втиснута в одну точку — это свойство, а не процесс. Человек (поскольку в нем пробуждаются ростки разумности) воспроизводит не только мир вещей, налично данного, — но и мир собственного отношения к вещам, которое он объективирует, делает вещью (тоже материальной — однако не так, как обычные, природные вещи). В частности, однажды пережитое не исчезает, а удерживается целиком, как свернутая иерархия — которую в любой момент можно развернуть. Поскольку же внешние обстоятельства былого уже ушли, развертывание не будет простым воспроизведением: оно, как минимум, реализовано в другом материале. Отсюда один шаг до искусства. Но обратим внимание: когда видоизмененное прошлое всплывает под воздействием практической потребности, оно становится еще и планом действия — образом будущего. Здесь корни человеческой фантазии, исток всякого творчества.

Понятно, что движение внутренних иерархий невозможно без существования самого этого «внутри». Откуда оно взялось? Из общения людей по поводу совместной деятельности. Для единичного человека, как и для животного, любое действие исчезает после завершения. Если же действие продолжает кто-то другой, потом еще кто-нибудь, — и так по многим цепочкам, — человек остается в этой сетке путей сколь угодно долго — пока

воспроизводится соответствующая деятельность. Внутренний мир человека — проекция внешней деятельности, и обширность этого мира напрямую зависит от строения культуры, развивается вместе с ней. Возможность вместить прошлое и будущее также развивается по ходу культурного развития — как вообще, так и в сугубо личном плане. Следовательно: поэтическая вечность — другая сторона культурности. Поэт — часть истории: ее итог, ее суть, ее творец. А вовсе не надмировой абстракт. Уйти от мира — уйти из поэзии.

Поскольку человек раздвигает (развертывает) свое настоящее и делает точку очень большой, его существование не ограничено датами рождения и смерти — оно цветок в венке деятельностей. Разумное существо не сводится к биологическому телу (или совокупности тел). Если деятельность началась до физического рождения — человек уже в ней, как ее необходимое звено (в частности, как ее будущее); когда деятельность продолжается после распада тела — человек продолжает жить, и не только в качестве прошлого. Кто с ходу вспомнит дату смерти Вергилия, Шелли, Махтумкули, Жуковского? У специалистов есть на этот счет ученые предрассудки — но какое до них дело рядовому читателю, который общается с поэтами так, будто они где-то рядом, не дальше соседней галактики!

Та совокупность культурных проявлений, которую мы по жизни связываем с именем собственным, зародилась задолго до знакомства чьих-то биологических родителей — и, возможно, руководила их чувствами. Точно так же, идентичность поэта включает вклады самых разных эпох, — отсюда всяческие *déjà vu* и эффект присутствия. В этом же причина пророческой силы искусства, испокон веков внушавшей обывателю суеверный страх. Поэт может говорить о будущем — поскольку он уже в нем есть! Что никак не зависит от официального признания, от плодovitости или обширности литературных знакомств.

Другая сторона того же самого — вечность любви. Не мы выбираем любовь — она нас выбирает. Независимо от смертных тел, до и после них. Во что все воплотится — игра случая, природные (и культурные) обстоятельства. Остается движение духа, во всем его многообразии: один разум порождает другой.

В пространственном аспекте, искусство (равно как и наука, и философия) призвано утверждать единство культуры, всеобщую связь инфинитезимальнейших проблесков разума. Это не самый простой момент: может показаться, что история этноса дает больше возможностей для преемственности идей — вплоть до эволюции виртуальных поэтов, культурных «солитонов». Как могут стать частями одной личности географически разнесенные явления, несколько не связанные одно с другим? Но подумайте: далекая звезда никоим образом не способна привести в движение тело морехода — однако же он выверяет по ней курс корабля! Достаточно слабого намека на чье-то присутствие, чтобы изменить жизнь, вписать в нее хотя бы возможность контакта. Или хотя бы мечту о такой возможности. Для поэзии — уже это солидная основа.

Любая культура оставляет следы. Которые другая читает как тексты, как послания — в том числе поэтические. И в конечном итоге превращается в свою историю. Даже биологический вид самим фактом своего существования оказывает влияние на эволюцию жизни в целом, а иногда и на взаимодействие неживых тел. Так что говорить о единичных ростках разума — который по самой сути своей универсален, равен миру:

Я онебесен! Я онездешен!  
И бог мне равен, и равен червь!

В каждой народности найдется такой северянин — и не бывает абсолютно несовместимых культур. Нет прямого контакта — есть тысячи косвенных, опосредованных. Нет вообще ничего — есть возможность (а значит, и неизбежность) будущей встречи.

Воздействие одной поэтики на другую, конечно же, не сводится к переводам и заимствованиям. Начинается с общения людей — и через него могут породниться поэты. Включение в поэзию элементов иной культуры означает, что поэт (хотя бы на время, в отдельных эпизодах) стал единством двух миров — частью и того, и другого. В частности, мы начинаем по-другому говорить — с другой аудиторией; иначе течет внутренняя речь. Образный строй каждой из взаимодействующих культур уже немислим без представлений о странном собеседнике, с которым предстоит как-то уживаться, и находить общий язык.

Таким образом, поэзия предстает сплошным полотном, растянутым над цивилизациями любых веков. Связь времен — как переключка культур; взаимопроникновение языков — как история языкового единства. Эта упругая ткань не дает разуму развалиться на слишком независимые разумята и утратить разумность как таковую. Что бы ни происходило — каждый кусочек целого об этом знает, и в этом участвует. Физические взаимодействия, насколько мы можем судить, распространяются с конечной скоростью; в области рефлексии (включая поэзию, необходимое проявление духовности вообще) порядки иные, и не все сводится к локальным возмущениям, к мелкой ряби, хаосу флуктуаций. Одно не мешает другому: когда-нибудь физики научатся совмещать разные точки зрения, строить иерархические модели; точно так же, поэты станут похожи на физиков, преодолеют неподвижность текста и превратят его в закономерно протекающий процесс — речь другого уровня. Будем жить и трудиться сообща.

Главное — не расслабляться, не пускать дело на самотек. Объективность всеобщей связи, «гарантированная» вечность, не отменяет бесконечной работы над собой, творческого отношения к себе. Лень, конечно, тоже для чего-нибудь нужна — если это человеческая, осмысленная лень, а не скотская неподвижность. Искусство поэзии состоит в том, чтобы даже смерть, усталую беспросветность превращать в поэзию. Как у Цветаевой:

*Петь не могу!  
— Это воспой!*

Не просто говорить и записывать — а сознательно выстраивать единство поэтического мира, брать на себя ответственность за каждую деталь, чувствовать себя не складкой на полотне — а всем полотном!

Когда мы определяем поэзию как искусство внутренней речи, на первом месте тут именно искусство. Внутренняя речь не только в искусстве, и не для него. Это всего лишь особенность устройства человека, предпосылка поэзии, материал. Заставить ее работать на образ — это еще постараться! Но следующий шаг — материализация, перевод в публичные формы. С сопутствующим комплектом ремесла. Вовсе не факт, что в итоге получится



именно текст — а если и текст, то не обязательно поэтический. Некоторое количество испачканной бумаги (пикселей на экране) отчасти представляет и поэтическую композицию — но кроме нее много другого; стихотворение в несколько строчек соединяет элементы разных искусств, и не-искусств (науки, философии, идеологии), и чего-то вообще неререфлективного. Относиться к этому каждый будет по-своему — и лишь в каких-то культурных контекстах поэзия оказывается на вершине иерархии.

Маленькая иллюстрация — превращение стихов в эпитафии. Иногда одна, выхваченная из кого-то строчка; в другой раз — развернутый текст в несколько строф. Такое использование не выводит текст за рамки поэзии вообще — но полностью меняет его качество. Один текст становится частью другого — и должен соотноситься с новым образом, быть в теме. Исходные связи не то, чтобы полностью разрушаются, — аллюзия тянет за собой ассоциации, в зависимости от степени знакомства с оригиналом; однако сами по себе они в новом контексте не важны: автор обязан позаботиться об уместности. Насколько эпитафия сохранит прежнюю поэтичность — выбор автора (и отчасти читателя). Бывает, что на первый план выходит содержание (абстрактная, выхваченная из целого мысль); но поэт может также привлечь чистота формы, характер звучания, интонация... Или банальное упоминание чужого имени. Стихи как эпитафия — не поэзия, а техническое средство, способ оформления текста. Во что это выльется во внутренней речи — вопрос искусства.

А искусство не сводится к набору поэтических техник (как психотерапию нельзя сводить к курсовому лечению, тренингу, ролевым играм или внушению). Сама по себе внутренняя речь не поэтична. Ее надо выстроить по образу. Сделать подобием поэзии, воплощением исторического опыта. В конце концов, история — не просто цепь событий, а система событий, взятых в определенной связи. Нет этого объединяющего начала — нет истории. Хронология, пустое перечисление фактов, поступков, мыслей и чувств, — пустота. Для чего все это? Дайте нам точку зрения, жизненную позицию. Аналогично в балете: просто последовательность движений — не танец; каждый жест должен что-то говорить.

Это все о том же: поэт не песчинка — он Вселенная. Стихи подписывает каким-то именем — но говорит от имени мира в целом. Такое отношение к своему труду — просвечивает в каждой ноте, схватывается моментально. Независимо от пошиба. Когда, скажем, Iron Maiden поют на ломаном французском<sup>43</sup>

Ce soir  
Ce soir  
Assassination d'un rock-n-roll star.

мы чувствуем поэтику мгновения, и знаем, что они имеют право на продолжение:

Tonight  
Tonight  
One more falling for human right.

Как бы ни относились мы к тяжелому металлу вообще — и к этой конкретной банде. Здесь они говорят от лица идеи.

Даже когда, как в великой сказке Салмана Рушди, стихи открыто встают на сторону сатаны — это одна из граней поэзии, прямо сопоставимая с любыми благодеяниями. И еще не факт, что чья-то божественность лучше, или уместнее. Смертный приговор писателю — позор дикой современности.

Религия враждебна искусству. Догматизм противен свободе. Поэт вправе перекраивать любые мифы, строить любых богов и отправлять их картошку копать. Для него старина — просто копилка образов; за каноническими текстами он ищет живую человечью душу, проблески разума. Придет поп, религиозный фанатик, — и наше вдохновение призовут в армию стяжателей и убийц; это ли не подлейший сатанизм? Поэт создает миры — учит хотя бы верить в будущее; религия разрушает мечты, запрещает верующим верить, — разрешено только ходить строем, и топтать поэтов кровавыми сапогами. Тексты послушны. Они молчат. Их пересказывают люди — извращают нелюди. Но и в дико обезображенных сводах вед, библии, корана, или книги дао, — бессмертны их древние авторы, безымянные поэты, каждый из которых может проснуться в любом из современных, и назваться его именем.

---

<sup>43</sup> По-французски: *assassinat* (вместо английского *assassination*).

Об этом моя наука. В которой я старался оставаться прежде всего поэтом — и лишь немножечко теоретиком. Возможно, одно во вред другому. Но и то, и другое, — по совести, без уступок собственной немощи или давлению классово-морали.

Времена мрачные — трудно сказать, куда повернет. На каждом шагу разочарования. И все-таки теплится в душе уголек: будущее у поэзии есть. А значит — и у разумного человечества. Тогда и наука пригодится. В ней, конечно же, не только мои труды. Друзья и знакомые подбрасывают идеи, поправляют, где перегнул. Слушатель принимает или сомневается — и этим вносит свою лепту, заставляет продолжать. Дело движется, общими усилиями. Так что увековечимся всем скопом. Без имен.

Лично мне, как минимум, было приятно по дороге лишний раз пообщаться с любимыми поэтами, — куда больше, чем требуется для подготовки к очередной лекции. Если сумел я заразить кого-нибудь своей увлеченностью — проклянется такой же интерес, — не обязательно к тем же самым. Петухи кричат на всю деревню — а рассвет у каждого свой.

Ну что ж, спасибо за все — и позвольте откланяться.

Разбежимся, не вспоминая друг о друге. Ничего не останется от моих теорий, от стихов. Но это не имеет никакого значения. Потому что все мои речи — внутри меня, — не ради другой памяти. У каждого свой долг. Я делаю что могу, что чувствую. Этого уже достаточно, чтобы какие-то черточки мировой поэзии мерцали мной — или кем-то из вас. Без теории можно обойтись; без поэтики — нельзя.

## СОДЕРЖАНИЕ

ЛЕКЦИЯ I. Эмпирия и эмпирии.....	3
ЛЕКЦИЯ II. Поэтическая философия.....	23
ЛЕКЦИЯ III. Поэзия как язык.....	43
ЛЕКЦИЯ IV. Учение о поэтической интонации .....	63
ЛЕКЦИЯ V. Метод пристального взгляда .....	89
ЛЕКЦИЯ VI. Внутренний голос .....	113
ЛЕКЦИЯ VII. Свет и тени твердых форм .....	146
ЛЕКЦИЯ VIII. Мы и наши тропы .....	186
ЛЕКЦИЯ IX. Преодоление языка .....	215
ЛЕКЦИЯ X. Божественная неоднозначность .....	243
ЛЕКЦИЯ XI. Основы композиции.....	269
ЛЕКЦИЯ XII. Искусство поэзии.....	293