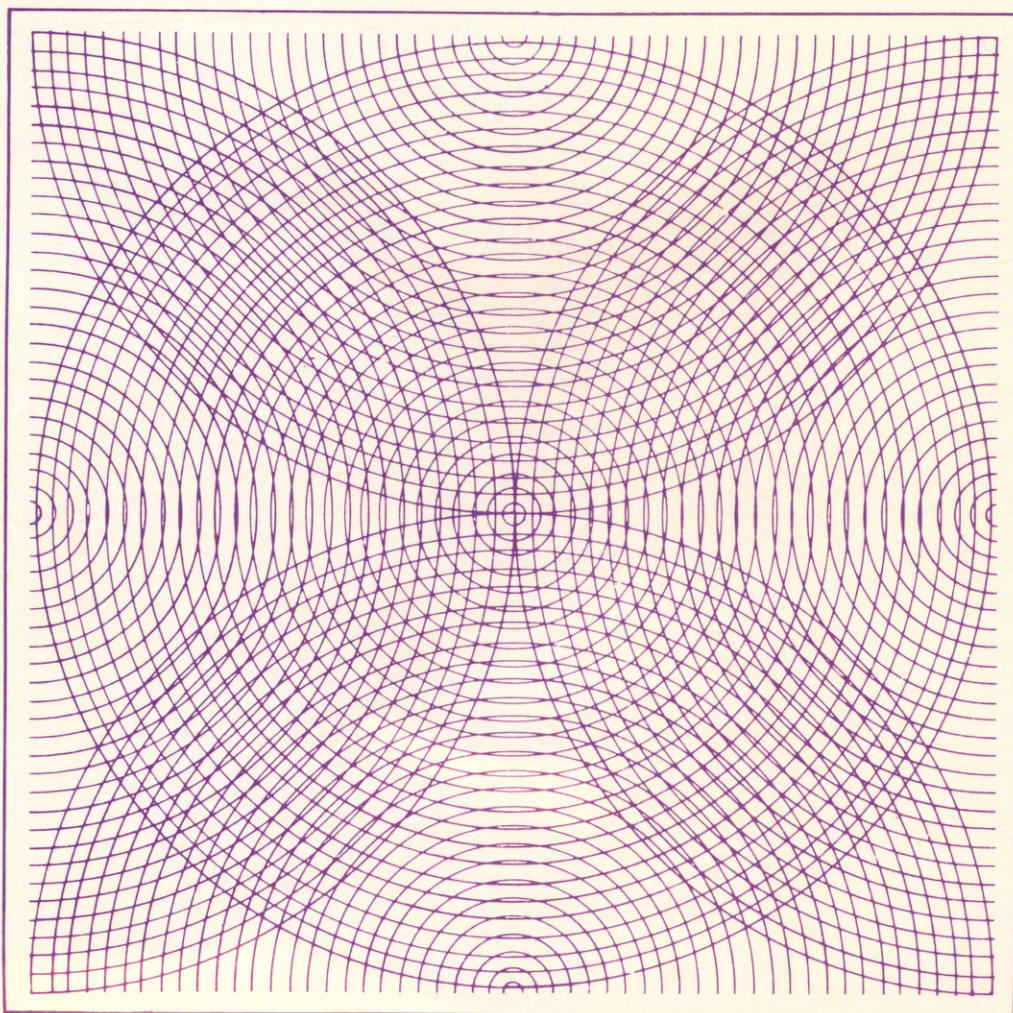


В. ВЕЙДЛЕ

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ



PARIS
INSTITUT
D'ÉTUDES
SLAVES

1980

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

Dans la même collection :

Manuscripts parisiens d'Ivan Tourguénev : notices et extraits, par André MAZON, 1930.

Recherches comparatives sur le verbe caucasien, par Georges DUMÉZIL, 1933.

Un rapsode russe : Rjabinin le Père; la byline au XIX^e siècle, par Wilfrid CHETTÉOUI, 1942.

La langue russe, par G. VINOKUR, ouvrage traduit du russe par Yves MILLET, 1947.

Nekrasov : l'homme et le poète, par Charles CORBET, 1948.

Chez Tolstoï : entretiens à Iasnaja Poliana, par Paul BOYER (1864-1949), avec une introduction par André MAZON, Pierre PASCAL, Louis RÉAU, 1950.

Tolstoï en France (1886-1910), par Thais LINSTROM, 1952.

Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps, par Henri GRANJARD, 2^e édition, 1966.

Les Annales de la Patrie et la diffusion de la pensée française en Russie (1868-1884), par Kyra SANINE, 1955.

La Comédie d'Artaxerxès, présentée en 1672 au tsar Alexis par Gregorii le Pasteur : texte allemand et texte russe publiés par André MAZON et Frédéric COCRON, 1954.

Études littéraires et historiques, par Michel GORLIN et Raïssa BLOCH-GORLINA, 1957.

Ivan Tourguénev, la comtesse Lambert et *Nid de seigneurs*, par Henri GRANJARD, 1960.

Sur mon père, par Tatiana TOLSTOÏ (SOUKHOTINE), 1960.

La langue russe de la seconde moitié du XVIII^e siècle (morphologie), par Friedrich COCRON, 1962.

Quelques données historiques sur le *Slovo d'Igor'* et *Tmutorakan'*, par M. I. USPENSKIJ (1866-1942), traduction française et texte russe avec pièces complémentaires et appendice, par André MAZON et Michel LARAN, 1965.

Bibliographie des œuvres de Michel Ossorguine, établie par N. BARMACHE, D.M. FIENE et T. OSSORGUINE, 1973.

Bibliographie des œuvres de Léon Chestov, établie par Nathalie BARANOFF, 1975.

Actes du Colloque de linguistique russe de Grenoble (16-17 mars 1973), 1975.

WLADIMIR
WEIDLÉ

Wladimir WEIDLÉ

EMBRYOLOGIE DE LA POÉSIE

EMBRYOLOGIE DE LA POÉSIE



PARIS
INSTITUT
D'ÉTUDES
SLAVES

1980

ISSN 0078-9976

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

BIBLIOTHÈQUE RUSSE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

TOME LV

Wladimir WEIDLÉ

EMBRYOLOGIE DE LA POÉSIE

INTRODUCTION A LA PHONOSÉMANTIQUE DE LA PAROLE

Préface de Efim ETKIND



PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
9 rue Michelet (VI^e)
1980

Владимир ВЕЙДЛЕ

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

ВВЕДЕНИЕ В ФОНОСЕМАНТИКУ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Предисловие Е. ЭТКИНДА

ПАРИЖ

Les articles du présent recueil ont paru initialement dans les numéros 106 à 117 de la revue Новый Журнал de New York (mars 1972 à décembre 1974). L'Institut d'études slaves remercie très vivement la rédaction de Новый Журнал de l'avoir aimablement autorisé à reproduire ces articles.

© Institut d'études slaves, Paris, 1980.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISSN 0078-9976
ISBN 2-7204-0157-9

ИСКУССТВО И ТОЧНОСТЬ

«Эмбриология поэзии» – какое странное заглавие, манерно-метафорическое и темное! Много было таких живописных метафор, вытеснявших строго научную терминологию; вместо «аллитерации» и «вокализации» восклицали об арфах и скрипках, вместо «метроритмической структуры» – о трепете стиха, вместо терминологически-точной фразы: «фонетически сходные слова в контексте стихотворения образуют семантические связи» читаем: «Поэт слышит шум словаря. Выбранные им слова аукаются, обертонируют, отворачиваются друг от друга, льнут друг к другу, пьют на брудершафт и отказываются от взаимного понимания»¹. Что ж, так писать можно – однако же от лирического стихотворения в прозе не следует ждать исследовательской точности, оно на то и не претендует. Что же до «эмбриологии поэзии», то сочетание, кажущееся на первый взгляд метафорой, таковой не является; это именно термин, точный и многосторонне мотивированный – внутри теоретической системы автора. Об этой мотивированности, иначе говоря – о теоретической системе В. Вейдле у нас и пойдет речь.

Есть у В. Вейдле статья, опубликованная только по-французски: «Биология искусства»², в которой формулированы общие принципы его понимания эстетического объекта. Вот они – в сжатом изложении: наблюдается отчетливое структурное сходство между произведениями искусства и живыми организмами; и те, и другие являют собою целостность, которая отличается от суммы составляющих их элементов, а также форму (Gestalt) плюс нечто большее. Для формы и в том, и в другом смыслах прежде всего характерна нерегулярная регулярность,

1. Л. Озеров. «Преображение оригинала» *Вопросы литературы*, 1979, 2, стр. 26.

2. Wladimir Weidlé. «Biologie de l'art». *Diogenes*, 1957, 18, pp. 6-23.

которую можно рассматривать как универсальный закон и живых организмов, и произведений искусства (не абсолютность симметрии, или ритмической повторности, или пропорций и т. п.). Каждое целое, как бы оно не было похоже на другое целое – индивидуально: нет двух одинаковых организмов или живых существ, как нет и не может быть двух одинаковых картин или стихотворений (например, даже очень близкий перевод – если только он принадлежит искусству – отличается от оригинала, как сын от отца, иногда как один близнец от другого). Подобно живому организму, произведение искусства к сугубо необходимому не сводится: и тот, и другой содержат избыточные элементы, не отличающиеся прямолинейной целесообразностью; «произведение, которое отличалось бы всего лишь совершенством, было бы безжизненным». Произведение искусства создано из ткани, фактура которой подражает живой ткани организмов – эта художественная ткань тоже имеет клеточное строение, причем каждая клетка представляет собой единицу напряженности, могущей меняться от слабой степени до чрезвычайно высокой. Примеры единиц напряженности: сочетания слогов долгого и короткого, или ударенного и безударного, две разнонаправленные кривые, два цвета или два звука, которые диссонируют или сливаются в аккорде, две структуры – противо- или сопоставленные. И вот один из выводов, к которому приходит автор: «.. живой и жизнеспособный характер художественной формы можно прежде всего уловить, рассматривая ткань; поэтому изучение именно ткани, ее многообразных вариантов и бесчисленных возможностей должно составить одну из важнейших, а может быть и самую важную часть новой теории искусства».

«Эмбриология поэзии» – опыт такого изучения одного из аспектов словесно-художественной ткани: звуко-смысловых связей внутри поэтической речи. Удивительно ли, что книга названа термином биологическим? Как видим, для В. Вейдле это не метафора, а вывод из теоретического построения. Позиция В. Вейдле воинственно-poleмична. В послевоенные годы все более глубоким становился кризис гуманитарных наук, которые своего долга перед обществом не выполнили: оказалось, что они могут приспособиться к любому режиму и оправдать любой террор, – красный, белый, коричневый, – и способствовать манипулированию целыми народами во имя любой корыстной цели, добросовестно и даже иногда охотно прислуживая заказчику; оказалось, что фразеологические системы, которыми они пользуются, подобны дышлу: «куда повернешь, туда и вышло». Появилась тоска по точности. Идеал точности представляет математика. Возникли математические варианты гуманитарных наук: лингвистики,

социологии, психологии, поэтики. Всё чаще стали повторять изречение, напрасно приписываемое Эйнштейну : «Любая область знания лишь в той степени научна, в какой она использует математику». Структуралисты 50х-70х годов стали третировать сторонников «традиционных методов», которые чужды кибернетике, теории информации, графиков с синтагматической и парадигматической осями. Структуралисты подчеркивали свое отношение к производству искусства как к механизму или, если использовать их излюбленное словечко, к устройству. Механизм сам по себе существует без прошлого и будущего, для понимания его устройства неважны ни личность его автора, ни исторический момент, когда он возник. Отсюда антиисторизм структуралистов, их антипсихологизм. Многим казалось, что они, в отличие от болтунов-гуманитариев, точны ; их гордость – формулы, статистика, графики.

Механизму структуралистов В. Вейдле противопоставляет теорию организма. Механизм всегда равен сам себе, организм выходит за пределы суммы составляющих его органов. Механизм можно разобрать на детали и все без остатка понять ; организм до конца разложить нельзя, потому что главное в нем – жизнь, одушевляющая его как нерасчленимую целостность. Механизм может быть повторен и дважды, и бесчисленное число раз, организм же абсолютно единичен. Именно вследствие этой единичности неосостоятельна по замыслу ... всякая поэтика, претендующая быть точной наукой, безоценочной, экспериментальной, и признающей лишь строго доказуемые истины ... И точность языка, всегда желательная и тут, неизбежно натывается на неведомые точным наукам препятствия : о поэзии, о поэтической речи нельзя объяснить, не примешивая к объяснениям эту самую поэтическую речь » (стр. 177).

Что же такое точность в исследовательском или критическом тексте ? Это использование той терминологической системы, которая наиболее адекватна объекту изучения в соответствии с тем, как его, данный объект, понимает исследователь. В этом смысле язык математических символов был бы – внутри учения, к которому примыкает В. Вейдле – вопиющей неточностью ; использование же терминов, связанных с биологией или, с другой стороны, использование элементов художественной образности, адекватно объекту. Парадокс : внешняя точность алгебраических формул искажает объект, слова же, кажущиеся произвольными метафорами, на самом деле терминологически точны. Заметим, что В. Вейдле весьма современен : бунты против математической псевдоточности в последние годы вспыхивают то здесь, то там. Так, известный французский врач-эндокринолог Пьер Клотц

призывает отбросить фальшиво преувеличенные исчисления при исследовании человеческого организма, – доктор Клоц их называет «математическим империализмом»; он пишет: «Научно лишь то, что поддается измерению; такова догма точных наук; и, чтобы обезьянничать с них, деятели современной медицины прикидываются «геометрами», измеряющими все, что только поддается измерению в медицине. Но как раз своеобразие биологических явлений, а в особенности человеческой физиопатологии в том, что они всегда содержат нечто неизмеримое, непредвидимое... Врач, который хочет ограничиться лишь тем, что он способен измерить, не только горе-врач (*un piètre médecin*), но и (в медицинской области) горе-ученый. Он не понял своеобразия избранной им науки; не понял, что предметом его наблюдений являются одновременно объект и субъект... Он думает, что биология и медицина достигнут научной зрелости лишь тогда, когда они выработают строгие математические формулы. Именно эта теоретическая нелепость лежит в основе преподавания медицины. Она привела к изготовлению ученых (или полуученых) обладателей университетских дипломов, которые уже никакие не врачи»¹.

Уж если против «математического империализма» восстает медик, насколько естествен протест искусствоведа и поэта! Конечно, «импрессионистская критика» давно зашла в тупик, и задача не в том, чтобы возродить восклицательные тирады Сент-Бева или Айхенвальда, а в том, чтобы найти путь иной точности, специфической для предмета изучения, а не заемной, не перенесенной в эстетику из точных наук. С точкой зрения В. Вейдле можно спорить – как со всякой теоретической точкой зрения. Однако нельзя ей отказать в строгой логичности и внутренней последовательности. К тому же, руководствуясь своими построениями, В. Вейдле дает нам классические образцы анализа – в плане избранного им направления. Сошлюсь на разборы пушкинских стихотворений «На холмах Грузии», «Прозаик и поэт», «Не дай мне Бог сойти с ума» или басни Крылова «Мартышка и очки», да и многих других вещей. Впрочем, к целостным интерпретациям В. Вейдле не стремится; он демонстрирует читателю реальность того явления, которое называет поэтической фоносемантикой, попутно занимаясь и проблемой осмысления звуков как таковых; интереснейшие страницы посвящены междометию «у» (У! как теперь окружена / крещенским холмом она) или «и» (И, бабушка, затеяла пустое!... – оба примера из Пушкина), да и к символизму звуков вообще.

1. H. Pierre Klotz, *L'Homme malade*, P., Mercure de France, 1977, pp. 15-16.

Внимательный читатель с удовлетворением отметит, что В. Вейдле, заядлый спорщик, даже насмешник, к своим теоретическим противникам и жертвам относится с уважительной серьезностью, порою с восхищением. Он отлично ориентируется в русских работах последних десятилетий, с интересом и симпатией цитирует Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, С. Бонди, Ю. Лотмана, и даже, споря с Р. Якобсоном, не принижает его заслуг перед русской и мировой наукой. С другой стороны, несмотря на свою отдаленность от Москвы и ее специфических склок, В. Вейдле без труда разбирается, например, в том, что какой-нибудь Б. Гончаров к науке отношения не имеет – он просто не слишком грамотный карьерист. Все это свидетельствует и о критической проницательности В. Вейдле, и о благородной независимости его позиции.

* *
*

Владимир Васильевич Вейдле, как «русский француз», старше меня ровно на 50 лет; он поселился в Париже в октябре 1924 года, а я – в октябре 1974-го. Слушая его рассказы и читая его русские книги, я испытываю возрастающий оптимизм: значит, можно прожить полвека, – больше, теперь уже 55 лет, – в другой стране, среди другого народа и другого языка, стать писателем на этом втором для тебя языке, и сохранить верность первому, не забывая ни на миг ни одной его интонации, ни одной его тонкости. Что и говорить, в эмиграционной судьбе писателя есть неизбежное проклятие: за разговорной, стремительно меняющейся, в особенности фамильярной фразеологией он уследить не может. С этим ущербом должен смириться каждый: даже такие мастера живого слова, как Бунин, Ходасевич, Куприн, Цветаева за полтора-два десятилетия от разговорности народной и даже интеллигентской речи отстали; они сохранили другое, не менее важное: национально-лингвистические корни. Ими, этими корнями, жива и литературоведческая проза В. Вейдле, – проза точная, несмотря на замысловатость, целеустремленная, при всем обилии витиеватых околичностей и оговорок, деловитая, вопреки своей живописной метафоричности. Можно даже предположить, что писание на втором языке освежило, «остранило» восприятие первого; недаром это случается с поэтами – в какой-то момент они бросаются в стихию иностранного языка: так писал Рильке – французские и русские стихи, так переводила Цветаева стихи Пушкина на французский, а К. Павлова на французский и немецкий. То самое, что для слабого, для малоодаренного литератора вредно, даже губительно, внезапно оборачивается выигрышем для настоящего таланта.

Можно проследить пути французского в русскую речь Бунина : он, этот чуждый Бунину язык, и сам по себе проник своими конструкциями, даже словами в Жизнь Арсеньева, и вызвал к жизни противоположные, так сказать антифранцузские языковые силы большой мощности – в ином случае они дремали бы, непробужденные. В. Вейдле в своей теоретической прозе чуток к словесным оттенкам и в особенности к пластике слова, – двуязычная критическая практика укрепила в нем ненависть к штампу, вообще ко всякой привычности. Вот несколько наудачу выхваченных примеров : размашистый особняк, дородные ограды, бережно очеловеченный пейзаж, церемонное и угрюмое иберийское барокко, бескостная гибкость в оценках, оловянный критик... Так же пластично пишет он о предметах своих изучений – о стихах. Таланту все на пользу, даже губительное для других дву-или многоязычие так часто оборачивающееся для иных мертвенной безъязыкостью. Пушкин и тут прав : «тяжкий млат, дробя стекло, кует булат».

В. В. Вейдле принадлежит к тому же поколению, что и мои учителя. Ему свойственна та же естественность многосторонней культуры, то же врожденное полиглотство, та же преданность Искусству и Науке, которые были неотделимы от личности, например, Александра Александровича Смиронова, специалиста по кельтским сагам и Шекспиру, теоретика художественного перевода и красоты в шахматной партии ; или Григория Александровича Гуковского, который поражал еще своих учителей тем, что знал наизусть убийственно длинную «Мессиаду» Клопштока и трагедии Корнеля, а учеников стремительностью мысли, которая перелетала из страны в страну, из языка в язык, из века в век, сочетая глубину концепций с уважением ничтожной малости отдельного слова или звука. Мои учителя не могли бы повторить то, что написал о себе В. В. Вейдле в начале автобиографической повести : «... Не воевал. В лагерях и тюрьмах не сидел... Против совести ни говорить, ни писать, ни поступать не пришлось... Имел друзей. Повидал почти все, что мечтал увидеть»¹. Увы, то, что так счастливо миновало В. В. Вейдле, отнюдь не обошло его советских сверстников. Все у них было иначе : сидели, воевали, шли против убеждений, вступали в сделку с совестью, пережили измену друзей, умерли, так и не повидав того, о чем мечтали и писали всю жизнь.

Есть еще область, в которой В. В. Вейдле счастливее их : он имел свободный доступ ко всему, что писали они, – в Париж сочинения советских авторов попадали без затруднений ; университетские и прочие библиотеки получали книги, общие и научные журналы, газеты, бюллетени... В Советском Союзе коллеги

1. В. Вейдле, *Зимнее солнце*, Вашингтон. 1976, стр. 3.

В. В. Вейдле жили за непроницаемой стеной – им было не видно и не слышно, что делается в Западном мире.

Был ли В. В. Вейдле счастливее? Не знаю. Его собратья, отбивавшиеся от клеветы, поношений, проработок, душимые цензурой и парткомами, униженные лишениями и окружающим хамством – они издавали книги, которые формировали поколения специалистов, читали лекции, которые воспитывали новую русскую интеллигенцию, вели занятия, где выращивали учеников. И вот что еще важно: они друг с другом встречались, спорили, объединялись или расходились – вопреки грозам, собиравшимся над головой. Встречи, споры, собрания – это ведь и есть процесс культуры, даже если заправляют ею угрюмые чиновники, которые из всех сил тщатся этот процесс остановить. А ведь не остановили – ни на один день.

На Западе русских теоретиков поэтического слова было всего-то несколько: кроме В. В. Вейдле – Р. Якобсон, К. Тарановский, В. Ходасевич, Б. Унбегаун, С. Чижевский, Н. Трубецкой; размышляла над стихами и процессом творчества М. Цветаева. Каждый из них по-своему в высшей степени интересен, и каждого еще предстоит открыть в России, куда стали первыми возвращаться Р. Якобсон – трудами по теоретическому языкознанию, и Н. Трубецкой – фонологией. В. В. Вейдле тоже непременно вернется, – только, может быть, позднее других. Его книги будут читать исследователи и начинающие студенты, изумляясь тому, какая полноценная русская речь сбереглась в Париже, какое тончайшее чутье словесных оттенков, безошибочный вкус, абсолютный слух. Что и говорить, у Рахманинова или Стравинского трудности были немалые, но – слово в иноязычном окружении гаснет, тускнеет, умирает. Случай В. Вейдле в самом деле удивителен: он не только не чурался других языков, но даже стал за те полвека, что живет в Париже, французским автором; несмотря на некоторую странность «произношения», В. Вейдле как писатель о литературе современен. Его мысли об эстетике и поэзии, его разборы и критические суждения носят характер даже нередко злободневный, и русскоязычные читатели как на Западе, так и в СССР мимо них не пройдут.

Е. Эткинд

NOTICE

Wladimir Weidlé naquit en 1895 à Saint-Pétersbourg, y termina ses études universitaires en 1916 et, de 1921 à 1924, y enseigna, à titre de chargé de cours à l'université, l'Histoire de l'art médiéval de l'Occident. A partir d'octobre 1924, il résida à Paris, où, de 1932 à 1952, il fut professeur à l'Institut de théologie orthodoxe (Histoire de l'art chrétien et Histoire de l'Église occidentale). ■ mourut à Paris le 5 août 1979 après avoir collaboré, comme critique d'art et de littérature, à de nombreux périodiques, tant russes que français. Son premier livre parut aux éditions Desclée de Brouwer en 1936 (*les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des Lettres et des Arts*) et fut traduit en allemand, en espagnol, en anglais et, partiellement, en italien. La deuxième édition (Gallimard, 1954), refondue et élargie, fut une fois de plus traduite en allemand, puis en japonais : une traduction italienne est à paraître. Son second livre (*la Russie absente et présente*) parut chez Gallimard en 1949 et fut traduit en espagnol, en anglais, en allemand et japonais. Un livre, inédit en français, fut publié en traduction italienne en 1956 (Milan, Ferro) : *Europa una. Lettere e arti*. Un autre, une plaquette, n'existe qu'en anglais (Westminster, Dacre Press, 1950) : *The Baptism of Art*. Un recueil d'études sur la théorie de l'art écrites en allemand est à paraître (Mittenwald, Mäander Verlag) : *Gestalt und Sprache des Kunstwerks*. En préparation : *l'Autre Langage. Études de biologie et d'anthropologie*.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЭМБРИОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

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

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

1. Бразильская змея

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

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

Институт изготавливает противоядия. Страна до роскоши
богата всевозможными змеями, скорпионами и ядовитыми пау-
ками. Образцы всего этого имеются в Институте. Для больших
змей рыт глубокий бетонированный ров. Остальное размеще-
но за стеклом в низких залах длинного одноэтажного здания.
Против него павильончик, перед дверью которого посетите-

лям демонстрируют змей густоволосый смуглый мальчуган и пожилой, хворый — покусанный должно быть — метис. Обвивает он их вокруг торса; нажимает снизу под головой, заставляет разевать пасть. Всех изящней (в своем роде) неядовитая, узкая, длинная, темнорозовая с черным. Мальчуган измывает-ся над ней зверски, узлом завязывает, предлагает дамам в виде ожерелья. Писк и визг; смешки. Во рву — омерзительное кишенье, липкое вверх по бетону всей длиной, да не выше, вспалзыванье, в кучу скатыванье, сплетенье. В доме, возле витрин никого; полутемно; едва разборчивы чернильные на бумажках надписи. Вместе посажены два огромных, с крота величиной, черных паука; укус их смертелен; противоядие не найдено. Как и вот этой средних размеров змеи, исчерна-кремнисто-аспидной, ненарядной. Разбираю с трудом письмена: «смерть через пять минут», а имечко — Яраракуссу́. Читаю еще раз. Не ошибся? Нет. Только звучать оно конечно должно Жараракуссу́. Ничего, хорошо и так. Поистине, Гольф прав: «Иное название еще драгоценнее самой вещи».

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

Девушка исчезла. Второй достопримечательностью оказались уральские камни. Не уральские, но вроде; их в этой стране такое же изобилие, как и змей. Шестиэтажный дом швейцарской фирмы на всех этажах экспонирует разнообразные из них изделия. Не без ее участия устроены и эти ювелирно-змеиные экскурсии. Музей их финансировать не догадался. Там лучшее южно-американское собрание старинных мастеров; хорошо, что недавно видел я его в Париже. Камушками, цепочками, браслетами и брошками иные пассажиры нашего «Федерико» так увлеклись, что и позавтракать не успели. Я побывал на двух этажах, камешек получил в подарок, соответствующий месяцу моего рождения, и вышел на площадь. Посреди нее — густой тропический сад; жирные клумбы, толстолиственные деревья. В центре — объемистый, с выгнутыми крышами, прихотливо изукрашенный китайский храм. Стран-

но: черных и полубелых горожан тут сколько угодно; желтых я еще не повстречал ни одного. Подойдя поближе, увидел над дверью щиты: ОО и WC, пожал плечами, завернул на другую дорожку, чуть не купил в киоске, тоже китайском, латино-португальский словарь, и вышел из сада к цилиндрической сорокаэтажной библиотеке, полками наружу, обернувшейся вблизи жилым домом: кроме черной тени под палящим солнцем ничего на полках не было. Подивившись этому творению знаменитого зодчего, главного строителя новой бразильской столицы, названной именем страны (если бы Петр назвал Петербург Россией, как бы нынче назывался его город?), приметил я рядом шупленький в два косых этажа домишко и в нем ресторан скромнейшего вида, где я, однако, совсем недурно позавтракал. Выпил затем кафезиньо за пять крузейрос возле швейцарского Урала; подъехала машина с девицей, и мы отправились в обратный путь.

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

Глядел я сперва совершенно бездумно. Вид был — еще утром я это заметил — необычен, и очень, по своему, хорош. Лишь совсем вдали высились холмы, или скорей лесные внизу, повыше скалистые горы, а на зеленой равнине нигде, не то

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

Покойно у меня стало на душе. Чем то я был утешен — но чем же? — еще утром, от змей отделавшись. А теперь и совсем ко мне пришла, отрадная, как в редкие минуты жизни, безмятежность. Все я сидел на палубе, все глядел на дружественную чужеземную равнину, и когда тронулся корабль, продолжал глядеть, пока видно было; запомнил до последних мелочей. Как хорошо, что я Франса Поста повстречал когда то на своих путях, и вот увидел — через триста лет — то самое, что он видел. Как мил этот «Федерико», чьи генуэзские матросы дразнят венецианских: «лагунные моряки». Как хорошо, что есть кладбище философии, и что так несметно богат конде Матараццо, — и что дома подражают книжным полкам, и что возле превращенного в уборную (это, впрочем, довольно гадко) китайского храма можно купить латинский словарь. Но нет, не это главное. Другое, другое главное! Лучше всего, что змею зовут Яраракуссу́. Так я и записал на сохраненном мной листочке: «Яррарра. Куссу́. Куссу́».

Мальчик заснет сегодня счастливым. А ведь мальчику скоро помирать.

2. Спор о змее и об осенней весне

Не хотел бы я жить в южном полушарии. Привык бы, конечно, как и все они привыкли. В Буэнос-Айресе ясно всякому: подует южный ветер — холод; подует северный — теплынь. Но все таки дико... Рождество справляют в самую жару. Благовещение — осень; Пасха, Троица — осень. А вчера ведь и взаправду был — жаркий даже — весенний день. Двенадцат-

тое октября. Осенняя весна. «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...» Как раз и не отряхает; «нагие ветви» только что позеленели. Если б здесь побывал, назвал бы он это весенней осенью, Ахматовой воспетой.

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

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

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

— Риторика лишь то, что мы отчисляем в риторику, — по вине автора, или по своей. А греков нам бранить не пристало. Имя, придуманное ими, ведь и само — оксímорон. Тебе, для вящей остроты, перевести его захочется, пожалуй, «острая тупость». А вот и нет: лопнет струна; до противоречия в чистом виде незачем ее натягивать, да и промаха не избежишь при этом. «Белая ночь» — мы с тобой знаем — хорошо было кем то впервые сказано, как и по-французски, где это значит «ночь, проведенная без сна», а «белая чернота» или «черная белизна» в тупик заводит и вряд ли кому пригодится. Просчитался американский поэт, «Дважды два — пять» озаглавив свой сборник: неверная таблица умножения — все еще таблица умножения. Простой выворот рассудка — вверх ногами, невпаад, наоборот — столь же рассудочен, как и любое не-

вывернутое оказательство его. Умно заостренное упразднение рассудка, выход, пусть и ненадолго, из под его опеки, вот что такое оксиморон. Разума и смысла он не устраняет, но ставит особенно резкую преграду тем готовым — рассудком изготовленным — значениям и сочетаниям значений, без которых нельзя обойтись в обыденной речи, но с которыми поэзии делать нечего.

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

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

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

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

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

— Настоящей контрадикторности, как в логике выражаются, тут нет. Понятия «безумный» и «бессонный» растяжимы. Это не то, что сказать «нежелезное» или хотя бы «деревянное железо»; не бессмыслица тут, а именно оксиморон.

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

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

Все, что так нежно ненавижу
И так язвительно люблю,

или ахматовский столь часто приводимый двойной оксиморон

Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно обнаженной.

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

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

— Как и любимому тобой знаменитому стиху Корнеля

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,

где прилагательное вовсе ведь и не означает полного отсутствия света.

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

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

— Тут нажим сильней. И заметь, что сила его отражается

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

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

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

— Ишь ты, в рифму заговорил!

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

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

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

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

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

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

— Но вчера за обедом — ты ведь не забыл — англичанин назвал эту змею Джэрэрэка. Вот и смазан портрет. Неузнаваем. Так и все эти выразительные звучания на честном слове держатся, беззащитны, эфемерны. Оттого языковеды и не желают ими заниматься. Ненаучно! И от экспериментов Вернера отмахиваются.

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

поэтического слова, которое не растворяется в системе языка (русского, например), а, при всем уважении к ней, лишь пользуется ею. Языковедческому учету она именно поэтому и не подлежит. Ее и от иллюзии отделить трудно. Все бытие ее зависит от желанья, чтоб она была.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Только для поэтической речи и для возникновения речи вообще. В языках, лингвистами изучаемых, в рассуди-

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

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

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

— Прямо какая то платоновская идея...

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

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

— Я уже сказал: по непосредственному нашему и всех русских чувству. Разве слова нашего, с детства усвоенного языка не кажутся нам выразительней, ближе к их смыслу, чем соответственные слова другого языка, пусть и превосходно нам знакомого? Непрстойные непрстойней, ласкательные ласкательней, ругательные ругательней? Разве нам трудно понять рассказ Лео Шпитцера (в одной из ранних его работ) о простодушном итальянском военнопленном, бранившем в письмах из австрийского лагеря чудаков, называющих почему то лошадь «пферд», тогда как зовется она «кавалло», — «да ведь она и есть кавалло!» Так же ведь и для нас гора, это прежде всего и по преимуществу «гора», а не «берг» и не «монтань». Для нас «гора» выше, круче, *гористой* (совсем как для француза его монтань и для немца его берг). Недаром говорящий не по гречески был для

грека «варвар», бормотун (греческое слово — ономатопея, изображающая невнятное бормотанье), а для русского говорящий не по-русски — немотствующий, «немец». И недаром старая немка (учитель Шпитцера, Фосслер рассказал о ней) всю жизнь прожившая в Бразилии, совсем забывшая немецкий язык, умирая в горьких мученьях, перед концом вспомнила его, и в день смерти молилась по-немецки.

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

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

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

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

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

— Как по-твоему «скакать» — ономатопея или нет? Толком небось не знаешь? И я не знаю. А «тяжело-звонкое ска-

канье»? Или «на звонко-скачущем коне»? В немецком языке гораздо больше готовых ономастопей, чем в русском или других нам с тобой известных языках; во много раз больше, чем Лихтенберг их еще в восемнадцатом веке насчитал; но еще больше — во всех языках — потенциальных ономастопей, слов пригодных порознь или в союзе с другими для изобразительного выражения вложенных, или вернее вкладываемых в эти слова смыслов. А тут то ведь и рождается поэзия...

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

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

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

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

3. Царь Оксиморон и царица Ономастопея

Поэзия рождается из слова, через слова, в словах, из слов. Из услышанной музыки их звуков, смыслов, звуко-смыслов. Этого долго не понимали; многие не понимают и теперь. Но это так. Спору нет. Однако могут ее породить — разве *об*

ЭТОМ есть или был когда-нибудь спор? — также и «все впечатленья бытия», — «И взоры дев, и шум дубровы, / И ночью пенье соловья»; как и очень многое другое, и прежде всего, быть может, те «вечные противоречия сущности» (т.е. действительности), о которых Пушкин (пусть и при другом ходе мыслей) упоминает в пояснении своем к этому как раз стихотворению. Скажут, что поэт и все это многое, противоречивое именуется словами или тотчас претворяет в слова, но такое суждение упустит из виду, что «впечатленья бытия» ведут также и к созданию по ту сторону слов находящихся лиц, событий и положений, а если к воплощению в словах (не в том, что рисуется нам *сквозь* слова, в отдалении от них), то все-таки не в любых, а в пригодных для такого воплощенья. Порою нужные — незаменимые — слова приходят сразу, но чаще всего, как о том свидетельствуют пушкинские, например, черновики, лишь в результате долгого труда. Мы все мыслим словами, но не одними словами, и сплошь и рядом очень смутными словами; а бытие сводить к словам кому же и в голову придет?

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

щими и враждующими между собой, в то же время поражают ум (*frappent l'intelligence*) самым удивительным согласием, и являют смысл наиболее верный, как и наиболее сильный и глубокий».

Авторы Риторик, скажете вы, и сами риторикой не пренебрегали. Но преимущества «парадоксизма» (которому он вполне мог бы оставить старое его имя) оценил Фонтанье совершенно правильно, хоть и немножко однобоко, относя их не к воображению, а к уму, или верней (как видно по его примерам даже из Расина, не говоря уж о Вольтере или Буало) к той разновидности ума, которую французским словом *esprit* только и можно обозначить. Но этого исключать вовсе ведь и незачем, да и говорит он вместе с тем о силе, о глубине, о верности, а все это возможно и вполне поэтически истолковать, — романтически даже, если вам угодно. Всего же более хорош он тем, что совмещения противоречий правде не противопоставляет, и не сводит его ни к игре мыслей, ни — еще того менее — к игре слов. Место в своей классификации он ему отводит довольно неуверенно; но тут удивляться нечему: риторика во все времена ощущала неловкость, когда слова трактуемые ею превращались, на ее собственный слух, в нечто большее, чем слова. Этого еще и нынешняя лингвистика боится, — вполне законно, поскольку методология не замыкает себя в порочный круг и воздержание не переходит в отрицание. Нет предмета изучения легче высказывающегося из рук, чем язык, особенно когда мы его ловим, из лингвистики переходя в поэтику. Звуковую и структурную его сторону мы отделили от смысловой, без чего лингвистики и быть не может, а теперь отделение это сразу же ставится под вопрос, причем раздвояется и само понятие смысла, в зависимости от того насколько он связан со словами, в какой мере определен, помимо их предметного значения, звуковыми и звуко-смысловыми качествами их. «Мысли (*idées*) и слова», — так начинается определение «парадоксизма», или оксиморона, у Фонтанье, и если бы мы спросили его, враждуют ли и согласуются ли тут мысли, ко вне-словесному миру относящиеся, хоть и воспринимаемые сквозь слова, он наверное ответил бы утвердительно. К фигурам *мысли* эта фигура относится, если их по Цицерону определять? Он опять сказал бы: да. Под каким именем оксиморон ни описывать, в нем останется возможность выхода за пределы слов. Останется, правда, и другая: обернуться ничем иным, как именно словесною игрой. Но такой уклон в «цветы красноречия» грозит не ему одному. Величие его не в этом.

Британских рифмачей суровый судья, достопочтенный Самуил, именуемый даже и поныне доктором (а не просто)

Джонсоном, разбирая эпитафии, сочиненные славным пиитом Попием (как у нас выражались в те времена), обнаружил изъян в той, что возносит хвалу пресветлому мужу Исааку Ньютону на гробнице оного в Вестминстерском аббатстве. Латынью изречено и на мраморе высечено там среди прочего, что мрамор сей провозглашает погребенного смертным, тогда как Время, Природа и Небо свидетельствуют о его бессмертии. По мнению Доктора, сопряжение прилагательных «смертный» и «бессмертный» — либо пустой звук, либо столь же пустой каламбур (*quibble*): Ньютон не бессмертен ни в каком смысле этого слова, который противоречил бы его смертности. Критика эта кажется на первый взгляд всего лишь рассудительной и к поэтическому «безрассудству» (преодолению рассудка) несправедливой. На самом деле это не так. Джонсон только формулирует свою мысль, как если бы она была ему внушена внешнепоэтическим здравым смыслом, но в сущности не понравилась ему в этом оксимороне высоко ценимого им поэта именно рассудочность: выбор противоречия либо бесплодно и сухо контрдикторного, либо с полной отчетливостью мнимого: только о мертвых и пишут, что они бессмертны. *Le gros bon sens*, говорят французы; переведу это «толстый здравый смысл». При всей своей любви к нему — смягченной юмором, и разумом просвещенной — Джонсон был поэт (был им, мог им быть); бескостную гибкость в оценках отвергал, но критик был не оловянный. О балагурах, каламбурах, об агудесас (прости мне, Грациан!) и кончетти (не осерчай, о Лили, о Марино!), обо всем, чем оксиморон шалит и откуда исчезает, размененный на гроши, он высказался, если взвесить все, мудрей, чем многие писавшие об этом, и в давние времена и в совсем недавние.

Свои «Жизнеописания английских поэтов» (1780), откуда я и отзыв об эпитафии Ньютона почерпнул, начал он с очерка, г. священного средней руки (но искусному все же) стихотворцу (*Abraham Cowley*), что дало ему повод вкратце охарактеризовать манеру старших, «метафизическими» прозванных по его же почину поэтов, которым тот приятно и немного вяло подражал. Характеризует он ее словечком *wit*, столь же трудно переводимым, как вышеупомянутое *esprit*, и довольно к нему близким, — особенно если принять цитируемое им определение все того же Попия: «то, что мыслилось часто, но никогда еще не было так хорошо выражено» (т.е. так метко сказано). Однако Джонсон определение это критикует; низводит оно, по его словам, силу мысли к одной лишь удачливости языка. Сам он предлагает другое: «*Discordia concors*, сочетание несходных образов, или открытие тайного сходства в вещах,

кажущихся непохожими». О противоречии он не говорит, не желая очевидно свое определение чрезмерно суживать; но латинская формула, восходящая к Овидиевым «Метаморфозам» (I, 433) и Горацию (Epist. I, 12, 19 «concordia discors») именно противоречие или противоположность имеет в виду, коренясь повидимому в Гераклитовом всеобщем противоборстве, порождающем всемирную гармонию. Джонсону, разумеется, ясно, что все эти «открытия», то-есть поиски и находки, приводят нередко к одной лишь словесной эффектности и новизне; он как раз на это, у «метафизиков» — невпадет порою — и сетует; но не исключает (что делает честь его не слепому к поэзии уму) возможности и такого — парадоксального, «оксиморного» — острословия, которое не застрянет в словах и не удовлетворится одной лишь остротой. Вопреки определенности его вкуса, нами (не всегда к выгоде для нас) утраченной, но мешавшей ему полностью оценить Марвелла или Донна, он все таки — не этой одной страничкой, но ею прежде всего — открыл наследникам и опровергателям своим очень плодотворные пути мысли, хоть быть может те и не сознавали, что открыл их именно он. Когда Вордсворт в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» (1802) объявляет «восприятие сходства в несходстве» «основой вкуса», когда Кольридж много лет спустя, пишет (1818? «Op Poesy or Art») об «удовольствии, доставляемом новизной», что оно «состоит в отождествлении двух противоположных элементов», или в знаменитом финале тринадцатой главы («Литературной биографии», 1817) определяет воображение как силу, «уравновешивающую или примиряющую противоположные или враждующие (discordant) качества», как еще и за десять лет до того (в письме) возводит удовольствие, доставляемое искусством, к «антитетической, уравновешиванье любящей природе человека» — разве не напоминает нам все это древнюю, латыни преданным Доктором воскрешенную и вполне заслуживавшую воскрешения формулу?

Если, однако, оксиморон — это, значит сам он к формулам вроде этого «дружного раздора» или «согласного разногласия» не сводится. Надо понимать его значительно шире, а тем самым и глубже. Хотя сгущение в два слова для него и характерно, — несловесно (в основе) надо его понимать. Тогда — только тогда — царская власть его и обнаружится: над искусством вымысла не меньше, чем над искусством слова. Да и в искусстве слова царит он не над словами, не над непосредственными, «языковыми» их смыслами, столь остро (*so wittily, avec autant d'esprit, con tanta agudeza*) сталкивающимися в нем, а над той живой протоплазмой чувства, мысли,

воображения, что и тут расстилается по ту сторону слов, их звуковой, но и смысловой их ткани. Словесный оксиморон, если он речью рожден, а не наскоро склеен из подходящих вокабул языка, можно рассматривать как получившую отдельную жизнь клетку этой протоплазмы, как поэтический микроорганизм, зародыш поэзии, способный вырасти, разрастись, но который поэзия уже и сам, потому что мы сквозь него видим, откуда он растет, и предвкушаем в нем возможности его роста. Когда он образует заглавие, относящееся к вымыслу, нам возможности эти (частично, по крайней мере) вымыслом и будут раскрыты; но необходимости в таких заглавиях нет: оксиморон вымысла может всего лишь подразумеваться. Гоголь высказал его заглавием своей поэмы, над которым можно было бы поэтически задуматься еще ее и не прочитав, — пусть даже и в другом, совсем не гоголевском духе. Но и «Похождения Чичикова» остаются историей о мертвых душах и, что куда важнее, историей мертвых душ.

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

винной вины не бывает: либо знаячи убил, либо все равно, что и не убивал. «И в самом деле — слышу я уже целый хор довольно-таки резких голосов — да или нет, виновен он или невинен? Кто ж это нынче всерьез станет принимать пустую игру слов, остроглупостью прозванную самими греками?»

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

Это не значит, однако, что лишь на скалистых вершинах Парнасса — или Синая — водится редкостный зверь, называемый оксиморон. Аристофан не хуже с ним знаком, чем Эсхил, или Экклезиаст, или псалмопевец Давид. Все горько-нелепое, но и все занятное, забавно-улыбчивое в жизни приближается постоянно к безрассудному этому столкновению-слиянию несовместимого, — хотя бы даже бразильская моя Голландия, та же нынче, что и триста лет назад. Оттого то оно и царствует, что способно сильно менять свой облик; и еще оттого, что всего верней нас уводит от пресного дважды два четыре, как

и от несоленой солью посоленного дважды два пять; а разве есть поэзия, которая не уводила бы нас от непоэзии? Это о вымысле верно, как и об искусстве слова; но хоть оксиморон словесным и бывает, он все таки, в существе своем, мысли принадлежит, а не словам. Прибегая к словам, он и в звуке их умеет находить себе поддержку, но само по себе звучание их смысла, это все таки уже другое царство, обширнее, чем его, и вместе с тем менее обширное. Лишь изредка попадаетея такое, что им обويم в равной мере принадлежит, как изумительная строчка Бодлера

O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!

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

Знаю, что и этим именем зовется, когда обуживают его смысл, нечто довольно жалкое: звукоподражательное воспроизведение бляенья, мычанья и всяческих (по-разному в разных языках изображенных) мяу, куку и кукареку; да еще таким же способом образованные наименования других звуков и производящих эти звуки вещей или существ. Но почему же «имятворчество» — даже и считая вместе с греками, что творятся эти имена не иначе, как по сходству с тем, что ими именуется — ограничивать лишь такими простейшими его образцами, пусть и захватывающими отнюдь не малую область (значительно большую, чем обычно думают)? Ведь звуками можно подражать не только звукам, но и другим чувственным восприятиям, или вернее впечатлениям, производимым ими, — тем более, что и «чистое» звукоподражание подражает не столько звуку, сколько нашему внутреннему на него отклику, а этот отклик вполне может быть родствен другим, ни с какими звуками не связанным; оттого и метафоры понятны, приписывающие звукам жесткость и мягкость, степень темноты или света, цвет. Да и подражает этим откликам, или лучше сказать выражает их язык не одними тембрами своих звуков, но и их ритмом, мелодией, а также движениями органов речи, нужными для их произнесенья и воспринимаемыми (или воображаемыми при чужом произнесеньи), не слухом, а моторным чувством, дающим нам отчет о мускульных наших усилиях. Слово «глоток» или еще выразительней немецкое

«Schluck» именно такие, не звуковые, а мускульные онома-топии. Разные приемы подражания трудно или невозможно бы-вает и распутать, когда они сочетаются в одном слове; и ко-нечно ни о какой проверяемой точности воспроизведения тут и никогда речи быть не может. — Похоже имя бразильской змеи на змею рядом, за стеклом? — Похоже. — Но лишь по-тому, что похоже на змею вообще, и на страх внушаемый змеей. — Так что же это тогда за сходство? — То самое, которое в поэзии, как и во всяком искусстве, только и при-нимается в расчет. Его не определишь; но притчу о нем рас-скажу, почерпнув ее у Розанова («Опавшие листья», в начале первого короба).

Когда его три дочери были в дошкольном еще возрасте, увидел он однажды в окне кондитерской зверьков из папье-маше. Купил трех — слона, жирафу и зебру — и, придя домой, сказал дочкам: «Выбирайте себе по одному, но такого зверя, чтобы он был похож на взявшего». Девочки выбрали: «тол-стенная и добренькая Вера, с милой улыбкой» — слона; «зебру, — шея дугой и белесоватая щетинка на шее торчит кверху (как у нее стриженные волосы)» — Варя; «а тонкая, с желтовато-блеклыми пятнышками, вся сжатая и стройная жи-рафа досталась» Тане. Розанов прибавляет: «Все дети были похожи именно на этих животных, — и в кондитерской я от-того и купил их, что меня поразило сходство по типу, по духу».

Последние два пояснительных слова ничего, конечно, не изъясняют, и мы все принуждены пользоваться такими же в подобных случаях; но язык уподоблений, основанный лишь на немногих, по-началу, должно быть, совсем и не осознанных признаках, был, как мы видим, безошибочно и немедленно понят. Именно так и создаются, так же и понимаются онома-топии. Так понимались они некогда всеми — иначе и возник-новения языка представить себе нельзя; так их понимает⁴ и теперь тот, кому доступна поэтическая речь (были несомненно друзья розановской семьи, не усматривавшие ни малейшего сходства его дочерей со слоном, зеброй и жирафой). Здесь как раз и начинает просвечивать для нас истина, без усвоения которой ни в каких искусствах, и прежде всего в вырази-тельности языка, ничего нельзя понять. Только такое небук-вальное, до конца не анализируемое и до всякого анализа ула-вливаемое сходство по-настоящему действительно, только оно способно дать чувство приближения к тождеству изображаю-щего с изображенным. Как тотемизм невыносим, если тотем — восковая фигура из паноптикума, так и при чересчур подро-бом, чересчур дословном воспроизведении исчезает без следа

то сближение-слияние видимого с невидимым или слышимого с неслышимым, которого ищет всякое искусство, и которого достигает на своих особых — ономатопейных — путях поэтическая речь.

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

Я еще о нем ничего почти и не сказал. Не о поэтической речи говорю: лишь о зарождении ее, эмбриологии поэзии. Ономатопея, как и (на другом уровне, до-словесном) оксиморон, это именно ее зародыши, ее начатки. Но родится она и в пении, в ритмах, в интонациях-мелодиях, еще только ищущих слова; об этом — в другой главе. Однако без слов она обойтись не может. Пока нет слов, ее еще нет. И я обращусь теперь к таким сочетаниям их, к таким словам, лепетам, элементам слов, которые помогут может быть нам подслушать, поймать налету беспомощное, первое, простейшее — из самой способности говорить — рождение поэтического слова.

4. «Как часто милым лепетаньем...»

Помню, тому лет двадцать, когда я впервые читал «Теорию языка» Карла Бюлера, я вдруг, посреди первой ее части, остановился и в тот вечер не продолжал чтения. Книга и тогда была не нова; вышла в 34-м году; это одна из четырех или пяти классических книг по языковедению нашего века. Я, конечно, прочитал ее до конца и не раз возвращался к ней с тех пор, но тогда — точно споткнулся на двух строчках 54-ой страницы и мысль моя выскользнула в сторону. Автор упоминает там о своем ребенке, маленьком мальчике, только еще учившемся говорить, произносившем пока что лишь отдель-

ные слова, и вдруг, однажды, после того, как солдаты прошли с пением по улице, сказавшем первую свою фразу: «датен ля-ля-ля». Нелегко ему было это сказать; возгласу предшествовала напряженная внутренняя работа. Ведь и не простым возгласом это было. Автор справедливо подчеркнул, что было это, пусть и не грамматическим, но предложением, сочетанием сказуемого с подлежащим, отчетом о происшедшем и увиденном; он даже, хоть и с улыбкой, назвал это творением, произведением языка... Но я перестал в тот день следить за ходом его рассуждений.

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

Если человек — по Аристотелю — «зоон логон эхон», то есть живое существо, обладающее разумом и словом, то людьми не рождаются, а становятся. Становятся, обретая мысль и язык. Приготовление к этому начинается в утробе матери. Однако само оно — не биологический, а педагогический процесс; длительный, медленный; две ранних и решающих ступени его установить сравнительно не трудно. Детский возглас, о котором у Бюлера мы вычитали, соответствует второй; первая, предполагаемая ею, была отпрыском его малолетним уже пройдена, знал он уже имена, не только собственные, то есть относящиеся к единичным предметам, но и нарицательные, относящиеся к таким конкретным общим понятиям, как «ветер», «вода» или те же «солдаты» (с отсеченным первым

слогом) и не только их знал, но умел пользоваться ими, без чего он и этой первой своей фразы образовать никак бы не сумел. Глухонемая и слепая Эллен Келлер научилась этому в шестилетнем только возрасте, но и она лишь этим положила начало своему человеческому бытию. Когда она впервые поняла, что такие-то прикосновения пальцев ее воспитательницы к ее руке значат именно «вода», а не «пора умываться» или «выпей» (если пить хочется), ей открылся мир, человеческий мир — по ту сторону «ах!» и «бя!», «пиль» и «тубо», но по сю сторону H_2O , после каковой формулы, или в ходе мысли, пользующейся ею, мир перестает быть миром вполне человеческим. Но вместе с тем и врата поэзии открылись девочке Эллен, потому что слова поэта не формулы, не термины, но и не сигналы, и не к единичному чаще всего относятся, а к тому невещественно-конкретному, о котором писал Малларме: «Говорю цветок, и вот передо мной тот, которого нет ни в одном букете». Поэзия — о розах — и шипах — *вообще*, о водах земных, небесных и морских, а не о том колючем цветке, что цвел, быть может, в стакане воды, в тот день, на столе поэта. И не о той воде...

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

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

Основной принцип образования языка — это поняли в свое время Вико, Гердер, Руссо — тот же, что основной принцип поэтической речи. Назову его ономотопейным. Не просто словотворческим (этим не было бы сказано ровно ничего), но в согласии с греческим пониманием делания имен, таким, где творчество состоит в создании сходства между именем и тем, что названо этим именем. Сходство это всякой буквальности чуждо и отнюдь не может быть сведено к простому звукоподражанию. Ведь и ля-ля-ля никаким определенным звукам не подражает, — разве что музыкальным, в отличие от немзыкальных, да еще светло и звонко музыкальным, скорей чем мрачным, низким и глухим. Все бесчисленные недоразумения в этой области, всё столь распространенное нынче недоверие не только к теориям *происхождения* языка (гипотетическим, разумеется, и ни на какие детали не распространяемым), но и вообще к теориям языка или искусства, связанным с этим принципом, всецело объясняется чрезмерной узостью обычного понимания ономотопеи и обычных представлений

о сходстве, а в применении к поэзии еще и полным забвением той истины, что ею высказывается нечто такое, чего нельзя высказать вне поэзии. В языке детей есть зачатки языка поэтов, но именно потому и улавливается тут в зачатках, намеках вся его сложная — и зыбкая — «ономатопейность».

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

«Как часто милым лепетаньем...» Это Алеко в «Цыганах» не о младенце говорит. Но ведь из любовного лепета Земфиры точно также могла возникать поэзия. И порождают ее то и

дело не только речи ребенка, ласкающего мать, но и матери, ласкающей ребенка. Сколько тут вспыхивает ономастопей, заумно выразительных звукосочетаний, и конечно образов, сравнений, всяческих «фигур», вполне пригодных для регистрации и классификации их Риторикой. Да и вообще, обрывки поэтической речи разве не всплывают сами собой в разговорной, в шутливой, взволнованной, издевательской, ругательной; в казарменном или воровском жаргоне; или попросту, как заметил еще Монтэнь, «в болтовне горничной», в кухонной какой-нибудь, чаще еще чем в салонной, болтовне? Как неправ был Балли, лучший (если не считать Мейе) ученик Соссюра, мастер стилистики, т.е. анализа выразительных средств речи, в своем решительном отказе приравнять эти средства к тем, что «пускаются в ход» писателями и поэтами! Виною тому были неверные представления его (и не его одного) о нарочитости такого нажиманья на кнопки или рычаги; да и эстетика (т.е. взгляд на искусство как на прикладную эстетику) его попутала. На самом деле, нарочитым или полностью сознательным позволительно считать, у автора художественных произведений, лишь решение применить или не применять такой то «прием», а не самый импульс то-то сказать, так-то в своей работе поступить, такое-то движение мысли и чувства в звуки, в слова или в зримые образы облечь, которое, воплотившись, даст тем самым возможность критику (или критикующему себя автору) констатировать известного рода эффект и назвать предполагаемую его пружину, прием, каким-нибудь заранее готовым, а порой и вновь придуманным именем. Что же до эстетики или ее критериев, то их и сам Балли из обыденной речи (верней, из импульсов, руководящих ею) не исключал; он заблуждался лишь в том, что поэтическую (в прозе или стихах) к таким эстетическим заботам склонен был сводить. А ведь чувствовал ее! Вырвался-таки у него в «Трактате о французской стилистике» (1908, I, стр. 188) возглас: «Разве поэзия не замаскированное признание, что счастье наше не в истине и не в познании». То же ведь думают и менее «позитивные» умы. Они только полагают, что не все истины познаются мышленьем не примиримым с поэзией и заранее исключаящим ее.

Если б не было недоказуемых истин, поэзия была бы ненужна. Если бы, кроме доказуемого, все было бы бессмысленным, незачем было бы ей, как и другим искусствам, существовать. Предаваться любому из них было бы пустым времяпрепровождением; заниматься любым из них — пустым занятием. Ради удовлетворения того, что зовут эстетическим чувством? Но мало ли чем возможно его удовлетворить. Если

же о «ранге» художественных произведений рассуждать, то и это предполагает признание недоказуемых истин, и их иерархии, сугубо недоказуемой. Но мы пока что не о поэзии говорим и не о произведениях ее, а лишь о поэтической речи, которая, однако, предполагает соответственное ей мышление: без него — как и без нее — поэзии не может быть. Не возникнет она из «велений» эстетики: намерение написать превосходное стихотворение не гарантирует появления на свет даже и посредственных стихов. Не возникнет из критики, хоть и нуждается — в самокритике, по крайней мере — с самого начала. Для возникновения ее необходимо брожение мысли, словесной и до-словесной, скорей похожей на то, откуда родились младенческие «усь» и «ля-ля-ля», чем на работу, обозначаемую по-французски глаголом *редижé* (письменно что-либо изглаживать, в сыром виде существовавшее и до этого).

Неправильный, небрежный лепет,
Неточный выговор речей...

Нет, — это не о том. Не в небрежности тут дело; в неправильности и того менее; а уж выговор, напротив, должен быть вполне точен. Но «лепет» все-таки подходящее слово, и справедливо оно тут с «трепетом» рифмуется. Во внутреннем этом собственном своем лепете поэт может найти отдельную интонацию, отдельное словосочетание или слово, откуда — или из нескольких таких ростков — вырастет все дальнейшее. Блок записал в декабре 1906 года: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение». Из-за них, хотя звезда, излив весь тот свет, что поэту путь открыл, может и исчезнуть; но порой и ради них; если коротко оно, ради одного, главного в нем слова. Как в четверостишии Клаудиуса (нижне-немецкого, европейской славой обойденного набожного современника Гёте), где говорится о смерти, о темной горнице смерти. Двинется ее обитатель (смерть по-немецки мужеского рода), и уныло она зазвенит, а потом подымет он свой тяжелый молот (это и есть главное, в рифме поставленное слово всего стихотворения) — и час пробьет:

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

Ключевые эти слова — по звуку ключевые не менее, чем по смыслу — могут и не явиться в начале, могут лишь в

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

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon corps et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.

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

Чаще всего, однако, роды происходят быстрее. Поздние поправки не относятся обыкновенно к самым жизненно существенным клеткам поэтической ткани и образуемого ею поэтического целого. Зачаточное брожение мыслимого слова или мысли, ищущей слов, трудно восстановить, трудно его бывает и приблизительно вообразить. Большей частью ключевые слова, вроде бодлеровского предмогильного зевка *vague...* (*tombeau*) или тех, о которых думал Блок, кристаллизуются первыми в предзачаточном брожении. Порой и целые фразы

или стихи готовыми приходят и повторяются множество раз мысленно или вслух, пока не породят себе подобных или не обретут требуемой ими звукословесной среды. В одном из давних уже томов немецкого ученого журнала погребено живое свидетельство на этот счет. К началу века оно относится. Одна литературная лондонская дама* на чашку чаю пригласила к себе поэта, мистера Йетса, как она говорит (он еще был молод тогда и полной славы не приобрел). «Лежа в кресле во всю длину и горящими глазами глядя прямо перед собой, он два или три раза, растягивая слова, повторил: «Ряды над рядами, крича несказанное имя» (или: ступень над ступенью; речь, по-видимому, идет об амфитеатре)

Tier above tier, crying the ineffable name

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

Tier above tier, crying the ineffable name

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

Могут оказаться и тщетными такие поиски. Или найденный прекрасный стих может найти применение, не найдя, тем не менее, достойных себе спутников (как случилось у Бодлера с его насыщенным сложной музыкой уже упоминавшимся мной двойным оксимороном *O fangeuse grandeur! Sublime ignominie!*, неожиданно завершающим одну из наилучших — надуманную и трескучую — двадцать пятую «пиесу» его книги). Может явиться счастливый певучий стих и совсем заурядному незадачливому стихотворцу, как явился он некоему (чтобы примеров не столь давних избежать) В. Лебеву, издавшему в 1835 году альманах «Осенний вечер» и напечатавшему в нем собственное стихотворение «Ничтожность», подражающее в общем «Последней смерти» Баратынского, но где встречается строчка, скорей напоминающая Батюшкова

В безбрежной пустоте небес —

* Mrs. Grace Rhys. Archiv f. d. gesamte Psychologie, 65 (1928), p. 77.

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

В бездонной синеве безоблачных небес

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

И свет и грусть. Как быстры ночи!

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

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

5. Очарование имен

Эмерсон, следуя Гердеру и его традиции в немецком романтизме, называет поэта творцом имен и языка, или, если перевести его слова менее гладко и более точно, «именователем», «делателем языка». Это звучит менее восторженно, хоть и значит то же самое; но грех романтиков не только в слишком уж заранее готовой восторженности тона, он и в

за облака возлетающей, без всякого препятствия, мысли. Поэт, как правило, не выдумывает имен, и не создает языка, будь это так, мы бы его не понимали. Но анти-романтик Валери был прав, когда сказал, что мыслить, это значит преувеличивать; и мыслили романтики о поэзии, при всех преувеличениях, верней, чем почти все до них, как и после них. Гёте, во многом их учитель (и во многом ученик Гердера), мыслил о ней более трезво, хоть уже и сходно с ними, но высказался на ту же тему — о языке — более осторожно, чем они. По случайному поводу он писал (в 1787 году):

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

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

речей, подают пример. Только суть дела все же — и для поэтов особенно — не в прямых изобретеньях, а в той проверке и поправке уже имеющегося словесного запаса, которую несомненно и Гёте, и все те, кто поэта к образу Адама, нарицающего имена, возводили и творцом языка называли, по преимуществу и с наибольшим правом имели в виду.

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

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

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

очень немногие могут повторить о себе, если «дух песен» отождествлять с подлинным стихотворным даром; но если понимать его шире, поэтами были все мы — в младенчестве гораздо более раннем, чем то, которое имел в виду поэт, когда вспоминал не младенческие, презренной прозой говоря, а лицейские, отроческие свои годы. Все мы были поэтами, потому что *звучали* для нас слова, и потому что их смысл, понимавшийся нами порой весьма превратно, то и дело завораживал нас, казался не просто пристегнутым к звуку, а им порожденным, присущим природе этого именно звука, подобно тому как наши собственные (пусть и подсказанные нянюшкой) «ням-ням» и «бо-бо» непосредственно вытекали из несложных наших переживаний или как на зов наш «мама!» всегда появлялась одна и та же *наша* мама, и ничто на свете не могло призываться и зваться тем же именем. Да и гораздо позже, когда возросла вместимость и стала тем самым улетучиваться конкретность наших и слышимых нами слов, мы все еще не по взрослому, куда острее и сильнее, ощущали их звук и их внутреннюю форму (в метафорических или составных словах), из чего происходило два рода последствий, друг другу как будто враждебных, но в равной мере приближавших нас к поэзии. Порой настаивал нас голый звук — «гиппопотам», или пленяло образное имя — «анютины глазки», независимо от предметного значения; порой мы требовали, напротив, чтобы «имя» в точности отвечало «вещи», как тот немецкий мальчик, который хотел, чтобы купца называли продавцом (феркауфман): «он ведь не покупает, а продает», или как тот, охрипший, которому давали питье против кашля, хустентее и который переименовал его в хейзертее (питье против хрипоты). Конечно, первоначальный интерес, к «слову как таковому» может легко перейти к вопросам о том, где Аня и кто такой гиппопотам; но есть слова, которых никто не объяснит, заумные от рожденья или переставшие по недоразумению быть умными. Если они смыслом и обростут, то смыслом, чуждым языку, существующим лишь для нас, в *нашей* речи, в нашей домашней, частновладельческой поэзии.

Жил-был мальчик, много лет назад, Лёвушка Толстой, знавший злое, ужас внушавшее существо по имени Мем, оттого, что возглас дьякона, призывавшего слушать священные слова — «Воннем!» — он истолковал как окрик «вон!», обра-

щенный к врагу, нечистому духу, Мему. По вине юного Лермонтова, начавшего волшебное стихотворение — столь волшебное, что шероховатостей его не замечаешь — строчкой с повтором мнимо-однозначных слогов

По небу полуночи ангел летел,

еще на много более юный Мережковский, услышав слова эти, решил, что существует нечто именуемое «луночь», что ангелы по этой луночи летают, и мог бы на такой основе создать (хоть, кажется, и не создал) целую мифическую космологию. Мифы из превратно истолкованных слов возникали не раз. Афродита не родилась бы из морской пены, если бы ее финикийское имя, слегка переделанное греками, не было истолковано ими при помощи двух слов их языка, означающих странствование и пену: странницей она стала в пене волн, прежде чем стать пенорожденной. Народы не хуже детей умеют осмыслять слова (но и обесмысливать их), давать им новую выразительность (как и лишать прежней). Юркий «блиц» и впрямь молнией сверкнул, тогда как предок его древневерхне-немецкий глагол «блекхáцен» блистал немножко мешковато; но и обратные примеры не редки; и многие латинские слова утратили во французском, а то и во всех романских языках не только свой вес, но и свою наглядность. Анонимная работа осмысления дает порою забавные, порой всего лишь благо-разумные плоды; мила «мартышка», получившая своего Мартына из Голландии, взамен индийской «маркаты», которую немцы находчиво превратили в морскую кошку (Мееркатце); они же из карибейского «гамака», так везде и оставшегося гамаком, сфабриковали с поразительным мастерством сперва какой то «гангмат», а из него паиньку примерного поведения: «висячий коврик» (Хенгематте). Поколения работали дружной артелью, — поздравляю; но этого рода народному творчеству предпочитаю, хоть и ему поэзия не чужда, детское, сплошь проникнутое ею. Недаром изрек не детский отнюдь поэт, Бодлер: не что иное она (или «гений» ее), как вновь найденное детство.

Совсем недавно я впервые прочел к этой теме относящиеся удивительные страницы «Воспоминаний детства» о. Павла Флоренского, написанные полвека назад, но опубликованные лишь теперь «самиздатом» в СССР, издательством Студенческого Христианского Движения в Париже. Будущий философ, математик и высокой культуры гуманист, маленький Павлик, был очень восприимчив к музыке и к стихам, причем и в стихах, по его словам, меньше привлекал его их смысл, чем их ритм и их звучание. «Самым привлекательным, — пишет он,

— было для меня явно иррациональное», то есть ему в то время отчасти или вовсе непонятное. Он особенно любил романс Глинки на слова Пушкина «Я помню чудное мгновенье», где в четвертом стихе «Как гений чистой красоты» два первых слова сливались для него в одно; так что возникло из них нечто аналогичное «луночи» и «Мему»: «кагэни», «символ бесконечности красоты», причем, как он пишет, и тогда уже он отлично понимал, что любое разъяснение могло бы «лишь ослабить энергию этого слова». Это значит, что — сам того не зная, и не без помощи Глинки — он поэзию возвращал к ее предсуществованию, в тот сумрак, в тот звуко-смысловой сумбур, откуда она рождается, и который, родившись, покидает; но где все-таки и коренится «гармонии таинственная власть». О «красоте» уже и недоуслышанный или в слышании музыки утонувший стих Пушкина говорил, но тут, для детского этого чувства, не в ней было дело, да и не совсем о той о. Павел думает, о которой у Пушкина была речь. Он и вообще впадает иногда в эстетико-символистский жаргон, не младенчества своего, но юности. «Символ бесконечности красоты», это не только из-за родительных падежей, верхом друг на друге, вяло сказано. «Кагэни», для высоко одаренного и эмоционально взвинченного ребенка, было, конечно, не «средоточием изящества», как пишет взрослый о. Павел, а загадочным словом, собственным именем, — неизвестно чьим; средоточием всего, чем волновала, чем услаждала его музыка, проникнутая поэзией, или поэзия, обволокнутая музыкой. Но волнение это и усладу он описывает на редкость хорошо:

«С жадностью подхватывал я географические и исторические имена звучавшие на мой слух музыкально, преимущественно итальянские и испанские (...) и сочетал их, сдабривая известными французскими и итальянскими словами, в полновзвучные стихи, которые привели бы в ужас всех сторонников смысла. Эти стихи приводили меня совершенно определенно в состояние иступления, и я удивляюсь, как родители не останавливали моих радений. Правда, чаще я делал это наедине. Но я любил также, присевши на сундук, в полутемной маленькой комнате, когда мама с няней купала одну из моих сестер, завести — сперва нечто вроде разговора на странном языке из звучных слов, пересыпанных бессмысленными, но звучными сочетаниями слогов, потом, воодушеваясь, начать этого рода мелодекламацию, и наконец, в полном самозабвении, перейти к глоссолалии, с чувством уверенности, что самый звук, мною издаваемый, сам по себе выражает прикосновение мое к далекому, изысканно-изыщному экзотическому миру, и что все присутствующие не могут этого не чувство-

вать. Я кончал свои речи вместе с окончанием купания, но обессиленный бывшим подъемом. Звуки опьяняли меня».

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

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

и больше всего само это имя — Ас-сар-га-дон. Со свирепой энергией отчеканивал я его слог за слогом... (пишу, и вдруг вспомнил из «Роланда»: «И гóсти вдóволь пýли, éли,/И лýца их от вýн горéли»; уверен, что и на «их» ставил я ударение). О ямб, велики твои соблазны! Но ведь Пушкин, и не он один, с легкостью их избегал, да и не все ли равно, как мальченок выползший из-под стола или юнец, только что отнесший переплести Бодлера в змеиную кожу, читал стихи? Ассáр-гадóн? Ничего. Имя все-таки хорошее. И Пушкин такими не пренебрегал.

Именам собственным присуще устройство смысла, которого не являют никакие другие элементы языка. Недаром хранят их, в засушенном виде, энциклопедии, а не словари. Поэты оживляют и их, нередко с особым удовольствием. Перечисляют с дюжину порой, как уже Дмитриев, Иван Иванович, лучший

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

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

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи...

или:

И встал тогда сынов Аммона
Военачальник Ахиор...

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

Стоит, белеясь, Ветилуя
В недостижимой вышине.

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

Как обрадовало, должно быть, Пушкина это имя, подаренное ему книгою «Юдифь»! Звуком обрадовало, но и характерностью конечно, а характерность звука (его тембра) — уже не звук, раз она относит нас к представлениям, связанным с поименованным этим звуком лицом или местом. Но если, например, Олоферн или Стамбул немедленно воскрешают в нас то, что нам о них известно, и если клубок таких воспоминаний огромным и запутаннейшим становится, когда нам скажут «Рим» или «Наполеон», то ведь когда мы слышим «Ветилуя», «Ахиор», или, не побывав в Трапезунде и его истории не зная, «Трапезунд» — никакого особенного наплыва мыслей мы не почувствуем. Тут будет достаточно очень мало определенной, но именно потому и стимулирующей воображение, смысловой туманности. Тем более драгоценной для поэта, что Ветилую и Ахиора другим именем не назовешь (как можно Наполеона назвать Бонапартом, Рим — вечным городом, а Стамбул — Константинополем или Истанбулом), вследствие чего звук со своим малым смыслом сливается крепче и полней. Можно и выдумать такое имя, пусть и представив его невыдуманым, как это сделал Гюго в одном из чудеснейших стихотворений — и своих и всей французской поэзии — «Уснув-

ший Вооз», соединив Иерусалим (по-французски «Жерюзалем») с Генисаретом («Женизарет»), из чего получился очень убедительный для французского уха «Жеримадет» (в рифме выговариваемый «Жеримаде»). Изобретение это поэтически вполне законно и естественно. Совершенно неосновательно видели в нем выдающиеся французские критики какую-то вольность, игривость и даже вольнодумную иронию.

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

в данном случае ему нужен, и ровно столько смысла, сколько нужно. Остальной или другой мы прибавляем от себя, порой расширяя поэзию, но порой ее и умаляя или упраздняя.

Очарование имен тем и интересно, что имена эти, становясь лишь в поэзии словами, всего ясней показывают нам, как перерождает поэтическая речь слова и как из слов рождается поэзия. Конечно, как и всегда, не из одного (дарованного именам) смысла, но и в той же мере из их звука, становящегося звуко смыслом. «Москва... как много в этом звуке...» Музыки в нем как будто и нет. Маасква, сква, ква, ква, — евфонии тут маловато, и Пушкин хорошо сделал, что «как» от «ква» многоточием отделил. Так быстро отквкнуло себя это словечко, что и мелодии из него не извлечешь. Но диссонансы и какофонии — такая же пища звуко смыслу, как самое сладостное сладкогласие, и Аристофан в стихах, или в прозе Рабле — не меньшие мастера поэтической речи, чем воображенный (не без легкой иронии) Ленский или всамделишный льющийся лирической влагой Ламартин. «Бробдингаг» — соперник «Леилы»: зародыш поэзии, хоть и не лирики, есть в обоих; что же до имен или слов ни-то-ни-се, нифлейта-ни-барабан, то смысл, даруемый их звуку, способен и звук преобразить — «Москва, я думал о тебе!»; способен иллюзию создать: иллюзию поэзии, поэзию иллюзии. Опять таки и Рим, — звук его настоящий при обрусении исчез, а все-таки... Есть лица, имена которых приобретают выразительность благодаря лицу, ничего к ней не прибавив от себя, как это подчеркнул Мелвилл в удивительном своем двойнике «Шинели» («Бартлеби», 1856), где рассказчик признается, что любит повторять имя «Джон Джэкоб Астор», округленное, для его уха, сферичное, звучащее кругло, как шар земной, как круглый миллиард.

«Чичиков», «Свидригайлов», — это подлинные ономапеи, из лучших, из тех, где чем больше сходства, тем труднее сказать, в чем это сходство состоит. Звук «похож» (если можно вычитать из второго имени немецкое слово «видриг», то ведь ничего внешне-отвратительного в носителе этого имени нет). Из «говорящих» имен лишь самые наивные (Скотинин, Правдин) одним смыслом, не звуком говорят. Гоголь применяет чаще всего смысловые, но заумно-смысловые (несуразно-смешные: Яичница, Земляника; не именует Собакевича Медведем или Бревном) и поднимается порой до смыслозвуковых, с преобладанием звука, Чичиковых и Тентетниковых. Нет ничего комико-поэтичней в этом роде у него, чем изображение скуки, наводимой чичиковскими рассказами на губернаторскую дочку, не путем изложения рассказней, а через перечи-

сление имен отчеств и фамилий тех лиц, которым пришлось выслушивать их в прошлом, причем скука самого перечня оживляется для читателя искусно вкрапленными туда смешками (фамилия Победоносный, имена — Адельгейда Гавриловна и, на загладку, Макулатура Александровна). Какофонические, на французский слух, чужеземные имена (немецкие и голландские) используются для саркастических целей Вольтером в «Кандиде» (в нетронutom виде — Кунигунда — или с преувеличением — барон Тундер-тен-Тронк — их дикости), и еще восьмидесяти лет от роду поиздевался он над испанцами, назвав своего героя доном Иниго-и-Медросо-и-Комодиос-и-Папаламиенто. Но Паскаля не превзошел. Тем более, что в «Письмах провинциала» тот не балагурил, а нанес своим противникам, иезуитам, весьма чувствительный удар, перечислив (в пятом письме) сорок шесть членов ордена и признававшихся им авторитетными ученых, сплошь с иностранными, трудно произносимыми для читателей Паскаля именами — «да христиане ли все они?», раздается возглас в ответ на перечень — и противоположив им, хоть и тоже не французские, но знакомые и ласкающие слух имена Амвросия, Августина и Златоуста. «Вильялобос, Конинк Льямос...», так начинается список, где имена весьма искусно подобраны по чужеземным окончаниям: сперва на -ос, потом на -ес, на -ис, на -и, на -а; но в финале с окончаниями в перемешку, зато и максимально анти-французские, — Ирибарн, Бинсфельд; Востени, Стревосдорф.

Гармонии таинственную власть мы тут немного позабыли, ради властолюбивой, но и умеющей властвовать, да и достойной власти в своем особом царстве дисгармонии. Отдав ей должное, следует, однако, сказать, что как-никак «для звуков сладких» или, верней, из них рождается поэзия, не говоря уж о том, что словесный спотыкач отнюдь не пригоден для молитв, как и для всего созвучного или хотя бы совместимого с молитвой. Как бы ни были равноправны различные поэтические царства, без музыки нет поэзии, а музыку не диссонансы творят; и плавности гласных она благоволит любовней, чем скрежету согласных. «Звуки опьяняли меня»; отнесем это к поэту, к зарождению поэзии. Скажем: «звуки вдохновляли меня», — но какие же, если не гармонические (пусть и в наивнейшем смысле слова) звуки? Об именах собственных нас поучает Буало: есть рожденные для стихов, — пользуйтесь ими:

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

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

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

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

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

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

Chaque Amarille à son Tityre.

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

La fille de Minos et de Pasiphaé.

Пруст упоминает о восхищении этим стихом «тем более прекрасным, что он ровно ничего не значит». Так-таки ничего? Прав был значит Готье, когда объявил его бессмысленным, — но лучшим (даже единственным подлинно прекрасным) стихом Расина? Или, напротив, прав был Бенедетто Кроче, в

оксфордской своей лекции объяснивший его смысл (и без того всякому ясный, кому памятливы свирепость Миноса и лю-бострастие Пасифаи, уже Еврипидом упомянутой в той же связи), а мнение Готье подвергший анафеме, вовсе притом не оценив, не услышав должным образом звучания стиха? Все неправы; но Кроче всех больше (если об этой строчке, а не о трагедии говорить). Разве другой знаменитый стих того же поэта

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui

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

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

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

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

Vauresson, Le Raincy,
Notre-Dame de Passy,
Pontoise, Pontoisel

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

Adieu Forléans Marimbault
 Vollore-Ville Volmerange
 Avize Avoин Vallerange
 Ainval-Septoutre Mongibaud.

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

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

6. Ни песня, ни пословица

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

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

Бывает. «Однажды утром», или в юности, или когда Болдинская осень подойдет... Гете тогда же рассказал Эккерману, по поводу «Коринфской невесты», о том, как он долго вынашивал свои баллады, годами порой, так что при записи грустно ему становилось расставаться с ними, с этой их жизнью в нем и с ним (и записывал он их тоже не в один присест). Да и Пушкин, даже в ту лучшую свою осень, перед женитьбой, «живые и неожиданные слова» далеко не сразу обретал:

черновик «Для берегов отчизны дальней» достаточно красноречив на этот счет. Слова, быть может, и тут «легко ложились под перо», но лишь после многих перечеркиваний делались — по суду самого поэта — неожиданными и живыми. Стихотворение родилось не в тот момент, когда «звучные рифмы» побежали «навстречу стройной мысли», а позже; сколько часов или дней тут прошло, неизвестно; Бодлеру, как мы уже знаем, понадобилось однажды четыре года... Сонливость пера («Художник-варвар кистью сонной...») тут не причем. Но и не в быстроте дело, — как ни нравилась она Пушкину, как ни свойственна была ему... Быстро или медленно, только родилось бы!

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

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

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

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

забывая, что давно уже ответил им Баратынский:

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

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

моряк», чем «Лимбо» (помнишь, как мы его с тобой любим?); но ведь так же хорошо; более загадочно хорошо...

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

* I. A. Richards. Coleridge on Imagination (1934) p. 115: "one of the finest red-herrings in all the literature of criticism".

не может: поэзия слова ему необходима. Чего ради, если не для нее, стоило писать его в стихах?

Еще за полтора года до того, как он подчеркнул эту разницу в письме Вяземскому из Одессы, Пушкин занес в рукопись неосуществленной своей «Тавриды» схему строфы, найденной им для «Онегина». Из года в год, потом, сколько раз она рождалась в нем по-новому! Предрешила в главных чертах всю словесную музыку романа, с которой расстался он не сразу и после (нынешней) восьмой главы. Но всем этим ничего еще не сказано о степени поэтической насыщенности этой строфы, звукового и смыслового трепета ее, о возрастании этих качеств, начиная особенно с поединка, о их апогее именно в восьмой главе. Как «дьявольски» неправ был Ричардс, когда на предыдущей странице той же книги высмеивал столь им все же ценимого (но порою невпопад) мыслителя-поэта за отказ той же меркою мерить и одинаково определять поэзию и поэтическое произведение, — в чем надлежит видеть как раз величайшую его заслугу. По мнению Ричардса, эти определения так же должны друг с другом совпадать, как определения круглости и круга. Но словесный «пойесис», поэтическая речевая деятельность *создает* поэтические произведения, а не просто называет, в отвлеченное понятие превращает их основной и исчерпывающий признак. Она интересна для критика и драгоценна для человека уже и до возникновения этих произведений, да и независимо от их возникновения. Кольридж понимал разницу между структурными и смысловыми качествами поэтического (или вообще художественного) произведения и такими же качествами его ткани, ощутимыми и в отрывке, при неведении целого. Именно то и понимал, чего Ричардс и очень многие другие наши современники отказываются понимать. Думаю даже, что и оценка его произведений до сих пор страдает от пренебрежения их тканью, там, где (как часто у него бывает) они не блещут законченностью и цельностью. Ведь и «Кристабель» — вторая часть не стоит первой... Но эту первую любят издавна, непоколебимо. Почти как те пятьдесят четыре строчки. Душенька, ты заждалась. Вот мы и вернулись к ним.

Да, они сплошь поэзия. Отступление нужно мне было, чтобы пояснить в каком смысле я это говорю. Не к вымыслу, и не к общему строю «поэтической дикции» (термином Вордсворта и Кольриджа пользуясь) я слово это отношу: в этих двух отношениях и «Потерянный рай» и «Евгений Онегин» (хоть и очень по-разному) — сплошь поэзия; но к той насыщенности или густоте поэтической речи, которая не всегда возможна, не повсюду и желательна, но в которой характер-

ные черты этой речи поневоле должны сказаться всего ясней. В иных случаях, как иные думают* пусть и уместно взмолиться: «тех же шей, да пожиге влей»; но судить о том, что такое ши, по неразбавленным будет правильной. Если же мы задались целью выследить зарождение поэтической речи в той языковой среде, из тех возможностей звука и смысла, которые предоставляются речи языком, то и подавно следует его искать памятуя о наибольшей, а не о приглушенной силе этой речи.

In Xanadu did Kubla Khan...

Эта первая строчка целиком взята из книги, которую Кольридж, по его словам, читал перед тем, как заснул; с той лишь разницей, ничтожной, но образованию стиха мешавшей, что вместо «Ксанату» (три слога) там было сказано «Ксамду». Негодное звучание это поэт (засыпая в своем кресле — или уже во сне) исправил. Получился почти из одних редкостных собственных имен состоящий стих, почти бессмысленный, но богатый звуком и предчувствуемым смыслом (он ведь и не образует законченного предложения). Повествовательная или верней описательная сторона этого смысла предуказана была той же старинной книгой, по началу и той же ее страницей; но после первого стиха Кольридж уже своими словами пересказывает ее, и словами не просто описательными, а изобразительно-выразительными, в этой своей функции к тому же поддержанными очень гибко модулированной интонационной мелодией и переменчивым, исключительно податливым движению чувства стихотворным ритмом. Вскоре примешивается к навеянному этим чтением многое почерпнутое поэтом из других его чтений. Кольриджу, в его наркотическом сне, все эти образы явились предметными, отчетливо зримыми и в то же время воплощенными в слова, в стихи, которые, проснувшись, ему осталось только записать. Мы, даже при нарочитом усилии, столь отчетливо их не видим, но сомневаться в свидетельстве поэта нам это никакого основания не дает, тем более, что он множество раз в стихах и прозе упоминает об этой своей эйдетической, как психологи выражаются, спо-

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

способности. Другое дело мгновенное и беспрепятственное возникновение не требующих выбора и поправки слов, слово-сочетаний, стихов. Оно могло быть иллюзией. Выбор и проверка выбора могли совершаться, без ведома о том, частью при записи, частью уже и во сне или полусне. Чувство, что возникло гораздо больше стихов, чем было записано (и что остальные исчезли из-за перерыва), также могло быть иллюзорным. Человек, никогда не писавший романов, может проснуться с чувством (как это однажды случилось со мной), что он во сне сочинил роман. Психологией творчества я отказываюсь заниматься, да и думаю, что может существовать только психология условий творчества. Как нельзя постигнуть рождение живого (в отличие от необходимых и достаточных условий этого рождения), так невозможно и проникнуть внутрь процесса или акта, которым осуществляется то, что Пушкин — столь пронизательно — назвал союзом звуков, чувств и дум. Поскольку же мы новорожденную поэзию мечтаем на руки взять и облобызать, то здесь она либо во всей полусотне стихов нам предстает (из коих последние восемнадцать всегда казались мне гениально присочиненными, после освобождения от незваного гостя), либо в первом стихе, родившемся — с маленьким, правда, дефектом не позже 1625 года; вычитанном, не созданном, но без которого хан Кублай почивал бы не в парчевом саване чужеземных слов, и не в памяти нашей, а лишь в дальней своей могиле.

Поль Валери добросовестно различал дарованные ему стихи от прилаженных к ним собственными трудами. «Добросовестно», потому что подарки, хоть и принимал он их, его сердили: хотелось ему всё сплошь самому — не прилаживать, а создавать; делать, а не только доделывать. Всем поэтам, однако, даруются порой стихи, — свыше, как сказали бы в былые времена, — Музой, Провидением, Вдохновением. Могут это быть и стихи или сочетания слов, уже произнесенные другим поэтом или не поэтом, могут быть и отдельные слова, образы, интонации. Они родником становятся новых интонаций, образов, слов, стихов; зародышем нового поэтического организма. Тютчев однажды, в старости, зимой 71-го года, заснул было, да ненадолго, и стали в нем складываться стихи:

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

Дочь его, Дарья Федоровна, посылая эти стихи сестре, пояс-

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

A sunny pleasure-dome with caves of ice,

хоть и не внушенный непосредственно стихом, породившим его поэму.

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

Бесследно все — и так легко не быть!

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

Сама игра ровно никакого. Она даже и противопозетична. «Горе от ума» превратилось в набор пословиц, которые при-

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

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

Never, never, never, never, never

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

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir

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

— неотрывной все же от *непосредственного* их смысла — музыкой, мы можем (предпочитаем даже) обойтись. Стихотворные эти строчки живут двойною жизнью: самостоятельной и соборной, когда их голос, хоть и нужный хору, тонет в нем, так что разрешается нам его и не замечать. Минос и Пасифая породили Федру; это трагически осмысленно; но для обособленного, лирического тем самым, а не драматического восприятия, это лишь волшеббно-легендарные и волшеббно-музыкальные, от музыки стиха неотделимые имена. Для Антиоха стал пустынным «Восток», когда удалилась Береника; его *επνι*, на языке того века, вовсе не скука, а тоска; но в лирическом, чуждом драме и театру, медитативном повторении этого стиха, «пустынный Восток», становится чем-то мелодически-далеким, неопределенным, а скука сама поэтизируется, обойдется теперь и без тоски.

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

Что наша жизнь? — Роман. — Кто автор? — Аноним.

Читаем по складам, смеемся, плачем... спим.

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

Покойся, милый прах, до радостного утра!

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

M'illúmino
d'immenso

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

горным светом, пространством, горной и снежной тишиной.

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

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

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

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

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

Когда вымарывал, вспомнил, быть может, поговорку «для красного словца не пожалеет и отца». Недаром и сама она, насмешница-поговорка, стиху подмигнула, рифму себе нашла. Урезывание лиризма, насыщенность, сжатость, глянь, да и обернется всего лишь красным словом. Но столь же важно отметить, что и «словцо», эпиграмма, сарказм, каламбур могут взорваться вверх, зажечься подлинным лиризмом, подобно двум гениальным, ни с чьими не сравнимым эпиграммам Баратынского, из которых уж во всяком случае одна («Всегда и в пурпуре и в злате...») принадлежит к высочайшим созданиям русской лирики. Здесь, правда, хвала побеждает злость; но может и беспощадная, беспримесная злость каламбуром овладеть, переплавить его в насыщеннейший звукоблеск, искрой смеха зажечь пожар, и подтруниванье превратить в убийство — или самоубийство. Понимаю предание, согласно которому герцог Верхель вызвал на дуэль и убил своего обидчика. Обидчик этот, один из одареннейших поэтов «золотого века», изобразил его явившимся на бой быков во всем блеске придворного наряда, с бриллиантами на ленте шляпы, — принадлежавшими прежде любовникам его жены. Если бы он попросту это шепнул, и то была бы беда. Но нет, он непереводаемо сострил, и не только сострил:

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

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

Граф Вильямедиа и был убит; но, говорят, по приказу короля, за то, что чересчур влюбленными глазами глядел на королеву. — Боюсь, что читатель и ко мне подойдет убийца, если я не перестану целовать и миловать, как повивальная бабка на крестинах, или нянюшка у постельки перед сном, новорожденную поэзию. Только ничего обидного я о ней не сказал. Она и впрямь, в первом лепете своем, и царю Оксиморону платит дань, и царице Ономатопее, о змее помнит, и об осенней весне, и об очаровании имен. Пусть не обвиняют меня и в том, что я младенческими считаю малые, но вполне взрослые созданыя: не считаю, думаю всего лишь, что в них первозданное легче ощутить... Нет, — ни пословица, ни песня. Они обе стоят у колыбели, но поэзия родится там, где

еще нет ни песни, ни пословицы; там, где бродит, кружится, вскипает то, чем вскормлены будут и та, и эта, и несказанная их встреча, их борение, слияние. В хаосе этом, в сумбуре, там еще музыка мысли и музыка речи — одно...

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

ГЛАВА ВТОРАЯ

МУЗЫКА РЕЧИ

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

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

1. Музыка мысли и музыка речи

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

Второе было сказано почти через сто лет после первого. Розанов Кольриджа не читал. Не думал, конечно, и о «Вене-

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

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

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

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

«писательстве» говорит, не о стихотворстве. Послушаем сперва Кольриджа.

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

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

Проза Кольриджа, в отличие от его стиха, становится нередко запутанной и тяжеловесной: он — как альбатрос (не его, а Бодлера): крылья мешают ему ходить. Но все же мы знаем теперь, что думал о музыке поэтической речи и какое значение ей придавал один из ее музыкальнейших мастеров и мыслящий слушатель ее (своей и чужой), которому по тонкости слуха и проникновению мысли не легко найдется рав-

ный. Первенство, отдаваемое им словесной музыке перед образностью, многие нынче склонны были бы оспаривать, но для всей к слуху обращенной поэзии оно бесспорно: иначе ведь стихов не стоило бы и писать, и полная ритмичность прозы не зачеркивала бы других ее достоинств. Выбор этот был им очень ответственно обдуман, как о том свидетельствует ссылка на рассказы мореплавателей и путешественников, — столь плодотворно использованные им самим в двух из наиболее прославленных его творений. Если трудность тут тем не менее остается, то проистекает она из того, что противопоставляется образность музыке — звуковой или звукословесной, но неизменно словесной, которая к смыслу отдельных высказываний или их совокупности (там, где она всего отдельного сильней) безразличной быть не может. Без образов (именно и ощущаемых образами) можно обойтись; в этом Кольридж прав; без обладающих смыслом слов ни в какой словесной музыке обойтись невозможно. Какова же эта связь между смыслом и звуком? Чем отличается она от существующей в обыденной речи? Как дифференцируется по разновидностям речи поэтической? На эти вопросы Кольридж не ответил; но простого, краткого ответа на них и нет. О музыке он, однако, не напрасно говорил. Краткие определения поэзии, не упоминающие о ней, плохо поэзию определяют.

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

гут быть полностью отделены... Или, может быть, самый смысл их в этой речи — музыка? Но тогда, что ж она такое, смысловая эта музыка?

Самое приемлемое краткое определение поэзии, какое я знаю, не Кольриджем было найдено, хоть он и все сделал, чтоб оно нашлось. Выскрипнуло оно из под гусиного пера Уильяма Хэзлитта, когда он, в 1817 году, рецензию писал на все ту же только что вышедшую неудобочитаемую, но и неисчерпаемую кольриджеву книгу. «Поэзия» — так я его переведу — «есть музыка речи, выражающая музыку души». Год спустя, для первой из своих «Лекций об английских поэтах», он формулу эту слегка изменил: не «выражающая», а «отвечающая музыке души»; не думаю чтобы он этим ее улучшил. Я говорю: «речи» там, где у него было сказано «языка», надеюсь, что и он сказал бы так, если в его время было бы уже осознано столь для нас существенное нынче различие; а неперебиваемое английское слово заменяю «душой», дабы не отделять мыслей (в узком смысле) от других содержаний сознания; но вполне признавая, что не менее правильно было бы тут говорить о музыке мысли. Главные преимущества этого определения в том, что оно не упоминает о словах. Говоря о словах, даже «лучших» и «в лучшем порядке», легко о речи позабыть, подменить ее внеречевым подбором слов и словесных звуков, и в результате этого по прямой линии докатиться через сто лет, там же, в Англии, до безнадежно плоской формулы (предложенной, увы, очень талантливым человеком): «Поэзия — не больше и не меньше, чем мозаика слов; так что каждое из них требует большой точности».* В отношении чего? И мозаика ведь для глаз; ее беззвучную гармонию (о которой нам ничего не говорят) улавливает глаз; но как же она может, из слов состоя, не жаждать зазвучать словами?

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

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

Извольте, вернись; но в какую именно музыку прикажете мне возвращаться? Мандельштам, как о том говорит первая строфа его стихотворения и как вообще подобает лирическому поэту, имеет в виду «ненарушаемую связь» музыки и слова, но ведь он и в стихах своих ее не нарушил, а только высказал и обнарудовал. Вернуться отсюда возможно — недаром стихо-

* Т. Е. Hulme (1883-1917).

творение и названо «Силенциум» (хоть и, в отличие от Тютчева, без восклицательного знака) — к одной лишь безмолвной, воображаемо, но не реально звучащей музыке, и притом слитой уже со словом, или во всяком случае к той, из которой возникают не сонаты, а стихи. Или, может быть, есть «позади» этой, «глубже» ее, другая, даже и воображаемо беззвучная музыка мысли: даже и воображением неслышимая — как и невидимая, неосязаемая — часть всего того, что может зваться «музыкой души»? Тютчев, в одноименном своем стихотворении, неизреченной мыслью, становящейся при изречении ложью, называл, конечно, не работу рассудка, проверяющую факты и ведущую к доказуемым истинам, а нечто совсем другое, частью быть может, и дословесное, доречевое, нечто такое, что и произнесенных слов страшится, что и внутренней речью рискует быть искажено. Но раз о такой музыке стали мы помышлять, это нас само собой возвращает к Розанову.

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

Итак — совсем как и по Кольриджу — *приобрести* самого главного нельзя. «Тот, у кого нет музыки...» Мог бы и Розанов (Кольридж не удержался) привести латинское, неизвестно чье, но тысячу раз повторенное изречение о том, что поэтами рождаются, а не становятся. Только говорит он не о стихах и вообще ни о чем, что в его время, да и в другие времена общепринято было звать поэзией. Писательством он это зовет, и тем самым слово «музыка» приобретает у него смысл еще более «переносный», дальше еще отодвинутый от прямого, чем у Кольриджа. «Музыка в душе» стала у него безмолвной музыкой души — *или мысли* — в согласии не с Кольриджем, а с Хэзлиттом. На первой странице «Уединенного» перечислено кое-что из того, что «течет в душе»: «восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства». Тут же говорится, правда, о «звуковых обрывках», но ведь к полу-чувствам, полу-мыслям отнести этого нельзя: они-то уж обрывки не звуковые, а смысловые. Звуковыми (из тонов состоящими) они были бы у музыканта (или отбирал бы он именно их); звуковыми по-другому и звукосмысловыми у стихотворца (как и у иных прозаиков); беззвучными, возможно, что и бессловесными и во всяком случае безразличными ко всем звуковым, как и образным качествам слов у математика, физика, а также у

архитектора, скульптора, живописца. Но для Розанова, художника мысли, никакие «обрывки» не могли быть важнее обрывков чисто смысловых: ведь и чувства, в сознании человеческого, не только чувства, но и смыслы. Сквернозвучие никакому писателю не мило; слѳва от звука не может он и не хочет отделять; дорог ему порой и самый звук; но все-таки, когда «душа живет», когда она «жила», «дохнула» (как там же сказано), дыхание это есть для него мысль. Плѳть ей нужна; исчезнет она, плѳти не получив; и все же в зарождении своем она бесплотна.

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

Он преуменьшает значение дальнейшей умственной работы, которая — хоть и конечно не одна и та же — и мыслителю и художнику нужна, поскольку они не предпочтут близнецами в материнской утробе почивать, объяснив, как он, что им «и тут тепло». А с другой стороны он немного упрощает дело, когда утверждает, что «всякое движение души»

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

Для звучащей — или воображаемо звучащей — речевой музыки он придумал новое имя «звукоречь», а о беззвучной вовсе не подумал. В своей не одним *его* дальнейшим мыслям открывшей путь статье «О поэзии и заумном языке» («Поэтика», 1919, первый выпуск), сославшись на процитированные выше два стиха Мандельштама и на свидетельства поэтов (Шиллера), что стихи «появляются или зреют у них в душе в виде музыки», он высказывает догадку, что «поэты здесь сделались жертвами неимения точной терминологии. Слово, обозначающего внутреннюю звукоречь нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова, а в данном случае еще не слова, так как они в конце концов выливаются словообразно». Шкловский мог бы сказать «словесно», если бы не имел в виду всего лишь словоподобную заумь; для ее оправдания он свою «звукоречь» и сочинил; но ведь и заумь не состоит из *совсем* лишенных смысла звуков. Точные термины, конечно, желательны; но если они напрямик ведут к недоразумениям, лучше остаться при метафорах, возможности недоразумений не устраняющих, но к ним неизбежно не ведущих. Шкловский полагает — или в те годы полагал — что и восприятие стихотворения «обыкновенно тоже сводится к восприятию его зву-

кового праобраза», ради подтверждения чего он приводит пример плохого прочтения рукописи Пушкина, в результате которого «получилась полная бессмыслица» — «Завешан брег тенистых вод» вместо «Завешан был тенистый вход» — переходившая, однако, из одного издания в другое: остававшаяся незамеченной, оттого что «при искажении смысла не был искажен звук». В этом рассуждении есть три ошибки: 1) звук был тоже искажен («брег» внес накопление согласных, которого не было в подлинном пушкинском стихе); 2) искажение смысла отнюдь не было доведено до бессмыслицы; а главное 3) установив правильное чтение, разве не приобретем мы оснований предпочесть его неправильному?

Совершенно неверно, что в стихах, при подборе слов, «омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звуко речи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия». «Понятия», что и говорить, в стихах встречаются редко, но смысловые оттенки могут быть столь же важны поэту, как и звуковые. И вовсе ему не дана ни готовая «звукоречь», ни готовая «смыслоречь». Лишь непроясненные еще сочетания звуков, смыслов, звуко-смыслов, а также еще менее определенные «проекты» тех, других или третьих возникают в нем, и он на вполне равных основаниях может звуки подбирать к смыслам и смыслы к звукам; хоть и есть поэты, никогда не уступающие смысла звукам и даже не очень его меняющие ради них, тогда как другие звуками повелевают смыслу (делая это в разных случаях очень по-разному). Нисколько не помогают Шкловскому в том, что ему хотелось бы доказать, и лермонтовские стихи («Не верь себе...», 1839, начиная со строчки «Случится ли тебе в заветный чудный миг...»), которые он приводит в начале статьи и комментирует, тут же ссылаясь на знаменитый возглас Фета, следующим образом: «Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут вылиться ни в образ, ни в понятие. 'О если б без слов / Сказаться душой было можно'. Без слов и в то же время в звуках, — ведь поэт говорит о них». Следует пояснение, что не о музыкальных звуках он говорит, а о словесных, в чем сомнения, конечно, нет. Но нет и никаких оснований утверждать, что Лермонтов или Фет, говоря о звуках, имели в виду одни лишь звуки, одну лишь звуковую сторону речи, начисто отделенную от смысловой. Лермонтов ведь сетует на то, что он «значенья» этих «простых и сладких звуков» не может передать, а не на то, что их самих не в состоянии воспроизвести. Да и Фет, в этом своем стихотворении 44-го года, «любимой мечты» от «крылатых звуков» не отделяет, «без слова» (именно так у него сказано) обойтись не надеется, и ничего не

значущими звуками заменить его, конечно, не мечтает. Есть у него, правда, четверостишие 47-го года: «Поделись живыми снами, / Говори душе моей; / Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей»; но и тут не о бессмысленных, а об осмысленных (музыкально) звуках он думал, по музыке тосковал («настоящей» музыке: «Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки»), а не по «звукоречи», смысла окончательно лишенной. «Какие-то мысли без слов», пишет ведь и сам Шкловский, а мысли из одних звуков не состоят. Даже и музыкальные (т.е. мысли музыкантов) не из одних звуков состоят, а содержат в себе смысловую, хоть и несказанную словами «подоплеку» этих звуков, их сочетаний и взаимоотношений. С точки зрения рассудка, объявляющего себя умом, *всякая* поэтическая речь заумна. Но весьма наивно истолковывать ее как пустопорожнюю звуковую щекотку; и весьма зазорно на практике ее в такую щекотку превращать.

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

2. Сумбур и звукомысл

Тот, у кого нет музыки в душе... Сомнения нет: не о музыке музыкантов это сказано. Сказано это о звуках речевых, чистому тону чуждых. Оттого и мог Владимир Соловьев к музыке быть глух, а Блок сказать о себе — уж, конечно, не музыку *стиха* имея в виду — что медведь ему на ухо наступил. Смыслу эти речевые звуки наотрез чуждыми не бывают. Но не может ли эта «музыка в душе» быть порою и совсем беззвучной, той самой и ею одной, в которую не ухом «вслушивался» Розанов? Он, во всяком случае, думал о ней; «выговаривал» и записывал слова, не ради них, а ради высказанных ими мыслей. Усомнился в этом некогда опять-таки Шкловский: не в мыслях, мол, дело; «мысли бывают разные». По его тогдашнему мнению, дело было, как всегда и всюду, в словах,

их узоре, и в узорах того (сюжета, например), что (якобы) «сделано» из слов. Розанов, при таком чтении его, не вовсе испаряется в небытие, но сильно хиреет. Он был художником мысли больше, чем мыслителем, и Шкловский в его искусстве (в наиболее внешних чертах этого искусства) разобрался очень хорошо. Но был он все же и мыслителем. Да и искусство мысли с искусством слова не полностью совпадает; а главное, и оно к узорам не сводится, как и не сводится к словам. Никакая «словесность» к словам не сводится, — хоть и никакой не позволено пренебрегать словами. Но есть, конечно, и немаловажное различие между владычеством мысли над звучащей музыкой слова и обратным соотношением сил; причем «мысль» должна пониматься тут очень широко: не как всего лишь рассудочно-практическая мысль, которая какую бы то ни было музыку тщательно искореняет или никакой не замечает. Розанов в этой связи тем и поучителен, что он не музыки слова искал, — как и не музыки вымысла, которой ищет романист или драматург, а самую непосредственную, ненарочитую из всех музык в себе обрел: музыку мыслей своих ощутил и дал ее нам почувствовать.

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

То, что «вечно, постоянно» и невольно «течет в душе» — еще не музыка, хотя бы и беззвучная. Чтобы музыку оттуда извлечь, нужен почин, — хотя бы лишь соответственно направленного внимания, да и оно музыку там уловит не всегда. И Розанов не «постоянно» ее улавлял, а — в те годы, — скажем, то и дело. Что же до «текущего в душе», с музыкой или без нее, и от вниманья независимо, то ведь это просто-напросто «поток сознания», о котором еще в прошлом веке, после Уильяма Джеймса, психологи стали говорить и который с тех пор не раз изображался в литературе (с наибольшей виртуозностью Джойсом в «Улиссе», а впервые, за тридцать пять лет до него, средне-одаренным французским литератором Эдуардом Дюжарденом). В литературе, однако, поток сознания поневоле изображается словами, и тем самым фальсифицируется, — поскольку мы отождествляем это изображение с ним самим. В действительности, он вовсе не состоит — сплошь, во всяком случае — из слов, и еще того менее из отчетливых и отчетливо связанных друг с другом предложений. Он может превращаться в настоящую немую речь, во «внутренний монолог», согласно французскому, к литературе примененному наименованию; но куда ни во что стройное и последовательное не превратился, состоит из обрывков слов, клочков пред-

ложений, из ясных и неясных зрительных, слуховых, осязательных и моторных образов, вовсе не непременно сразу же словами названных. Из чего-то вроде клетчатки, протоплазмы, где — если мы не спим, а «думаем» (сами до поры до времени не зная о чем) — образуются, как в закипающем жидком месиве, и всплывают на поверхность более четкие, обретшие, пусть и приблизительную еще, форму сгустки или пузырьки. Месиво можно назвать мыслью, как мы расплавленный или даже газообразный металл зовем металлом, хотя никаких определенных мыслей мы еще не различаем в беспространственной этой и *вневременной* туманности.

Определенность дается мысли словом, или, если не к словам она устремлялась, формулой, схемой, чертежом; музыкальной, строительной, изображающей или орнаментальной формой. Поначалу, сплошь и рядом, всего лишь воображаемой формой, незавершенной, намечаемой только формулой, но нередко и уже «в деле», постепенно, рука об руку с материализацией формы, округлением формулы, начертанием знаков, образующих запись мысли, музыки, или внутреннего, так и не произнесенного вслух слова. Во всяком случае, вместе с определенностью дается мысли и потенциальное или актуальное закрепление ее в пространственной (двухмерной или трехмерной) структуре или в непреложном одно-за-другим и что-после-чего во времени; потому что «поток сознания», хоть и кажется нам (как и Розанову казалось), что он течет «вечно, постоянно», на самом деле времени нашему чужд, в линию что-после-чего не вытянут. Нет в нем ни «откуда», ни «куда», ни «вперед», ни «назад»; вечно он тут как тут, и прошедшее еще в нем; его «вечно» — не то, которое (в восприятии нашем) длит, а то, которое упраздняет время. Он вовсе и не поток: это мы течем — от рождения к смерти, а не он. Ловить поэтому то, что, как нам кажется, в нем плывет, возможно и совсем не торопясь. Если музыку удалось нам услышать в нем, мы ее дослушаем, быть может, вовсе не сейчас, — Бог знает когда: порою поэт лишь на много поздней, пересматривая рукопись, корректуру правя, найдет нерасслышанное сперва, но самое нужное ему слово: он может его найти, откуда старый «поток» способен будет в себе восстановить. И вне времени «течет» не только сам поток, но и всё складывающееся и уже сложившееся внутри него, — с тем, чтобы жить во времени. Есть поразительное свидетельство Моцарта о том, как созданное, но еще не закрепленное в знаках и не обретшее слышимого вовне звука творение его, осознается и слышится им, до того как сядет он писать партитуру, *одновременно*, все целиком, во всех своих частях. Слышит он его именно так, всего зараз, какой бы оно ни было длины, — *das ist nun ein*

Schmaus, восклицает он, какое пиршество это для него! Большой радости нет. Это лучший дар, дарованный ему от Бога.

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

Twinkle, twinkle, little star!

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

Музыки может и не быть. Но вспыхивают и мерцают огоньки в сумбуре, и не много есть, думается мне, людей на свете, у кого никогда не сложилась бы из них *eine kleine Nachtmusik*. Дремлет там, конечно, и совсем другое: схемы грамматики, логики; пресные истины рассудка; без них не обойтись никак. Спросит вопрошатель: девятью девять — сколько? И я, в сумбур не заглянув или его не заметив, отвечаю: восемьдесят один. Есть математика и в музыке. Ритму нелегко обойтись без метра. Нужен был циркуль тем, кто строил Парфенон. Но прямых линий (совсем прямых) в нем все-таки нет, да и назывался циркуль у греков «вышагивателем» или «ра-

ком»: в самых гладких и трезвых именах таится музыка их возникновения. Отчего музыка? Оттого что там, где рассудка мало, чтобы выйти из сумбура, там нужна она, там прислушиваются к музыке. К музыке звука или к музыке смысла, или к обеим: рассудок одни только клички аптекарских изделий да термины придумывать горазд.

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

Речь рождается не из языка, не из системы (как нелепо было бы такое представление!), а из сумбура — в нас, которому соответствует хаос в еще не опознанном нами мире. Она рождается вместе с разумом и остается долгое время, а во многом и навсегда, неразлучной с ним, что и выразили греки прозорливым понятием своим: логос. Они только не решились в этот логос включить бессловесную речь музыки, или всей в целом мусикии, куда ведь и слово было вплетено; и не

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

Вся путаница в этом деле проистекает из недостаточного различения мыслей от мыслей, слов от слов, сигнитивной функции знаков от выражающей их функции. Пятаки в кошельке это разменные слова обыденной речи, заменимые любыми другими, лишь бы нетронутым осталось их предметное значение (через смысл обозначаемое, но без внимания к смыслу, как и звуку), а также ярлыки идеологий или термины наук. Ими рассудок оперирует, — как и разум, — когда он пользуется рассудком. Но поэтическая речь, если и теми же словами говорит, произнося их, делает их другими. Многие стихотворения, совсем как музыку (тоже не всякую), можно назвать «немой молитвой души»: они немые, если говорящими считать лишь совсем иные человеческие речи. И точно также Гердер был неправ, когда, напротив, музыку относил «к ним чувственным» (если словами Баратынского высказать его мысль), так как обращается, будто бы, она, в отличие от поэзии, к одному лишь чувственному (или можно сказать материальному, звуковому) нашему слуху. Такого искусства, одну лишь поверх-

ность восприятий раздражающего, и вообще нет: это лишь низшая, в ничто переходящая граница всякого искусства. Музыка и поэзия обе, хоть и по-разному, ухо наше «ласкают», а если нужно (хотя бы для ббльшей ласки), то и «терзают»; но и обе с душой беседуют, уму и сердцу нечто говорят, а не просто «тешат слух», и даже не просто удовлетворяют требования той предварительной проверки структурных и смысловых связей, с которой понимание и оценка любого творенья начинаются, но к которой они отнюдь не сводятся. Романтики, и как раз немецкие, большей частью склонны были, в отличие от Гердера, отдавать предпочтение музыке как наиболее непосредственному, в передаче душевной жизни, из всех искусств; от них, в конечном счете, и Толстой унаследовал этот взгляд. По Ваккенродеру, «в ней одной звучат струны нашего сердца, и мы внимаем их звучанию». Четверть века спустя ему ответил, однако, другой рано умерший, но успевший полной проявить себя (и не только в *мыслях* об искусстве) чудесными стихами одного из совершеннейших своих творений, провозгласив «неслышные мелодии» — не к слушающему нашему «чувственному уху» обращенные — более сладостными, чем слышимые нами. Причем не сверхчувственность слова имел он в виду, как Гердер, а нечто подлинно «немое»: неподвижно-безмолвное пение линий и форм на рельефах украшенном мраморе греческой вазы. В этом услышал он «музыку души» и ее «немую молитву»; в этих беззвучных напевах.

Все были правы, и Китс не меньше других. Как и все были неправы, поскольку и охладев, а не пребывая в пламени восторга, продолжали думать, что какая-то одна разновидность выражающей (то, что выражению подлежит), а не обозначающей (то, что поддается обозначению), речи непременно должна быть предпочтена другим, не в отдельных случаях и для разных целей, а вообще: как наиболее «выразительная» или самая близкая к тому, что выражения требует и чего обозначить — обыкновенной, обозначающей речью высказать — немислимо. Толстой назвал музыкальную речь немой, а Китс пластическую форму (или, скажем лучше, модуляцию форм) безмолвной. Мог бы он ее назвать и безголовой, чего о музыке сказать нельзя; но имеется тут, в сущности, в виду (как Толстой и пояснил) отсутствие слов; то самое, значит, что весьма многим и мешает распространять понятие «речь», или в этом аспекте взятое понятие языка, на бессловесные искусства. Недаром, однако, и Верлен один свой стихотворный цикл назвал «романсами без слов»: там и действительно слова, если к ним отнестись, как к словам обычной речи, не больше роли играют, чем в тех романсах, где мы, вслушиваясь в музыку, теряем желание вслушиваться

в слова. И не говоря уже об искусстве вымысла, которого словесным вовсе не следовало бы и называть (ведь не называют же — по-русски, по крайней мере — живописного искусства малярным, хоть и невозможно полностью изъять из живописца маляра); но и само искусство слова — не того слова искусство, которое мы каждый день, каждый час размениваем на словесные пятаки. Есть в «кошелечке мысли», который тот же ведь, что и кошелек слова, еще и другие, другую мысль вмещающие слова, хоть и кажутся они теми же самыми, если не учесть изменения их смысла. Правда, закон для них — закон языка, а не речи — один. Глинка (если от сравнительно поверхностных черт отвлечься) пишет по-музыкантски; Врубель (если польскую кровь ему припомнить) по-малярски; Пушкин *прежде всего* пишет по-русски; русскими словами *мыслит*; в нем и поэта от русского поэта отделить нельзя. В искусстве вымысла можно; в искусстве слова невозможно: никак нельзя словам до того стать пушкинскими, что и перестать быть русскими. Этого о звуках не-языковых, о красках, линиях не скажешь. И не в том тут дело, что слова определенному коллективу служат (то есть людям, говорящим на определенном языке, русском например), а в том, что они служат вместе с тем и совсем другим потребностям того же коллектива. Этим вызван и вздох «о если б!» От музыканта вздоха «о если б без звука!» еще никто, как будто, не слышал. Из мелодии, как из цвета или сочетания цветов, можно сделать сигнал; но объясняться насчет житейских наших дел при помощи слов куда сподручней.

Утешить Фета легко. Ты же ведь сам как раз и мастер мелодией обволакивать, пронизывать, тушить и зажигать слова, делать их не теми, какими говорят «позвольте прикурить» или рассуждают о капитализме и социализме. Да и всякая, даже и в прозе, поэтическая речь, пусть и не столь к звучанию музыки близкая, о музыке помнит, и если ее звучанию отказывается подражать, то равнодушной к собственному звуку все же не становится. Тревога Баратынского, тем не менее, понятна. «Все мысль да мысль...» Существуют и впрямь мысли, не тех слов ищущие, какими живет поэтическая речь. Словесной будучи, как и (в других искусствах) бессловесной, она хаос превращает в космос, выводит мысль из сумбура, рассеивает туман. Но совсем его развеять, сумбур полностью устранить, ради чего и от космоса отказаться, хаосом знаний хаос незнания заменив, «тьмой низких истин» (не низких, а к высоте и низости безразличных) удовлетворившись, — это подвиг рассудка, а не разума. Рассудку нужна чисто рассудочная речь. Он и отбирает для нее слова — поскольку особых знаковых систем не изобретает — заботясь о том, чтобы сло-

ва эти ничего не выражали, не изображали, не «воплощали» (метафорой этой именуют высшую ступень изображающего выражения), а служили бы лишь значками понятий, обобщающих факты и отношения между фактами. Опеки разума над собой он не признает; речи и доводы его (как логический позитивизм показал) к поэзии, то есть к бессмыслице относит. Бессмыслица для него все то, где о смыслах печется человек. Факт исключает смысл. Знак всего лишь обозначает то, что в сигниативных системах ему положено обозначать.

Рассудок «очищает» язык, тем самым выхолащивая речь, которой он предписывает пользоваться языком, как переписчик пользуется не им изготовленной пишущей машинкой. В обычном разговорном, а тем более письменном языке и без того есть много слов и оборотов, либо очищенных уже, либо вполне пригодных для такого очищенья. Но есть и поддающиеся скорей другого рода чистке, мышлению о человеке и о человеческом потребной, разумом руководимой, которому перед рассудком незачем склонять колен. Могут и они смущать поэтов. Лучшая тому порука три посмертно изданные записи Гюго. Первая о словах поэта или приемлемых для поэта: «Слово есть плоть мысли. Плоть эта живет». Вторая не о них: «Неудобство слов в том, что у них больше контура, чем у мыслей. Все мысли смешиваются по краям; слова — нет. Некоторая расплывчатая сторона души от них ускользает». Иначе говоря, словам не хватает того сумбура, куда бываю погружены мысли, словами еще не ставшие. Толкование это подтверждается третьей записью, 1865 года (близкой по времени ко второй): «Верить в то, у чего есть контуры, сладостно. То, во что я верю, лишено контуров. Это меня утомляет». Контуром обладает догмат, — хоть это и не совсем тот, не той четкости и сухости контур, каким, силою вещей, очерчиваются истины математики и естествознания. Но различие это, крайне важное для нас, о поэзии, об искусстве мыслящих в «контурах» разума, но не пренебрегающего им рассудка, — для поэта, хоть и не безразлично, а все же не в такой степени существенно. Для нас, филологов, критиков, историков, границ своей дисциплины не забывших, остаток сумбура в нашем мышлении — зло, неизбежность которого мы создаем, отказываясь, однако, променять его на худшее зло приближения (чаще всего еще и мнимого) к рассудочности тех наук, где она оправдана внечеловечностью их предмета: ни разума, ни слова тому, что они изучают, не дано. Для поэта — хоть и поэзия, как любое искусство, есть *выход* из сумбура — остаток его даже и не зло: известная расплывчатость мысли, трепетность ее, неметалличность ему положительно необходимы. Сама точность его речи состоит в точности схватыванья этой

— все-таки — неточности. Сама плоть его слова расплывчата в известной мере: как всякая живая плоть, чей контур не может быть вычерчен, а может быть только нарисован. Та «отрицательная способность», которая, по Китсу, ему необходима, для того ему и нужна, чтобы, покидая сумбур, все-таки сохранить целительную, то есть цельность охраняющую, частцу этого сумбура.

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

3. Зачем так звучно он поет ?

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

Сам он, во всяком случае, от звуков свою поэзию не отделял, мыслил ее звучащей, звуковой. Когда не ладилась стихи, сетовал: «насильно вырываю / У музы дремлющей несвязные слова. / Ко звуку звук нейдет...» А когда ладилась, писал (в «Египетских ночах»): «...звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли». Дело тут, однако, не в одних рифмах, как и нет основания думать, что к звучанию прозы был он равнодушен. Чувствителен был он и строг в стихах, своих и чужих, ко всему звучанию поэтической речи, а не только к тому, что относится к рифмовке или к механике стихописанья, для него отнюдь не механической. Прочитав послание Вяземского к Жуковскому, он в кишиневском дневнике 21-го года записал: «К кому был Феб из русских ласков — неожиданная рифма Херасков не примиряет меня с такой какофо-

нией». Зато звучание совсем иного рода — «любви и очи и ланиты» — заслужит через несколько лет надписи на полях: «Звуки италианские! что за чудотворец этот Батюшков!», вторая половина которой вернее, чем первая, потому что итальянцу вереницы гласных и-и-о, и-и отнюдь не пришлось бы по душе. Конечно, измерял он и оценивал звучание стихов не одним лишь мериллом простого благозвучия, а, с другой стороны, и смыслом звуковому их качеству не жертвовал: искал не звуков помимо смысла, а «союза / Волшебных звуков, чувств и дум». Вяземскому, в 25-ом году, о стихе «Сердитый влаги властелин» (в его «Водопаде») писал: «Вла-вла — звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии *властительница небесного огня*? Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь». Но какой бы алгеброй он гармонии стихов ни поверял (как в собственном их звучаньи, так и по связи его со смыслом), прежде всего надлежит со всей бесспорностью установить, что не признавал он поэзии, к звукам безразличной, или пользующейся ими всего лишь как средством, не укорененным в самом ее существе.

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

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?

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

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

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

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

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

Музыка поэтической речи предшествует ее смыслу; но ведь и музыка не бессмысленна; никакая, а тем более эта, предшествующая поэтическому смыслу. Точнее будет сказать: окончательному смыслу воплотившейся в слова поэтической речи предшествует — где-то там, в сумбуре — туманно угадываемый смысл ее звуков, ее музыки. Так и проза порой возникает — у Флобера, например — из предчувствуемых интонаций и ритма будущих фраз; так едва ли не всегда возникают стихи, что, конечно, не исключает их заранее данного тематического замысла или заказа. Никто Шиллера особенно «певучим» или

«музыкальным» поэтом не считал; если ему что вредило, то никак не избыток сумбура, и в частности музыкального сумбура, а скорей избыток намерений, сознательности и воли. Но сознательность способствовала самонаблюдению, и в двух письмах, другу своему Кёрнеру (25 мая 1792) и Гёте (18 марта 1796), он весьма четко о себе сказал, что в момент, когда он садится писать стихи, «музыкальная их сторона гораздо чаще предносится его душе, чем ясное понятие о их содержании», и что чувство, испытываемое им, поначалу, явственного предмета лишено: «известная музыкальная настроенность» предшествует у него «поэтической идее». Такие свидетельства не редки; они только в устах Шиллера особенно красноречивы. Гёте ведь тоже говорил Эккерману, что «такт», как он в данном случае выразился, рождается «как бы бессознательно» из поэтического «настроения». Тактом он тут, по всей видимости, назвал ритм, или метрическую схему, оживающую для стихотворца, благодаря внесению в нее более определенной, уже смутно связанной со смыслом ритмической инфлексии. Так, без сомнения, и возникают стихи. У посредственных поэтов из чужого ритма: они вспоминают, думая, что творят; у богаче одаренных из дарованного именно им, из их взволнованного сумбура, а не чужого. Но тут надо сделать очень существенную оговорку. Звучание поэтической речи, даже и стихотворной, это не просто звучание стиха. Это звучание всей словесной ткани стихотворения, соотносительное выражаемым ею смыслом. Оно становится более ощутимым благодаря стиху; но иностранцу, незнакомому с языком данного стихотворения, останется невнятным именно потому, что не совпадает с тем звучанием «самого стиха», которое слышит так же хорошо и он.

Тут я сошлюсь на столетней давности указание автора, который в целом симпатии у меня не вызывает, но пронизательность отдельных суждений которого и в других случаях противоречит тем формулам поверхностного эстетизма, что некогда его прославили. В своей статье о Вордсворте, 1874 года, Уолтер Пэтер заметил, что стихотворный размер («метр») — он мог бы сказать «к самому стиху относящаяся музыка» — у этого поэта лишь прибавка «к той более глубокой музыке слов и звуков», которая порой и в прозе не отсутствует (в «благородной» прозе, как он говорит). Движение стиха у него как бы даже успокаивает то волнение, «почти мучительное иногда», которое возникает «одинаково в стихах и в прозе» при их выразительной насыщенности, и зависит, «уже и в ритме своем, не от метра, а от некоего трудно уловимого приближения самого звука слов к тем образам или чувствам, которые они в нас вызывают». Не только это вполне верно

характеризует лучшие стихи Вордсворта, но и применено может быть к поэтическому искусству вообще, за исключением — да и то не безусловным — лишь той разновидности его, где ритмико-мелодические, наиболее близкие к музыке качества стиха решительным образом господствуют над смысловыми и звуко-смысловыми качествами его словесной ткани. Для оценки этих качеств необходимо знание языка, то есть понимание смысловой стороны примененных поэтом словесных звуков. Без него и само качество этих звуков не будет воспринято должным образом. Для восприятия почти одной своей напевностью действенных стихов достаточно слабого знания языка, приблизительного понимания их смысла; для восприятия других необходимо знание настоящее, понимание полное. И речь тут идет — важно подчеркнуть это во избежание недоразумений — не о понимании поэзии, не о поэтическом смысле, а о необходимой предпосылке его: о самом обыкновенном, «словарном» смысле слов (которым обусловлено и предметное их значение): поэзия его преобразует, в звуко-смысл превращает, преобразует, но ни писание, ни чтение стихов без него не может обойтись.

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

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

4. Лалла Рук

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

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

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

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

Полвека назад один французский автор (Поль Моран) объявил наиболее трудным для произношения английским словом только что мною упомянутый «ромэнс», — в сообществе (нужно думать по широкому э) с названием гостиницы Клэридж. С нашей стороны, я бы выдвинул на такой пост канди-

датуру слова «мыло», где первый слог «европéянкам нежным» мученье, но где и *л* им претит, пополнев, как и всегда надлежит ему расстегивать пояс, — перед *а*, перед *о*, перед *у*, перед тем же бегемотским яры. Зато русским поэтам это *л* едва ли не всех прочих звуков дороже...

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

Представление об антагонизме этих двух «плавных» и вообще было ему свойственно, как о том свидетельствует «Соловей во сне», откуда, при большом обилии *л*, *р* исключено, как и из некоторых других сладкогласно анакреонтических стихотворений, — и подобно тому, как еще в 1899-ом году Бальмонт исключил его из своей «Влаги», где ни одного слова нет без *л*. Однако наличие многих *ал* и *ла* в пленительном «Соловье» (особенно в первой из его двух строф), или лепет сходных слогов в слегка досадной по нарочитости своей «Влаге» — «Ластятся волны к веслу / Ластится к влаге лилея» — действительной, без сомнения, ласкает слух, чем отсутствие каких либо «речек», «роз» или «ручeyков». Вовсе отсутствие это самим сладкогласием и не предписано, как нас в том убеждает и та же Лалла Рук, и «очаровала» у Вячеслава Иванова, и

такие, например, строчки в четвертой главе «Онегина»: «Ловласов обветшала слава / Со славой красных каблуков / И величавых париков», где *ра* и *ри* вовсе не вредят всем этим *ла*, переходящим в *лу* и *ли*. Полагаю, что здесь, в отличие от сходных звуко сочетаний в других главах (о них еще будет речь) услада эта не нарочита и уж «описываемым предметом» во всяком случае не мотивирована. Но она тем не менее налицо, Пушкиным не исключена, благозвучию стиха содействует, а если «сладкогласие» и возможно от более нейтрального благозвучия отличать, то нежелательным будет разумно его счесть лишь в совершенно определенных, предуказанных смыслом случаях.

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

Поэтическому языку, по словам Якубинского, бояться замедлений темпа, нарушений автоматизма речи, или усиленного внимания к ее звукам, оснований нет; вследствие чего в этом языке, и особенно в стихотворной разновидности его, диссимилиция и не имеет места; в нем скопление плавных может приобретать и положительное значение. Со всем этим легко согласиться, но не без поправок и дополнений. Прежде всего, нет в той же мере особого поэтического языка, в какой есть особый, сравнительно с другими языками, русский язык. Подтверждается это, не покидая нашего предмета, уже тем, что «февраль» не становится у поэтов «феврарем», то есть диссимилиции общего языка поэтическим не отменяются. Поэти-

ческий язык есть только результат речевой деятельности многих поколений поэтов, и для них покорно следовать его (далеко не во всех деталях и разработанным) нормам даже небезопасно и, во всяком случае, менее обязательно, чем грамотно писать по-русски. Существует в первую очередь не он, а поэтическая речь, и звуковая ткань ее имеет конечно и другое и гораздо большее значение, чем звуковой состав всяких других речей, который тоже незаменим, но в другом смысле и по другим причинам. Отдельные языковые звуки, фонемы, выполняют в любой речи условно-различительную функцию, в результате чего мы не смешиваем по звуку и по прикрепленному к нему смыслу слово «иль» («или») и слово «ил». В принципе, слова эти могли бы обменяться значениями или качествами своей согласной. Поэт, однако, не признает такого принципа; звуковые различия мотивированы для него не одной лишь необходимостью различенья; илу надлежит называться илом... Нет, я не случайно выбрал этот пример: он возвращает нас к любимой нашему сердцу «плавной».

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

Повторы *p* и *л* большей частью не в перемешку производятся (как в приведенных мною стихах из «Онегина»), а раздельно, так что в целом стихотворении или в отдельных его

частях (если поэт вообще эту музыку избрал) господствует либо одна либо другая из этих плавных. Примеры из Пушкина, подобранные Якубинским, иллюстрируют это хорошо, но он не спрашивает себя ради чего это делается, оттого что поэтическую речь не как речь рассматривает, которой что-то говорится, а как язык, который, покуда не превратился в речь, ничего не говорит. И не замечает он, что «инструментовка» языковской строчки «Как Волги вал белоголовый» состоит не в повторах любого *л*, а в повторах твердого *л*, или, еще точнее, в повторах слогов, это *эл* содержащих, — причем и *г*, мягкое, потом твердое, известной роли (без различения мягкости и твердости) здесь не лишено. И точно также, подсчитав, что в пушкинском «Послании в Сибирь» на 7 *л* приходится 25 *р*, он пропустил мимо ушей (сэ лё ка дё лё дир, шепчет назойливая Курдюкова), что кроме двух все эти *р* — твердые, чем особая окраска этому стихотворению и дана; дать ее мягкими *р* было бы невозможно.

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

Подобно тому, как Державин поправил Капниста, Батюшков — но бессознательно на сей раз — поправил самого Державина. В своих записях 1817-го года он отличает «гармонию» вообще (звуковую организованность стиха) от ее особого случая: «плавности». «Гармония, — пишет он, — мужественная гармония не всегда прибегает к плавности»; тут он вспоминает «Водопад» и «Глагол времен, металла звон» из оды на смерть Мещерского. После чего восклицает: «Я не знаю ничего плавнее этих звуков: 'На светло-голубом эфире / Златая плавала луна'». У Державина, однако, в первой строчке «Видения мурзы» эфир был не «светло-», а «темно-голубой»; пейзаж-то ведь у него лунный, ночной. Новейший истолкователь и опекун Батюшкова ошибки этой не заметил, хоть она и очень заслуживает внимания.* Поэта пленил не пейзаж, а

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

сама «плавность» звучания этих стихов, пусть и не беспредметным сладкогласием, но выразительным изображением плавности этого плаванья луны; вследствие чего, не удовольствовавшись соседними *ла* и *лу*, как и предварительным *лу* в первом стихе, он это первое *лу* нечаянно подкрепил еще одним толстым *л* в своем «светло-» вместо державинского темно-голубого. «Плавность» тут буквальная: изображение плаванья. Этого Батюшковым обязательным конечно не считал; он только выбрал пример с точки зрения простого разграничения «гармоний» избыточный. Практически, если не логически, поэты, в его времена, — это следует повторить — разбирались в таких вещах много лучше, чем в позднейшие, когда о звуках забота стала почитаться зазорной. Это Пушкин мог сказать о них — да еще как плавно — «Бывало милые тебе», а после попыток — даже и гиперболических порой — вновь воздать им честь, остались и поныне на Руси «речари», в прозе и в стихах, которые собственных речей не слышат, не умеют слушать.

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

Речь идет о возможностях, потенциях, а не о чем-то постоянно действенном и поддающемся механическому учету в словесных звуках. Язык предлагает, поэт располагает. «Бывало милые» ласкает слух, а «ломало хилые», несмотря на прибавку лишнего *ла*, даже при подходящем контексте, ласковой его не приласкает. Ленла — «плавное» и ласкающее имя; Мариула, с оттенком унылости, тоже; но Лойола или Далай-лама

этих свойств как будто лишены. «Вла-вла — звуки музыкальные», но Евлампий для русского уха звучит не музыкально, а смешно. Глафиру я, так и быть, соглашусь, грекам в угоду, сладостной признать, но не любое *гла* (только что, например, мною произнесенное) и не всякое *бла* или *сла*, несмотря на «блаженство» и «наслажденье». Можно даже отпугивающие фалалеев вирши сочинить: Калач, палач, лабаз, лафет / Флаг, балалайка, лазарет; хотя балалайка как-никак за музыку получила свою кличку, для характеристики *ее* музыки даже и очень меткую. И ведь наперекор всем этим суетным *ла*, «ласковые такие» обрело звуко-смысл благодаря этому двузвучию. Ни в каких фонах или сочетаниях фонем (вирши мои не отдельный ведь звук повторяют, а двойной) нет ничего, кроме возможностей, предоставляемых речи языком. Будут ли они осуществлены и к чему приведут, от речаря зависит, от поэта. Осмысляющая актуализация звуков в словах и подборках слов, это и есть его основное, всему прочему полагаемое в основу занятие. Занимаются им разные поэты по-разному (как и разнообразно одаренный поэт в разных произведениях или разных частях своих произведений). Осмысление звуков может очень тесно или очень издали быть связанным со смыслом содержащих эти звуки слов и предложений, но совсем с ним не связываться или вразрез ему идти оно, без вреда для поэзии, не может. Столь же нелепо поэтому предполагать неизменную и готовую осмысленность каждого звука, или определенных соотношений между звуками, как и отрицать истинное различие присущих им смысловых потенциалов, полагать, что все эти потенциалы в равной мере присущи двум *л* и двум *с*, звуку *и*, как и звуку *а* или *у*. Поэты лучших времен этого, во всяком случае, не думали. Пушкин звуков не обособлял, всегда их «союза» искал с «думами» и «чувствами», но именно поэтому и должен был с особой силой ощущать относительную определенность их смысловых возможностей, — которой, однако, в нашем случае ласкательного сладкогласия положены очень широкие границы.

Вячеслав Иванов в созвучиях этих справедливо усмотрел русской речи и вообще присущую усладу; и сологубовское «Белей лилей, алее лала / Бела была ты и ала» ее же нам являет в концентрированном виде, игрою тешится, которую мы, именно как игру, охотно одобряем. Пушкина сладкогласию этому (как Жуковским уже было отмечено) Батюшков научил, от которого он и применение его в анакреонтических стихах, или к ним близких, перенял. С юных лет музыкой этой он владел, как о том свидетельствуют — уже заглавием своим — стихи 1816-го года «Слово милой»: «Я Лилу слушал у клавира; / Ее прелестный, томный глас / Волшебной грустью нежит

нас». И позже эти звуки появляются у него в связи с родственными темами: «Вся в локонах, обвитая венцом / Прелестницы глава благоухала»; «И влажный поцелуй на пламенном челе»; или в чудесном и немного жутком (что так редко у Пушкина) «русалочьем» отрывке 1826-го (вероятно) года: «...но сколь / Пронзительно сих влажных синих уст / Прохладное лобзание без дыханья / Томительно и сладко: в летний зной / Холодный мед не столько сладок жажде».* Иногда, как в четвертой главе «Онегина», появляются такие звуко сочетания, быть может, и ненароком или, во всяком случае, ласкают, ни о какой ласке не говоря; но тот же «Онегин» содержит лучшие примеры и углубленно смыслового их использования. Чем дальше, тем углубленней...

Вот ласкательный силуэт Ленского во второй главе: «Не годованье, сожаленье / Ко благу чистая любовь / И славы сладкое мученье / В нем рано волновали кровь». И Ольги там же: «Как поцелуй любви мила / Глаза, как небо голубые; / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан, / Все в Ольге...» Или она же в пятой главе, после сна Татьяны, приправленная легким рокопом: «Дверь отворилась. Ольга к ней / Авроры северной алей / И легче ласточки влетает...» А затем в самой вдумчивой и грустной, в самой волнующей восьмой главе, там, где все струнные вступают разом и где волнение наше взлетает ввысь на их смычках: «Онегин, я тогда моложе, / Я лучше, кажется, была / И я любила вас, и что же? / Что в сердце вашем я нашла?» Как будто и услышана не могла быть без *ло-лу-ла-лю-ла* сладость и боль этой любви! Но все-таки в этих стихах сила сказанного еще сильнее, чем внушение звуков. Есть другая строфа... Она возвратит нас к тому, с чего я начал... Не на родине сочинителя, предзакатном острове Эйре, и не среди туманов Альбиона, и не на своем сомнительном Востоке; на берегах Невы воссияла — одним своим именем, но светлей нельзя — дальняя Лалла Рук.

Сперва, однако, явилась она другому поэту, и на других берегах, — узенькой Шпрее, чье название так ситцево звучит по-русски... «Мнил я быть в обетованной / Той земле, где вечный мир; / Мнил я зреть благоуханный / Безмятежный Кашмир» (...) И блистая, и пленяя, — / Словно ангел неземной,

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

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

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

"Lalla Rookh/ is a naughty book/ By Tommy Moore,/ Who has written four,/ Each warmer/ Than the former,/ So the most recent/ Is the least decent."

Поэма известна была Жуковскому, вероятно, и в подлиннике, а не только, как Пушкину, чуть позже, по французскому переводу в прозе Амедея Пишо (1820). Но мысли его и стихи — не о ней и не о его героине, а о той или по поводу той, кто исполнял роль этой героини 27 января 1821-го года в берлинском королевском замке, где были поставлены живые картины с пантомимой по случаю приезда в Берлин великого князя Николая Павловича и его супруги Александры Федоровны, дочери прусского короля. В разговорах Гёте с канцлером Мюллером упомянуто, что два с половиной года спустя они вместе рассматривали посвященный этому празднеству немецкий альбом; французский был выпущен еще за год до того. Будущая императрица, ученица Жуковского, Лаллой

Рук и была; за ней это прозвище в придворном кругу и удержалось. Но этот ее апофеоз, в мечтах и стихах ее наставника, самого имени Лалла Рук не коснулся, был только прелюдией к *его* апофеозу, — позднему, тайному, в неизвестных современникам стихах. И не в стихах Жуковского.

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

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

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

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

Бедный Томми! Совсем я его снял со счета. Был он очень мал ростом, курносенький. Хоть ирландские его «Мелодии» приятности порой и не лишены, не могу ему простить, что он автобиографию Байрона сжег, заменив ее позже собственным в двух томах изданием. Затем ведь только я его и помянул, что ничего о том не зная, он имя русской царицы даровал и тем самым подарил его двум русским поэтам. Но к Жуковскому не буду несправедлив. Люблю его стихи. Поют они, отпевают земную скорбь, ввысь улетают, «чтоб о небе сердце знало в темной области земной». Их, даст Бог, когда буду помирать, вместо лилии крылатой, вспомню. Наставнику ученица видение принесла, «непостижное уму», а Пушкин всего лишь воспел появление на балу Ее Величества Императрицы. Но как-никак, я берлинское стихотворение все-таки искромсал, больше половины его под сукно положил, а в пушкинских стихах меня и запятая смущает (между «умолкший» и «тесный») и дефис мучает (Лалла-Рук? Произносить, как, прости Господи, Корнейчук? Да ведь вся сила ударения должна падать на Лалла!) Выбросил бы я, если б рукопись позволила, и запятую и дефис. А беспокоит меня это, потому что ткань стихотворной речи, в каждом миллиметре, так здесь выверена, так плотна, как Жуковскому и не снилось. Чувство слова у него не то, музыка его — другая. Но именно поэтому только Пушкину и было дано *свою* музыку (у Державина, у Батюшкова намечавшуюся) до столь неотразимого совершенства довести в этой устраненной им строфе, — устраненной по монархическим

или «рыцарским», в отношении Дамы, соображениям (пар куртуази, вуаля ту! Курдюкова, замолчи!) Ведь Онегин, в последних ее стихах, «одной Татьяной поражен», не царицу, не царя, «одну Татьяну видит он». Из «сладкогласия» строфой этой извлечено нечто делающее суетным, если не смешным, даже и само это осмнадцатого века слово. Нащокину автор ее однажды сказал, что на всех языках в словах, означающих «свет», «блеск», слышится буква *л*. Прибегнув к «букве» этой, или к созвучию гласных с этим звуком, он и создал весь тот блеск, который волшебному имени служит ореолом и гаснет в его сиянии.

5. Уподобительное благогласие

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

«аллитерации» и ассонансами назвать не было бы грехом. Да и однородны ли все эти «скопления» или повторы? Одинаково ли целеустремленны (сознательно или нет)? А те, о которых это возможно предполагать, стремятся ли они всегда к тому же, достигают ли повсюду того же самого?

Не покидая лелилепета и лаллогласия, младенчески ласкательного, как в «Дориде» (недаром обозначают немцы глаголом *lallen* говорок еще не научившихся говорить детей), и Пушкина не покидая, можно без труда заметить, что порой эти звуки и впрямь у него, как в первом моем примере из «Онегина», словно рождаются сами собой при легком повышении общего благозвучия стихотворной речи. Но уже не скажешь этого ни о портретах Ленского и Ольги там же, ни о полустрочке из сцены у фонтана в «Борисе Годунове» «волшебный, сладкий голос», ни о стихе из «Андрея Шенье» «Как сладко жизнь моя лилась и утекала». Во всех этих случаях лалесловие изобразительно — хоть и нисколько не звукоподражательно — в отношении того, о чем говорится этими словами: душевно-телесных обликов Ленского и Ольги, любви лже-царевича, счастливой юности поэта, обреченного на казнь. В «Медном всаднике» сходные повторы (толстого *эл* и его мускулатуре отвечающих гласных) — «...и желал / Чтоб ветер выл не так уныло» — изображают (и выражают) совсем другое, из-за смысла слов, но и вследствие соседних звуков (*ве, вы*; можно сказать, что тут повтор *ы* властвует над повтором *эл*), а в стихе «И челны на волнах лелеет» («Земля и море», 1821) дается, не совсем уверенно еще, нечто среднее между сладкозвучием предыдущих и взволнованной мглой последней из этих цитат; причем ни в ней, ни здесь звукоподражания нет (разве что в «унылом» «выл» захотят его увидеть), а есть изображение, более или менее описуемое «своими словами» или — вполне законно и так выразиться — *словами самих этих стихов, прочитанных не как стихи*. Тогда получится описание изображенного; стихами дается выражение его. Но есть и другие случаи. Чудесный стих в последней песенке русалок: «Поздно. Роши потемнели. / Холодеет глубина» — никакому описанию сказанного им не поддается. Эти два слова исчерпывают то, чего никакими другими словами яснее высказать нельзя. Звуками же их выраженное никакого рассудку вполне внятного описания тоже не допускает. Мы только чувствуем, если умеем читать, что здесь, в конце «Русалки», эти звуки, отбирая в словесных смыслах одно и отбрасывая другое, сулят — именно они, а не просто слова — вслушавшемуся в них зовущую, втягивающую, смертельную, может быть, сладость. И точно также никогда мы не разъясним рассудку до конца, чем хороши и чем *понятны* — но не ему

— родственные этим, но совсем по-иному звучащие и об ином поющие звуки в прощальном объяснении Татьяны или в волшебной строфе, куда «колеблясь входит» Лалла Рук.

— Э ту сля а коз дюн леттр! Ву купе ле швё ан катр! — Молчать! Умолкни навсегда! Я еще и этой «буквы» не исчерпал. В том же «Онегине» вот пример (изъятая сорок третья строфа пятой главы) троекратного повтора эл: «...Буянова каблук / Так и ломает пол вокруг», бесспорно выразительного, но не лирически, как в предыдущих моих примерах, а, скажем, сатирически. Повышенного благозвучия тоже отсюда не прослеживается. Еще долгий путь нам, видимо, предстоит, покуда мы доберемся, лалесловию сказав прощай, до сколько-нибудь полного перечня того, что «звукоречью» может быть достигнуто. Звукоречью, или как бы этого не называть... И лучше всего тут все-таки начать с прозрачнейшего из этих наименований, то есть с того, что именуется им, если термин этот, «евфония», понимать узко и буквально, — в полном соответствии с его исчерпывающе точным русским переводом: «благозвучие». И тут, однако, не обойдется, сразу же, без загвоздки, ни греческим, ни русским словом не предусмотренной, но насчет которой Державин (уже он!) успел нас надоумить, когда о легкости произношения упомянул. Дело не в одних звуках. Пешковский, сорок пять лет назад, отлично показал,* что к благозвучию, на равных началах, присоединяются благопроизносимость и благоразмерность (евритмия, «благоритмикой» я ее отказываюсь называть). Последнее «благо», тоже ведь не звуковое в своей основе, обеспечивается стиху стихом, при сколько-нибудь умелом со стихами обращении; но Пешковский писал о прозе, и притом ему было ясно, что все три «блага», пусть и в скромных размерах, необходимы всякой прозе, не то чтобы «изящной», а попросту удобочитаемой.

Художество прозы касательно этих благ — или, собственно, первых двух, нужных, поверх третьего, и стихам — видит он, прежде всего, в преобладании звуков (в узком смысле слова, или «тонов») над шумами, — то есть гласных и звонких согласных над согласными глухими. Анализ — очень посредственного, увы — стихотворения в прозе Тургенева, «Милостыня», показывает, по его словам, «преобладание тонов над шумами, больше чем на 4% превышающее нормальное, разговорное преобладание» («необходимое для слышимости»); а в первой тысяче звуков «Онегина» насчитал он 20% шумов,

* А. М. Пешковский, «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы». *Ars Poetica*, I. М. 1927, стр. 29-68. Автор «Русского синтаксиса в научном освещении» был ученым на редкость одаренным, которому идеологическая жандармерия помешала договорить то, что ему оставалось сказать.

тогда как «Фауст» шумит на четыре процента шумней, что объясняется, по его (справедливому, вероятно) мнению, большей «шумностью» немецкого языка, — и следственно, прибавлю я от себя, никакого значения не имеет, так как «Фауст» только и должен восприниматься на фоне немецкого языкового обихода. О «тонах» он напрасно говорит: их и в поэтической речи нет, их следует оставить музыке; но его наблюдения все же интересны тем, что и в этой элементарной области устанавливают приближение поэтической речи к музыкальной, где шумы, хоть и могут играть роль, но ничтожную (если о «музыке шумов» позабыть), тогда как степень «звучности» поэтической речи, поскольку ее слышимость обеспечена, для всех ее функций безразлична.

Однако повышенная звучность, как и «достаточное» благозвучие, или «достаточное» обладание всеми тремя «благами», для поэтической речи, в стихах и в прозе, все-таки недостаточны. Никогда подлинный поэт ими одними не удовлетворялся, а с другой стороны, он их нередко и попирал, под попыта своего Пегаса кидал, и поправление это поэзией своей оправдывал. П. М. Бицилли, медиовист, ставший, немножко поневоле, литературоведом, в первой своей, русской поэзии посвященной книге (за которой последовали работы гораздо более зрелые), объявил стих Баратынского «Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком» плохим стихом. Он показался ему и неблагозвучным, и неблагопроизносимым, и неблагоразмерным. Еще бы! Так оно и есть. Ведь и Тургенев на близких к этим основаниях правил Тютчева. Тем ведь стих этот и великолепен, что все три блага отбрасывает в нем поэт и *тем самым* изобразительно выражает всё, что ему надо было выразить. Конечно, сплошь такими стихами Баратынский не писал: тогда и особливость их сошла бы на нет, и четырехстопный ямб вылетел бы в трубу. Даже и в этом стихотворении только еще одно столкновение иктов и связанных в пучки согласных (куда менее резкое) «Мысль, острый луч» соответствует тому, исключительной смелости стиху. Если Державин переборами ритма и скоплением вовсе-неплавных богат, то в силу первобытности своего гения. Но у поэтов, близкого к этому калибра, нейтральной евфонии, если этим именем называть совокупность всех трех благ, вообще не бывает, разве что для отдыха, в антрактах или во свидетельстве неудач. Может никаких отступлений от нее и не быть (неоправданные равняются недостаткам), могут отсутствовать и прибавки *именно* к ней, придающие ей особый смысл, но тогда двойное отсутствие это компенсируется не звукосмысловыми качествами речи, а качеством того, что говорится, что передается *посредством* речи, не будучи в ней воплощено. Что же до прибавок,

преумножающих самые эти блага, то они приводят к тому, о чем распространялся я уже по поводу лилей и Лилет, Делий и Леил. Сладкогласие и плавность вступают в свои права. Благозвучие становится изображением благоденствия.

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

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

а затем в четырех двустихиях дает их же звуками иллюстрируемые примеры меняющегося, соответственно смыслу, легковейного, безмятежного звукосочетания и сурового, грозного; тяжеломерно-замедленного движения стиха и быстрого, скользящего. Старший его современник, Аддисон, вещественное доказательство это одобрил, тогда как Джонсон, позже, в

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

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

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

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

отдельные стихи Гомера и Вергилия с этой точки зрения обсуждались; юный поэт лишь поэтической кухне своего времени рецепты эти, обновленные его тактом и чувством меры, заново предлагал. Теоретические же их основы оставались, по-прежнему, туманными. И когда, к середине столетия, разговоры о «подражательной гармонии» стали всеобщими, из Франции перекинулись и к нам, понимание этой «гармонии» либо стало очень расплывчатым, либо до крайности сузилось, свелось к чистому звукоподражанию, чего в тех десяти строках совсем не предугадано и к чему соответствия между звуком и смыслом вовсе незачем сводить.

У нас Радищев, в своей апологии Тредьяковского (1801), перевел французский термин на два лада — «изразительная гармония» и «уподобительное благогласие» — оба раза «подражание» устранив, чтоб я склонен приписать острому его уму: это самый естественный перевод, но и самое неподходящее русское слово в применении к искусству (неподходящее и по-французски или на других западных языках, но укорененное там в более чем двухтысячелетней традиции, приведшей к невероятной путанице, которую я надеюсь распутать, но позже, а пока что и простой выбор слов, по примеру Радищева, нас от нее освободит). «Кажется, — пишет он, — все чародейство изразительной гармонии состоит в повторении единозвучной гласной, но с разными согласными». Образчики он приводит, однако, отнюдь не одних ассонансов, — лучшие два приберегнув для заключения этого своего «Памятника дактилохореическому витязю». «Какая легкость, — восклицает он, — в следующем: 'Зрилась сия колесница лететь по наверхности водной'. А еще легче действительно, как нечто легкое, виющее по ветру: 'И трепетались играньями ветра, вьясь, извиваясь'». Можно согласиться с этой похвалой; «благогласие» тут есть; есть и «уподобительность», если не понимать ее слишком узко. Гекзаметры оба раза получились достаточно гибкие, текучие. В первом стихе, два *e* слова «лететь» получают подтверждение в соседних словах (причем *e* в «колеснице» неударное, как и первое в «лететь», зато оно, как и там, не *e*, а *ле*). Во втором, «вьясь, извиваясь» извиваются и выются как бы и звуком, а значит вдвойне, чему на помощь идут «игранья ветра», да и два *e* в первом слове этого стиха. Звукоподражания нет; уподобление налицо. Всегда можно сказать, что оно — иллюзия, что реальны (гарантированы словарем) лишь обычные значения слов. Значения эти необходимы, но будь слова эти расположены иначе, не возникла бы иллюзия. Да и что она такое? Синоним искусства, может быть? Те, кто о нем думали, думая о театре, как Шиллер, бывали заморожены этим словом. Но оно головокружение вызывает, как если держать зеркало про-

тив зеркала. Можно обойтись и без него. Актер стал Шейлоком, покуда играют «Венецианского купца». Слово «ветер» стало ветром в стихе, благодаря движению стиха и соседству каких-нибудь «ветвей», «веваний», «приветов». Ветер этот, вероятно, не обветрил вам лица; но ведь и Шейлок, сойдя со сцены в зрительный зал, тотчас перестал быть Шейлоком.

Беда «изразительной гармонии» в том, что упрощенное представление о ней и слишком осознанное искание ее очень быстро способны ее лишитъ всякого поэтического смысла. В 1785-ом году вышла в Париже никчемная, но любопытная поэма совершенно забытого нынче автора, которого звали де Пийс. Так-таки деловито и озаглавлена она была: «Подражательная гармония французского языка». Первая ее песнь перечисляет буквы французской азбуки в качестве средств, которыми осуществляется искомая «гармония», и применение сих средств (звукѳв, конечно) каждый раз иллюстрируется стихами, где все слова начинаются на ту же букву. Вторая песнь указывает способы использованья таких приемѳв стиходеланья на практике, и в частности дает звукоподражательное изображение бури. Третья посвящена подражанию шумам, производимым различными промыслами и ремеслами, звукам различных инструментов, отклику эхо, мычанию, ржанью и лаю домашних животных. Четвертая — щебету птиц и жужжанию пчел и ос. Результат всех этих «имитаций» крайне пресен. Сходство достигается ими не то чтобы отдаленное (другого и быть не может), а схематическое, вроде сходства математической графемы «корень» с корнем древесным, и скука ото всех этих потуг получается великая. Будучи много лет счастливым обладателем этой книжки, найденной мной у парижского букиниста, я много раз начинал ее читать, но лишь недавно обрел мужество (хоть и всего-то в ней сто страниц) дочитать ее до конца. Нет в ней ни одного стиха, который хоть издали мог бы сравниться с теми двумя Радищевым обнаруженными в «Тилемахиде». Тредьяковский не только забавней и милей; он, по временам, поэт. — Искусство всегда преднамеренно, однако преднамеренность искусства не создает. И не всякого рода преднамеренность подобает художнику и поэту.

Другая беда «уподобительного благогласия», но не столько его самого, сколько учения о нем, выступает как нельзя более ясно, если принять именно этот, второй и прелестный, радищевский перевод французской формулы. Благогласию с уподоблением слишком уж легко вступить в конфликт, — не то чтобы непременно в стихах, а во мнении людей, оценивающих стихи, как равным образом и прозу. Эллинистических ценителей отпугивало повторение сигмы (т.е. звука с), но

читая девятую песнь «Одиссеи» они все-таки (следует думать) замечали, что слово «сисилигмбс» в 394-ом стихе лучше изображает шипенье погружаемого в воду железа, чем «сигмбс» общегреческого языка. Стих расиновской «Андромахи»

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes

обсуждался сто раз. Одни его (справедливо) считали весьма выразительным; отечественный наш Остолопов (1821) приводит его в «Словаре древней и новой поэзии», повидимому, с одобреньем; но известный «стихoved» Клэр Тиссёр (1893) не посовестился назвать его худшим стихом Расина, и даже такой отнюдь не заурядный критик, как Альбер Тибодэ в создавшей ему славу книге о Малларме (1912, стр. 200) называет этот стих «плохим стихом о змеях» и несуразно сопоставляет его со стихом Малларме, столь же поспешно отвергаемым им (но где к свистящим примешана шипящая, чего у Расина нет) и со стихом Буало, действительно неудачным, но который и не позволяет предполагать никакого выразительно-изобразительного намерения. И точно так же (но по поводу «скоплений» не *с*, а *р*) обладавший тонким поэтическим слухом исследователь французской просодии и фонетики Морис Граммон осудил восхищавший Теофиля Готье стих Сент-Бёва

Sorrentein'a rendu mon doux rêve infini,

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

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

— Да слышал ли он когда-нибудь сей свист?

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

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

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

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

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

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

6. Повторы. Ну и что ж?

Петербургский гимназист, класса пятого или шестого — Петькой, должно быть, его звали — сочинил некогда рассказик, все слова которого начинались на букву пе. «Проснулся по-праздничному поздно. Потянулся, понежился...» (Больше догадываюсь, чем вспоминаю). «Потом подумал: пора! Помоюсь, приоденусь, пойду погулять. Погода прекрасная!» Так и продолжалось; хватило на страничку. Упоминались портерная, половой, пиво, полтинник, пол порции печенки, переулочек, проспект. Наконец, не помню уж на каких пе, докостылял сочинитель до Набережной, и тут — обернулся поэтом. Окончания его басенки, с той поры, как ее слышал, так я и не забыл: «Птички поют. Пушки палят. Праздник!»

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

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

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

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

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

впрямь: хорошо. Надо лишь фразу эту медленно прочесть. Надо услышать ее, пусть внутренним, но к ее музыке обращенным слухом.

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

Беру первый, в длинной веренице его примеров (из «Мцыри»). «Так тополь, царь ее полей». Он подчеркивает два *п* и два *л*: простой (а не в обратном порядке) «двойной, двухзвучный» повтор. Но звучит в этом стихе повтор *слога* (*поль-поль*), а начинается стих со скромной, т. е. не очень действенной аллитерации на *т*, и согласная эта столько же раз повторяется в нем, как и в отдельности взятые *п* и *л*. Второй пример (из «Демона»): «Без руля и без ветрил». Здесь соседят сперва твердое *р* с мягким *л*, а затем мягкое *р* с твердым *л* (в том же порядке, но это как и в большинстве случаев, несущественно, так что этот принцип классификации к сути дела, т. е. к впечатлению, производимому повторами, отношения не имеет). Ощущение повтора получается, но куда более слабое, чем в приведенном под той же рубрикой стихе из той же поэмы «И пар от крови пролитой», где повторяются одинаковые (твердые) *п* и *р*, но где, кроме того, есть еще и третье *р*, классификации ради не учтенное, да еще и квази-повтор *кро-про*, не менее «красноречивый», чем зарегистрированный Бриком,

а главное, сливающийся с ним в одно целое. Тогда как в тут же процитированном стихе из «Боярина Орши» «Но казнь равна ль вине моей» повтор неравнокачественных *в* и *н* ощущается очень слабо; сопоставляются, собственно, звучания *вна* и *винь*, мало между собою сходные.

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

Вопрос этот о «научности», понимаемой на манер естествознания и математики, и о возможности научного (в этом

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

Статья эта, «О звуках в стихе», начинается так: «В последние годы у нас стало общепризнанным, что стихотворный язык обладает особой *звукоречью* — что звуки языка играют в поэзии (особенно лирической) какую-то особую роль», после чего порицаются те, кто эту роль считает звукоподражательной. Сам Эйхенбаум, несмотря на иронический, как будто, тон этой фразы, *особого* звучания поэтической речи отнюдь не отрицает, но звуки ее называет «самоценными» и «самозначущими», не замечая двусмысленности второго из этих прилагательных, которое дает нам право думать, либо, что звуки эти сами по себе, то есть независимо от словесных смыслов, что-то значат (но тогда они не самоценны), либо что они значат самих себя (то самое, что они есть), иначе говоря, не значат ничего. Весьма резко полемизирует он с Андреем Белым по поводу двух строчек «Медного Всадника», содержащих самые знаменитые, кажется, звукоповторы во всей русской поэзии: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень го-

лубой». Белый в статье «Жезл Аарона» (1917) о них писал: «Обыкновенно здесь отмечают аллитерацию, не объясняя ее: аллитерация-де есть самоценность, отнесение ее к смыслу слов-де предвзятость, натяжка, и оттого-то одни (обыкновенно эстеты), упиваясь сладостью звука, погребают в нем смысл; и оттого-то другие, смеясь над сладостью звука, создают себе представление о поэтическом смысле абстрактно, рассудочно». По мнению Белого, тут «живописуется звуками» то, что сказано словами: «Взлетают пробки бутылок шампанского, струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими, ниспадает, пенясь, в бокалы и стоит *шипенье пенистых бокалов*; взлетающей вверх молнией поднимается *пунша пламень голубой*. Происходит «чудо слияния смысла, образа, звука в единую цельность звукообраза».

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

Никакой «детальной картины» (выражение Белого) в пушкинских шести словах не только не заключается, но они и нас не заставляют (хоть нам и не мешают) в нашем воображении эту картину рисовать. Истолкование, предложенное Белым, чересчур буквально — до смешного; но утверждать, чтобы звук этих слов никакого отношения к их смыслу не имел, все-таки нельзя. Первое из этих слов звукоподражательно само по себе: «шипенье», «шипеть» — ономотопеи, в узком смысле слова. Применяем мы их в обыденной речи, о звучании их не думая, но стих побуждает вслушиваться в звуки, которых мы не слышим без стиха; здесь же этот звук актуализируется, подчеркивается звуком соседних слов. Сперва подхватывается его незвукоподражательная часть: «*шипенье пенистых*», но далее «И пунша» поддерживает звукоподражанье. Третье слово, «бокалов», перекликается своим *эл* с пятым и шестым, «пламень голубой», причем вторая половина слова «пламень» согласуется еще и с только что отмеченными *ень ени* в предыдущей строке. Звукоподражания больше нет. Никакая пеннистость или пена в звуковом уподоблении не дана (русские эти слова, в отличие от немецкого «ш^аум», не упо-

добительны, даже косвенно). Никакого «звука взлетающих пробок» словесными звуками не изображено, и никакого «образа» пламени «взлетающего вверх молнией». Но слияние звука и смысла все-таки происходит. Звукосмысл все-таки налицо, не совпадающий с вне-поэтическим значением двух трехсловесных фраз, хоть несколько его и не отменяющий. (Оттого я и предпочитаю говорить о звукосмысле: «образ» — предательское слово, смешением зримого и незримого; «смысл» — расплывчатое, но именно поэтому здесь и подходящее). Белый, будучи поэтом, слияние тут и почувствовал: самое главное, чего Эйхенбаум не ощутил, а не ощутив, и оказался, несмотря на меткость своей критики, виновным в «погребении смысла».

Да и не полностью была эта критика меткой. Возможность пересказа поэтических текстов, неизбежно беспомощного и плоского, или пояснения их словесного состава, ненужными их не делает; и к *простому* звукоподражанию Белый того, что называл он чудом, не сводил: понимал, конечно, как и все мы, что голубого пламени звуками не намалюешь. Он увлекся. Блажен, кто искусством увлечен; и увлечение его лучше свидетельствует о силе пушкинских стихов, чем отсутствие увлечения у Эйхенбаума. Если бы только брэнчала поэтическая речь, потому что полагается ей брэнчать, и на смысле сказанного ею это бы не отражалось, можно было бы отвернуться от этого брэнчанья, нечего было бы в нем изучать. Спешу заметить, однако, что бесплодным отрицаньем Эйхенбаум отнюдь не удовлетворился, о чем уже через два года после того нас оповестила прекрасная его книга о мелодике стиха, и немного позже об Ахматовой, где как раз говорится, и очень хорошо, о выразительности (артикуляционной) отдельных речевых звуков. (Они обе переизданы теперь в сборнике «О стихе»; Боже мой! насколько работа об Ахматовой лучше двух тогдашних работ о ней — почти сплошь бестолковых — будущего академика Виноградова; они тоже переизданы, но не в России). Замечу также, что и в «Теории литературы» Томашевского, наряду с формулами о «звуковом единообразии» и о «подобозвучащих словах» «тяготеющих», на манер снабженных крючками атомов, друг к другу, есть и очень дельные соображения об уподобительных возможностях слов и словесных звуков. Но в общем все же (если исключить названную выше книгу Тынянова, ценную, но не очень внятную, и не имевшую последствий) о поэтическом *смысле*, в те времена распространяться у нас не особенно любили. Подсознательная основа «формализма» — стремление обесмыслить литературу, дабы «наука» могла с ней справиться; оттого ему и нравилась заумь. У лучших его нынешних наследников (я прежде всего имею в виду Ю. М. Лотмана), при еще более отчетливом нау-

копоклонстве (постулирующем невозможную единую науку о смыслах и о фактах, которые сами по себе смысла лишены) это изменилось. Но разговор о взглядах выдающегося этого ученого я отложу и вернусь к двум пушкинским стихам.

Повторы, только и всего. Так Эйхенбаум в 20-ом году отмахнулся от восторгов Белого. Если бы он был прав, следовало бы и от повторов отмахнуться, как это сделал через семь лет, когда начались гонения на «формализм» и отречения, прямые или замаскированные, от него, весьма компетентный литературовед Ярхо во второй части своей статьи «Границы научного литературоведения» («Искусство», III, 1; 1927). Повторы ведь бывают и совсем случайные. Вот он и пишет в этой статье, не без саркастического триумфа, о том, что звук *н* встречается пять раз в четверословии «полное собрание сочинений Пушкина». Мог бы он выбрать и побойчее пример. Тот же звук встречается те же пять раз, но в двух всего лишь словах (в каждом их слоге) вполне обиходного, по адресу надоевшего плаксы возгласа «несносный нюня». Но кто же, если я люблю стихи, заставит меня поверить в случайность звуковой ткани тех двух пушкинских строк или отучит вслушиваться в столь же, если не еще плотней, вплетенные друг в друга и вплетением этим по-новому осмысленные звуки двух стихов из того же вступления к «Медному Всаднику»: «Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод...», — или, собственно, четырех только слов в этих двух стихах. Звукоподражания здесь, разумеется, нет; оно и в «пенистых бокалах» не играло главной роли; нет ни там ни тут и никакого буквально понимаемого изображения голубого пламени пунша, ветхости невода, неведомости вод. Но если так, что же тогда происходит? а если ничего не происходит, зачем повторы, или вообще требующие вслушиванья звуки? «Зачем тогда Пушкин?». (Можно ведь и так повернуть эйхенбаумовы слова). Не для того же, чтобы звенеть «подобозвучащими словами»? От повторов-и-все-тут один только шаг до повторов-ну-и-что-ж. Да и шага нет: это те же самые повторы. Петеньке можно их подарить, хотя доигрался он и до других. Или «несносному нюне», который, однако, если вправить его куда нужно, способен зазвучать по-новому. — Зазвучать? — Я хочу сказать: осмыслить свое звучанье.

Происходит следующее. Слова, сплетенные (или только приближенные одно к другому) своими звуками, сближаются и сплетаются также и смыслами или частью своих смыслов. Пламень начинает пениться, бокалы голубеть, невод становится неведомым, или выражаясь менее картинно, смыслы этих шести или четырех этих слов образуют общее слабо расчлененное смысловое пятно, переставая быть смыслами слов и

становясь смыслами их звучаний. Речь преодолевает язык — или верней «нормальное» применение языка — отходя от обыденной речи, пользующейся языком сигнификтивно: как системой знаков, одной привычкой, безо всякой мотивировки, связанных со своим значением. Значение распознается в устной речи по звучанию, но важно при этом не само звучанье, а лишь его отличие от других звучаний. И точно так же, для понимания предложений важно не соседство слов, не их сходство или несходство, не соотношение их звуков, а лишь синтаксическое их согласование. Поэтическая речь отходит от обыденной, и лексически, и синтаксически. Она возвращает языку его первоначальную, расплавленную, не установившуюся, а становящуюся природу. Словам она возвращает смысл, предшествующий (хоть и вне времени) их отдельным, предметным, контекстом определяемым значениям.

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

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

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

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЗВУЧАЩИЕ СМЫСЛЫ

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

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

Поэтическую речь так воспринимать нельзя. При таком восприятии, мы не только не ощутим ее поэтических качеств, но и просто не поймем ее, или поймем превратно: так ее поймем, как надлежит, да и возможно понимать лишь непоэтическую речь. Не осознав ее звучания (а при смыслоизобразительном письме, вроде китайских или египетских идеограмм, и начертания), не связав его, пусть и полусознательно, с ее смыслом, мы не можем воспринять и самого этого смысла, — той, по крайней мере части его или стороны, которая именно и отличает поэзию от непоэзии. Поэтический смысл передается звучащей речью не «с помощью», не при посредстве звуков, а в них самих. Они его обнаруживают, являют... Или так

нам кажется? Но при восприятии другого рода речи такой «иллюзии» не возникает, тогда как смысл поэтической непосредственно звучит в реальном или (когда мы читаем молча) воображаемом ее звучании.

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

1. Обозначение и выражение

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

тературе речи нет, а в первых трех наличие искусства и вообще исключается. Плохой роман, кроме того, мы считаем все-таки романом, в канцелярскую прозу не зачисляем и, говоря о нами же выброшенном в корзину сборнике стихов, не отрицаем, что это литература и даже (по намерению автора) поэзия. Так чем же отличается, уже в намерении, литература от нелитературы? Ведь различие это и на результатах скажется, будет различать и их.

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

Расширив таким образом вопрос, но в других отношениях очень его и сузив, спросим себя теперь чем же отличается не по восприятию нашему, о котором я в начале говорил, а во внутреннем своем устройстве, поэтическая речь от непэтической, в надежде, что ответ на этот вопрос, если мы

его найдем, поможет нам и вообще проникнуть глубже в это ее устройство, а быть может ответить и на более широкие вопросы об отличии искусства от неискусства, поэзии от непоэзии.

Зная такой то язык, русский например, я могу пользоваться им по-разному. Языковеды и современные теоретики литературы, подражая им, говорят в этой связи о различных функциях языка. Но ведь «функционирует», действует, обладает различием функций не язык; он лишь — совокупность и сложная система средств, которыми пользуется человеческая речь. Правильней поэтому говорить не о функциях языка, а о функциях речи. Различают функции эти чаще всего по признаку цели, которую ставит себе говорящий в отношении того или тех, к кому он обращает речь. Просьба или приказ, вопрос, сообщение, излагающее или изъясняющее что бы то ни было, — при смене этих заданий меняются и языковые средства, применяемые речью. Строгой необходимости тут, однако, нет; речь первенствует; можно спросить и без вопроса, прибегнув, например, к обороту «хотелось бы мне знать», и можно, с другой стороны, любое сообщение, как и любую просьбу изложить в форме (так называемых риторических) вопросов. Языковеды об этом нередко забывают, именно потому, что они язык изучают, а не речь.

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

господство выражения над обозначением. Средства для осуществления этой функции и ее господства дает ей опять таки язык; если же она не удовлетворится ими — или теми, что были выбираемы в нем прежде поэтической речью — и пожелает их дополнить или изменить, то уж конечно изменять их будет или дополнять, как отбирала: ища не обозначения, а выражения.

«Сумма углов треугольника равняется двум прямым». Здесь каждое слово обладает совершенно точным предметным значением, то-есть отсылает нас к определенному понятию, а понятие в свою очередь, к предметам внеязыкового мира или к отношениям между ними. Обозначение это в чистоте своей вполне родственно тому, в силу которого буквы, образующие начертание этих слов, относят нас к звукам (фонемам), из которых эти слова состоят (пусть и при незамечаемых нами маленьких неточностях, вроде тех, что в, в конце второго слова, произносится как *ф* или *я*, в конце четвертого, — как *а*). Всё предложение в целом столь же определенно относит нас к некоему «положению вещей» во внеязыковом мире, обозначению служит (а не выражению); и продолжало бы обозначению служить (только плохо), став ложным или неточным, «положение вещей» исказив, — если бы например, мы сказали «трем прямым» вместо «двум». Если же мы скажем «сумма сторон» вместо «сумма углов», предложение перестанет значить что бы то ни было, но обозначающий замысел его останется ясен и при этом.

Другое дело — «Мартышка в старости слаба глазами стала». Ни одно из этих слов предметного значения не лишено и, если считаться только с ним, предложение в целом получит такой же знаковый, обозначающий характер, как и предыдущее, с той лишь разницей, что относит оно нас к «положению вещей» не универсальному, а единичному. Итак, некая обезьяна состарилась и зрение ее ослабело; для перехода к дальнейшему рассказу такое понимание первой его фразы вполне достаточно. Но как только мы ее услышим, уловив определяющий ее интонацию ритм (шестистопный ямб с дактилической цезурой), мы тотчас почувствуем, что требует она, поверх знаковости своей, еще и другого понимания, и пониманию этому тотчас пойдут навстречу другие ее черты, как звуковые, так и смысловые. «Мартышка» тут не простое название определенной породы обезьян. Оно могло бы относиться к домашней маленькой обезьяне любой породы, и кажется вообще скорее именем собственным, чем нарицательным, тем более, что в уменьшительной форме этого слова выражено нечто ласково-презрительное, подкрепленное вывернутым звуковым повтором (мартышка — старости, *арт-тар*) и сильным предце-

зурным ударением на «старости», подчеркивающим ироническое, но не слишком злое противоречие между ребячливой этой «ышкой» и постигшей ее дряхлостью. «Мартышка в старости» противопоставляется тем самым второму полустушию, уютно-благодарному, благодаря своим трем *ла* и двум ударным *а*, отвечающим такому же в «старости». Да и независимо от звука, «слаба глазами стала» *означает* то же самое, что «начала слепнуть» или «стала плохо видеть», но смысл являет другой. А выражение и *есть* не что иное, как *изъявление смысла*, — пусть в данном случае и включающего в себя значение, но не исчерпанного им и не поддающегося полной передаче средствами одного лишь предметного обозначения.

К этому я вернусь. Сперва однако приведу еще одну фразу, знаменитый стих Жуковского, определяющий поэзию: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Фраза эта — такой же александрец, как и стих Крылова, но с цезурой после ударного слога, что при отсутствии ударения на предыдущей стопе очень выразительно приподнимает этот слог над мелодической линией стиха и над упоминаемой далее землей, — куда второе полустушище опускается по широким — одинаковой ширины — ступеням: *тых, тах — святых, мечтах*. Предметное значение слов тонет в их смысле и самый смысл этот (предложения, как и слов) расплывчат; более расплывчат, чем в пушкинском стихе «Всё в ней гармония, всё диво», где местоимение восстанавливает единичную предметность или конкретность, которая в стихах Жуковского отсутствует. О какой поэзии идет речь? О воплощенной в творении поэтов, об имеющей воплотиться? Или о неподдающейся словесному воплощению? О каком Боге? О христианском? или скорей о некоем верховном, но не очень определенном «божестве»? О каких мечтах? Святых, потому что к Богу обращенных, или священных уже потому, что обращены они к поэзии? Да ведь и мечтает, конечно, не земля; мечтают люди на земле, поэты, — уничтожая тем самым предметность единственного слова в стихе, которое могло бы ею обладать. Но смысл у этого стиха есть. Целую философию искусства можно извлечь из него, или верней целую пригоршню философий — различных, хоть и одинаково возвышенных — в зависимости от толкования, которое мы ему дадим и которое смысл его неизбежно обеднит и сузит. Обозначению этот смысл не подлечит, но выражению доступен, и стихом этим превосходно выражен.

Для правильного применения понятия «выражение», а поэтому и для наших дальнейших рассуждений, как и для теории искусства вообще очень важно подчеркнуть, что вовсе не какое-нибудь свое «чувство» или «эмоцию» выразил Жу-

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

Необходимо, прежде всего, две вкладываемые в него мысли устранить, постоянно вводящие нас в заблуждение, когда мы о поэтическом, или другом искусстве говорим, хотя поэты, художники, теоретики сплошь и рядом ошибок отсюда истекающих не замечают. Выражение нельзя считать в искусстве чем то произвольным, вроде стога, вызванного болью, а если и признавать его намеренным, нельзя представлять его себе прямым: пусть и желаемым мною, но *непосредственным* обнаружением чего то, что было создано моим, а воспринято будет чужим сознанием. Если я закашлялся на людях, им это могло показаться «выразительным», или отчетливо выразившим степень моей простуды; но я этим кашлем ничего выразить не предполагал, а значит и не проявил им ни малейшего искусства. Если же актриса кашляет на сцене, играя роль чахоточ-

ной «дамы с камелиями», то тут и выражение будет иметь место и искусство, но лишь поскольку зрителем кашель будет приписан самой этой даме, а не актрисе. Даже поэт, которому Богом «дано было высказать свое страданье», как Гёте, поручил сообщить нам своему Тассо, а позже его словами сказал о себе самом, должен найти вот именно слова, которые их выразят — тут то ему божья помощь и нужна. Слова, и звуки, и голос. Поэта найти в человеческом своем естестве, а не то вместо выраженья получится у него либо стон, что равняется кашлю актера, а не действующего лица (и может быть названо выраженьем лишь в непригодном для искусства значении слова), либо невыразительное обозначенье, как у меня, когда я мое искреннее (отчего бы и нет?) соболезнование — заявил, что выражаю, а выразить не выразил. Если так выразительны слова Блока о себе: «Уж он — не голос, только — стон», то ведь говорит он стихами, да и не он говорит, а из самого себя созданный им автор и этих и всех остальных блоковских стихов.

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

дет, первое что нужно будет подчеркнуть, это что во всяком искусстве выражение первенствует над изображением. Не может быть в поэзии, в поэтической речи, в искусстве никакого изображения без выражения. Когда изображение обходится без выражения, оно или прибегает к обозначению или становится чем то аналогичным ему, с ним сходным в своем внутреннем устройстве. Что же до выражения, как мы ветви этого во все стороны разросшегося понятия ни подстригали, оно осталось самим собой. Ничем его не заменить.

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

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
и тотчас поэт вспоминает о немощи речи:

Spricht die Seele, so ach! spricht schon die Seele nicht mehr.

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

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

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

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

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

Как полны их звуки...

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

2. Фоносемантика

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

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

Внутри науки, сосредоточенной (со времени Соссюра) на изучении языков и языка как систем и как основы всех систем, такая точка зрения вполне оправдана. Но поэтическую речь, придерживаясь ее, изучать нельзя. Все попытки такого рода были неудачны; все и обречены на неудачу. Всякая речь пользуется языком; системы, образуемой им, не отменяет и отменить не может; но никакая не исчерпывается и не улавливается его системой до конца, и поэтическая на много меньше еще, чем всякая другая. В области звуковой — поскольку мы имеем в виду звуки образующие слова и прикрепленные в каждом слове к его значению — она всецело подчиняется языку: признает лишь признанные им звуки, игнорирует все не учитываемые им оттенки их произношения. Но вместе с тем, не препятствуя значения разграничивающей службе этих узаконенных языком звуков, она их слышимое и услышанное (а

не только зарегистрированное, значения ради) звучанье оценивает по-новому и препоручает ему другую службу: смыслоизъявительную, являющую изображение или выражение того, что она высказывает и что непоэтической речью высказано быть не может. Звучит ведь не язык; он — абстракция; звучит именно речь, но и она, поэтической не став, не требует от нас, чтобы мы звучание ее осознавали. Зато, становясь поэтической, она тотчас это требование предъявляет, даже и будучи переданной нам лишь письменно. Начертание, в этом случае, не заменяет звучание, делая его ненужным, а приглашает читателя звуки эти осуществить, *вызывает* их, хотя бы лишь в его воображении; тогда как различие графем *б* и *в* не хуже отличает «беса» от «веса», чем различие соответственных фонем, так что эту необходимую для языка службу могут, вместо звуков, с тем же успехом выполнять и буквы. Но поэтическая речь звучит не ради одного распознавания слов и значения их по звукам, но и ради самих этих звуков, звучащих в словах, для осознающего их звучание слушателя или читателя, и ради звучащих ими слов, дабы мы воспринимали их теперь иначе: вслушивались в их смысл, а не только учитывали их значение.

В этом «иначе» все дело; и в этой разнице смысла и значения. Разность их не абсолютна и лишь слабо намечена в обычном словоупотреблении, а в ученом или философском, хоть и не раз пытались — при очень пестрой терминологии — ее уточнить, ни одна из предложенных формулировок не получила всеобщего признания. Важность ее однако для уразумения существа поэзии, всех искусств, да и просто человеческой мысли и речи столь велика, что нельзя не попытаться и нам различие это провести, пусть хоть для того, чтобы путаницы избежать, неизбежной при недостаточном к нему внимании. Значительное «значение» (то, которым «важность» в начале предыдущей фразы можно было бы заменить) мы конечно из размышлений наших выключим; но, просторечия не покидая, отметим, что естественно будет сказать: мы *поняли смысл* фразы «идет дождь», *зная значение* и первого ее слова и второго. Значения знают, смыслы понимают. Иностранец, обучающийся русскому языку, мог бы значения этих слов (хоть и не все возможные значенья первого) знать, а фразу все таки не понять: дождь на многих языках не идет, а падает. Говорим мы, правда, и о смысле *слов* («узком», например, или «широком»), да и в самом деле, если мы выделим слово «дождь» и задумаемся над ним, у него окажется смысл, — над которым мы именно и задумались. Зато, если мы выделим из «дождя» букву «д», она по-прежнему будет обозначать соответственный звук, но смысла не обретет, и о *понимании*

цифр или нотных знаков столь же странно было бы говорить: мы попросту знаем (или не знаем), что именно они, как и буквы, значат. С другой стороны — но тут и начинается туман обычного словоупотребления — мы смысл вышеприведенной фразы, разве что с крошечной натяжкой, можем и значением назвать, — быть может, впрочем лишь по той причине, что фраза эта столь же нам знакома, как ее два слова: нам достаточно знать ее, незачем ее понимать. Однако другие фразы, почти столь же знакомые покажут нам, что есть у них и значение и смысл, и что это две вещи разные. Тот же иностранец, впервые услышав поговорку «тише едешь, дальше будешь», уловит, зная значение этих слов, и ее значение, или непосредственно прилегающий к значениям слов, «наружный» ее смысл — «ты уедешь дальше, если медленней будешь ехать», — но ее смысла, или *всего* ее смысла пожалуй и не поймет. Из таких языковых привычек уже возможно заключить, что смысл сложнее, чем значение, что границы его шире и менее определены, что он способен включать в себя значение, но что значение бывает либо верным, либо неверным, тогда как смысл допускает разнообразные истолкования, и даже в простейших случаях едва ли может быть исчерпан до конца.

Следуя всему этому, мы смысл условимся искать лишь в том, что требует понимания, а значение только там, где вопрос о понимании и ставиться не может. Значение — неотъемлемая принадлежность знаков, установленных человеком, в отличие от разного рода признаков или симптомов, которым мы лишь приписываем (пусть и на основании точных доказательств) значение, в сущности лишь на правах метафоры, так как проистекает оно не из обозначения, а из предполагаемой нами причинной связи. Можем мы им приписать (или приписывали раньше, как грому и молнии) и смысл; но если мы его даем чему то ради смысла как раз и созданному или высказанному нами, тогда это созданное или высказанное получает смысл не в силу обозначения, а в силу выражения. Но в силу выражения как желаемого и осознанного, хотя бы в замысле своем, акта; ничуть не в качестве произвольного проявления — «вздрогнул», «покраснел» — которое мы тоже называем выражением, но которое остается лишь соответственно истолкованным нами симптомом испуга и стыда, — причем и два этих словесных ярлыка наклеены на них были не покрасневшим, не вздрогнувшим, а только нами. Сравним с обозначением и противоположно ему лишь намеренное выражение, сознательно обособляющее то, чем что-то будет выражено, и чего это что-то станет смыслом. Общего имени, однако, для таких содержащих смысл и выражающих его иксов в языках, мне известных, нет; приходится и их называть знаками, что

всегда создавало множество недоразумений и не может их не создавать, тем более что выражению ничто не мешает сплетаться с обозначением, даже и в одной и той же, одновременно выражающей и обозначающей единице, — единице речи прежде всего, потому что неспециализированная человеческая речь всего щедрей и совмещает эти аналогичные по своей структуре, но противоположные по своим качествам и целям акты. Вернее сказать их продукты или обнаружения их, которые и мы будем поэтому называть знаками, различая однако чисто знаковые, значущие, *СИГНИТИВНЫЕ* знаки от выражающих, смысловых.

Мы, таким образом, размышляя сперва о произносимой или задуманной речи, а потом о воспринимаемой и понимаемой, пришли к тому незамысловатому, но многое проясняющему выводу, что существуют, с одной стороны обозначающие акты и даруемые ими значения (я обозначаю число «три» цифрой 3, значение которой — три), а с другой — выражающие акты и присущий всему, в чем что-то выражено, смысл. Первая половина этого вывода предуказана уже языком (и не только русским); вторая языком не предуказана: слово «смысл», хоть и не сопротивляется сочетанию со словами «выражение» или «выражать», но к сожалению и вообще мало чему сопротивляется, как это давно отметили Огден и Ричардс в их едва ли вполне справедливо прославленной запальчиво скептической книге «Тэе Мининг оф Мининг» (1923). Около того же времени словцо это вызвало у столь же «позитивно» мыслившего Морица Шлика даже и гневный окрик «Зинн» хат кейнен Зинн. Гнев этот, однако, и злорадно чрезмерный скепсис объясняются между прочим и тем, что смыслом все таки естественнее называть то, что в чем-то — в слове или в предложении, прежде всего — выражено, чем то, что ими обозначено. Это в нем людям обожествляющим естествознание и математику, и признающим поэтому лишь сигнитивную мысль и такой же язык, именно и претит. То есть это они — по недоразумению — неприязнь свою относят к слову: претит им на самом деле не слово «смысл», а смысл. В математике и естествознании никакие смыслы и не встречаются; слова и прочие знаки, применяемые в них (кроме разве что слова «жизнь» в биологии) имеют значение, а не смысл; что же до фактов, измеряемых величин, причинно-следственных закономерностей — и неопровержимо доказуемых истин вообще, — то какой же смысл в том, что вода закипит, если я ее нагрею до ста градусов по Цельсию, что земля вращается вокруг солнца, и что если я родился, я без сомнения умру? А раз все это и очень многое другое лишено смысла, то и высказывается всё это не иначе как с помощью знаков, точно

также обладающих не смыслом а значением, или сохраняя только значения в тех, что способны обладать и тем и другим. Шлику следовало бы не слову «смысл» отказывать в смысле, а просто сказать, что смысла нет.

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

Термин этот ввел в обиход Мишель Бреаль в 1897 году, но эта отрасль языкознания существовала и до него, именуясь, в Германии, семасиологией, как еще и нынче называют ее в России. В Америке, по примеру Корцыбского (1948), семантикой стали называть критику некритически применяемых

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

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

«Говорить» никогда не значило по-гречески «вертеть языком» или «говорить, чтобы ничего не сказать», согласно французской поговорке. Когда грек спрашивал собеседника «что ты говоришь?», это именно и значило «что ты сказал?».

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

Семантика или семаснология (*семасия* = значение или смысл) занималась в до-соссюровские времена почти исключительно *историей* словесных смыслов или значений; различать их надобности ей не было; это наше последнее «или» следовало бы собственно заменить (как и два предыдущих) старым словечком «сиречь». Интересовалась она зато — недаром в Германии выходил даже и журнал «Слова и вещи» — изменениями, не только этой словесной «семасии», но и самих

предметов, находящихся вне языка и называемых нами с его помощью; не только например, словами «бес», «лес», «вес», но (в некоторой мере) и самими бесами, лесами и весами. Это шло на пользу истории материальной культуры, а также истории понятий, но постоянно языковедов уводило в сферу компетенции Бог знает чего, — демонологии, лесоводства, Палаты мер и весов. Ни смысл, ни значение слова «лес» в лесном пожаре не горят; где уж тут было их различать: методологически нелегко оказалось их и безраздельно из пожара выволить. Не отличала старая семантика, да и всё современное ей языкознание, и речи от языка; то есть опять таки «при случае», но не в целом, различала. Было это и естественно: перемены происходят в речи, но уловлению поддаются только отложившись в языке. Значениями и смыслами точно также играет речь; актуализируются, да и дифференцируются они только в ней; язык сам по себе и вообще ничем играть не может. Но речеведения (еще одно выдуманное слово!) никто должным образом от языкознания не отличал, покуда Соссюр не положил начало самой возможности понять, чем бы оно могло быть, — не столько отличив, сколько начисто выбросив его из языкознания.

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

создана, переворот этот будет завершен, целиком оправдан и обретет свой полный, еще не осознанный нынче, смысл.

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

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

а так как *поэтическая* речь меня интересует, то я семантикой смыслов буду занят, а не значений. Тем более, что фоносемантика никаких значений не знает, лишь со смыслами знакома, а я ведь ни о чем другом, как именно о ней и в «Музыке речи» говорил, и далеко еще не кончил говорить.

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

— Но как же все таки...

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

3. Звучащее слово

«*Treue!* — Как это звучит! А французы из своей *fidelité* сумели сделать только *Fidèle* (Фидельку!)». Это в Германию влюбленная Марина Цветаева восклицает; ее это дневниковая запись 1919 года; и, зная оба языка, нельзя не согласиться с ней. Есть близкие по смыслу слова, которые на одном языке «звучат», всегда хорошо звучат, как будто и не могут звучать плохо, — а на другом никак; даже и мудрено заставить их звучать. Есть и не столь счастливые, не столь несчастные, которые ведут себя в разных случаях по-разному. Босаяцко-ницшеанское «Человек, это звучит гордо» по временам себя оправдывает, но чаще всего кажется смешным. Любопытно, однако, для нас, в той связи, в какой мы об этом говорим, другое. С каким бы восторгом мы ни повторяли вслед за Цветаевой «как это звучит!», мы ведь на самом-то деле вовсе тут не думаем о звуке. О смысле думаем, о силе этого смысла, укорененного в давних привычках мысли и речи, который отчетливо нам предстает в отдельно созерцаемом, слышимом нами слове. Звучит наша «верность», если в самом деле о звуке говорить, насколько не хуже немецкой, но дружинного, феодального, ры-

царского, прусского прошлого у нее нет; поэтому «Верность, как это звучит!» едва ли у нас кто-нибудь воскликнет. Но если звук тут не причем, отчего же тогда и по-русски, и по-немецки, и по-французски, и по-английски постоянно говорят об отдельных фразах или словах, что они «хорошо звучат»? Тут-то мы к интересному для нас пункту и подошли. Говорят потому, что путают звук со смыслом, или верней считают, что звук от смысла неотрывен, что качество смысла должно быть и его качеством.

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

Немецкое слово «кальт» значит «холодный» или «холодно», а итальянское слово «кальдо» — «горячий» или «горячо», что неизменно удивляет немцев, не говорящих по-итальянски и впервые приезжающих в Италию. Ни для какой языковой системы соседняя в счет не идет, да и глядя со стороны речи нет никакого основания предпочесть одно звукоприменение другому. Но как только немец или итальянец столкнутся со странным для них приурочиваньем почти тех же знакомых им

звуков к совершенно противоположным смыслам, осознаёт каждый из них свое слово — что иначе и невозможно, как через его звук — и оно покажется ему выражающим свой смысл, причастным этому смыслу, как бы даже на него похожим: холодным покажется одному, горячим покажется другому. Покуда они автоматически пользовались этими словами в обыденной речи, у них, однако, такого чувства не возникало. Необходимая его предпосылка — *созерцание слова*, выделенного из его сцепленья с соседними словами в предложении или цепи предложений; созерцание слова, состоящее конечно не в рассматривании его начертания (что могло бы иметь место лишь при смыслоизобразительном письме), а во вслушивании в его звучание. Причем и это вслушивание нельзя тут понимать буквально, по образцу того, как музыкант вслушивается в тона или поэт в речевые звуки. Мы *сквозь* эти звуки, не останавливаясь на них, всматриваемся в слово, и находим его, как уже упомянутый мною итальянский военнопленный, спянным со своим смыслом: конь зовется «кавалло», он и есть кавалло; как это может быть, чтобы немцы называли его «пферд»?

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

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

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

судьба. Ведь и в нашем языковом обиходе «компендиум» звучит объемисто и тяжеловесно, внушая и соответствующую мысль; тогда как должен был бы он значить приблизительно то же, что «резюме» или «конспект». Тут, правда, сама «вещь» вмешалась в дело (напомнив мне еще раз журнал «Слова и вещи»): «Компендиум гражданского права» в брошюрку не уместить. Но и звук (омпенд-ум) об этом говорит. Расин однако звуков (нетяжеловесных) французского слова не использовал, он воспользовался лишь его длиной, — столь мастерски, что значение его не обволокнулось смыслом (родственным, или даже далеким), как это обычно бывает, а совсем исчезло, заменилось противоположным. Противоположным значением? Нет, смыслом. Расин выразил его (можно сказать и мотивировал) звучанием слова, или верней одной лишь чертой этого звучания, его длительностью, тогда как значение (как ему и полагается) ничем не было мотивировано, было просто фактом языка. Но этот зачеркнувший значение смысл до такой степени точно был пригнан и к ближайшему своему окружению, и ко всей теме комедии, что сам стал казаться значением, по законам языка этому слову принадлежащим. Отсюда недоумения и споры, так как в языке, не только *этого* значения у него не было, но было обратное. Смысла, окутывающего значения, малочувствительный к поэзии комментатор может и не заметить, тем более, что назвать этот смысл невозможно или нелегко. «Подлог», совершенный Расином, и подслеповатый заметит; оттого подслеповатые большей частью о нем и спорили.

Случай это редкий, но и особо показательный. Порою, говорит он нам, поэт распоряжается словом решительно наперекор системе языка, подчеркивая этим, что никогда удовлетвориться ею, удовольствоваться подчинением ей (в известной мере необходимым) он не может. Считаясь с ней, не разрывая и отдельных ее скреп, как это сделал в данном случае Расин, он ее в своей, в поэтической речи соблюдает, но изъе-лет из поля зрения, заслоняет ее от нас, заглушает звучанием слов, выражающих свой смысл, хоть и не зачеркивающих им своего значения. Расин значение избранного им наречия зачеркнул одной его длиной, то есть длительностью его звучанья, не прибегая к другим, собственно звуковым качествам этого звучанья; вообще же длиной слов (как иногда и их краткостью) поэты пользовались во все времена не для зачеркивания значения, а для подчеркивания смысла, со значением этим тесно связанного, и все же не совпадающего с ним. (Полного совпадения тут и не может быть: смысл был выражен словом и слово продолжает этот смысл выражать; значение осведомляет, — оно осведомило, довольно, точка. У Шатоб-

риана не раз отмечали игръ длинными словами (и одновременно их звуками, не одною их длиной). Она не чужда была Гомеру, — и уже Дионисий Галикарнасский отметил семисложное слово, начинающее стих в Илиаде (XXII, 221). Но есть тысяча игр, и все они касаются звука и смысла, выраженного и выражающего звуко смысла, а значит и не остаются просто играми. В общей сложности, и вместе с интонационным звучанием — осмысленным, точно также, но в большем отдалении от значений — надсловесных отрезков прозы или стиха (вместе, конечно, и с их ритмом), они-то и образуют поэтическую речь, смысловую и звуковую, звуко смысловую музыку этой речи. Истолковывают однако эти «игры» сплошь и рядом крайне близоруко: не отличая смысла от значения, обозначенности от выраженности, невыразительного изображения от выражения с легкой примесью изображения (одних намеков на него). Фоносемантике истолкованием этим и надлежит заняться. Ограничусь, в этой главе, еще несколькими примерами того, как оживает звучащее слово и как превращается в смысл его значение.

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

C'est naturellement que les monts sont fidèles

Et sûrs, ayant la forme âpre des citadelles.

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

Un arbre à des dindons servait de citadelle, где цитадель «*вовсе не кажется грозной*», а мортаделлой продолжают угощать покойника по сей день все «*серьезные*» исследователи, неизвестно почему исследующие стихи, а не колбасу. Если бы «*мортадель*» значила то же, что «*цитадель*», она, в стихе Гюго, несомненно звучала бы выразительней; тем более, что звучание ее было бы уже подготовлено звуками *орм*, *апр*, в предыдущих двух словах, но Гюго, как это ни грустно, выкинуть из мортаделлы колбасу (как Расин конспективность из своих шести слогов) если б и захотел, не смог бы, а «*цитадель*» была ему нужна (не по значению, заметьте это, а по смыслу: никакой реальной цитадели нет в его стихе); он и укрепил ее, поставив в рифму и возвестив о ней звучанием предыдущих слов (и еще одного *р* в начале стиха), а Банвиль приписал грозную эту крепкость, самой «*цитадели*» — не из скал, а из

не очень скалистых звуков, — что ведь как раз и отвечало замыслу и хитростям Гюго. Поэт поэта понял; не совсем точно выразился, вот и все. Да и остряк только тем сплосшал, что счел убийственной свою остроту. Но критику и впрямь (а ведь он и стихотворцем был) приводить лафонтеновскую строчку вовсе было незачем: ясно и без того, что выразительность большинства слов появляется, исчезает или меняется в зависимости от их окружения; что она или ее актуализация, в тех случаях, когда есть что актуализировать, принадлежит речи, а не языку, — выражаемому смыслу, а не значению (хотя может принадлежать и обозначенному предмету); и что «цитадель», в отличие от иронической роли, сыгранной ею в басне об индюках, зазвучала как-никак в «Легенде веков» звуками завершаемого ею стиха и тем самым оправдала восклицание Банвиля.

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

Forlorn! the very word is like a bell

возвещавший ему — пишет он — прощание с песней соловья, возврат в одинокую свою самость. Миддлтон Мэрри, много писавший о Китсе и его любивший, приводит эту строчку в знаменитой статье «Метафора» (где говорит главным образом о Шекспире), видя в ней подтверждение того, что «самовнушение» (он сам это слово ставит в кавычки) «очень могущественным бывает в высокой поэзии». Не знаю почему отказался он признать, что двусложное это слово и в самом

деле звучит слегка колокольно. Не вижу, отчего поэт и без всякого самовнушенья — самообмана? — не мог этого звона в нем услышать, совсем не колокольно применив его сперва. Но критик, сам того не зная, глухим к поэзии тут себя все же не проявил: он написал нечаянно knell вместо bell, прощальный звон превратил не совсем кстати в погребальный, но как-никак его услышал... Надеюсь, что услышал. Иначе пришлось бы допустить, что при всей любви к поэту, и туговат он на ухо был, и зря цитату переврал.

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

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

«Не познав», но вслушиваясь в звучание этого слова, поэт уже любил «эти в бархат ушедшие звуки» — не самые звуки, конечно, независимо от смысла, а то, как в них сосредотачивался, гнезвился, как выражался ими этот смысл. «Этих *ве*,

этих *зе*, этих *эм...*» Трезво рассуждая, первое, что придется тут сказать это, что звуки эти, — среди которых *ЭИ* отсутствует, — принадлежат ровно в той же мере слову «возможно», в котором ничего ни печального, ни нежного, ни тревожного нет. Но это как раз того рода трезвые рассуждения, которые надлежит, рассуждая о поэзии, с самой трезвой решительностью отвергнуть. О слове «возможно» поэт не думал. Оно было полностью выключено из его сознания в тот миг, когда его мысли и чувства сосредоточились на смысле слова «невозможно» и силою этих чувств как бы включили в этот смысл его звучание — эти *ве*, эти *зе*, эти *эм*; как бы вывели этот смысл из этих звуков. В строчках, соседних с этой центральной строчкой, те же звуки повторяются несколько раз (*венце*, *забвенья*, *дуновенья*; *хризантем*, *угрозой*, *забвенье*, *различить*, *запомнив*; *мерцанья*, *могил*, *сумрак*, *белом*, *сумел*, *запомнив*). Этим утверждается связь между ними и смыслом главного слова, которая в языке предуказана не была, которая была создана, «выслушана» из него поэтом.

Тут нет ни звукоподражания, ни метафорической звуковой изобразительности, но это и не простая игра звуков, независимая от смысла. «Эти *ве*, эти *зе*, эти *эм*» внутри слова не повторяются, но оно их как бы излучает, — откуда и простекают повторы этих звуков в соседних словах. К лучшим созданиям Анненского это стихотворение не принадлежит; в самых незабываемых искусственностей этих и красотей меньше или нет их вовсе; но это все же законное его дитя. Из подлинного лирического созерцания оно родилось, нашедшего средоточие в звукомысле слова «невозможно» (которое поэт и сделал его заглавием). Не думаю, чтобы он повторы главных его звуков нарочито подбирал; скорей излучились они сами собой из его услышанного звука, смыслозвука, сами собой подкрепили его, как Гюго свою «*цитадель*», только не звуками, родственными смыслу звучащего слова, но отсутствующими в нем, а его собственными звуками. Возможно в поэтической речи и то, и другое. Возможно услышать в звучащем, в произносимом нами (пусть и молча) слове, как это сделал Китс, нечто его значению совершенно чуждое, но не чуждое смыслу той речи, куда поэт его включил, и, повторив его, дал ему этот смысл. Есть много игр. Самовнушения? Пусть. Но без них, где ж тогда поэзия?

Как только слова (почти какие угодно) начинают «звучать» — раскрывая свой смысл в звуке, какой он ни на есть, или в особых качествах этого звука — прежняя их обыкновенная знаковость, если не исчезает (это, как уже сказано, случается редко), то бледнеет, затушевывается смыслом. Этому многие не поверят; скажут: у раннего Блока, у Фета, у Верле-

на, может быть, но Пушкин... Они не отличают смысла от значения. Верно лишь то, что Пушкин значений не разрушает, а в смыслы превращает их так, что мы едва замечаем превращение. Всё те же это старые наши знакомцы: «вес», «бес», «лес»...

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

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

Я мелким бесом извивался
Развеселить тебя старался

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

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

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

Вслушаемся в эти три стиха, в два первых особенно. Сперва

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

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

без неукоснительной ясности значений. Дельфийский идол не нашел бы оснований прекословить этому решению.

4. Осмысление звуков

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

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

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

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

И тем не менее поэтическая речь остается речью, в собственном смысле слова, не выходит за пределы языка, не упраздняет его законов, даже их порой и нарушая, собственных фонем не сочиняет, да и вводит новые слова куда осмотри-

тельней и реже, чем нынешние мыловары или фармацевты. Принадлежит она одному определенному языку, а не двум или нескольким зараз, чем, однако не вовсе исключена возможность макаронической поэзии, или той многоязычной сверхмакаронной игры, которой Джойс предался в последней своей книге, — и совсем не исключена (как мы увидим) возможность одинакового осмысления тех же или сходных звуков, принадлежащих, в качестве фонем, разным, быть может даже и не родственным между собою языкам. Рассматриваем мы, кроме того, занимаясь фоносемантикой отдельных фонем, как и слов или более крупных отрезков речи, не конкретную, индивидуальную речь, с ее особенностями произношения и произнесения, а речь идеализированную, «идеальную», как ее себе представляют — пусть не совсем одинаково, но и не чересчур по-разному — и сам поэт, и способный оценить его стихи или нестихотворную его поэзию читатель. Звуки, об осмыслении которых мы будем в дальнейшем рассуждать, остаются, таким образом, фонемами, но это не данные в опыте, не подслушанные фонемы фонетики, и не очищенные от звука «функциональные», структурно значимые фонемы фонологии, а фонемы *звучащие* для нас, даже если наше чтение беззвучно. И чей звук нам понятен. Оттого мы и зовем его осмысленным.

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

Есть, впрочем, одно, уже упомянутое мной небольшое

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

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!

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

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

Выражает оно — именно выражает, не просто обозначает — пренебрежение к чему-то незначительному, маленькому, мелкому, и способным оказывается его выразить (обозначить можно что угодно чем угодно) благодаря особому характеру его гласной, делающему его вполне подходящим для такого выражения и нужного этому выражению неразрывного с ним намека на изображение. По-русски могло бы его заменить

никак не «о!»; в крайнем случае «э!»; но и этот, гораздо менее определенного характера звук (я ведь не о послужном списке междометий этих говорю, а лишь о звуке) выполнил бы такую роль, если бы она была поручена ему языком, только в качестве знака, ничего не выражая или выражая не совсем то, что следовало бы тут выразить.

Стоит остановиться немножко на этих талантах гласной «и», прежде чем вернуться к ее антиподу по высоте тона и с высотой этой связанному впечатлению легкости или тяжести, света или тьмы. Тем более стоит, что хоть и было многое об этих талантах давно и хорошо сказано знаменитым лингвистом Эсперсеном, выслушать его с должным вниманием другие лингвисты и не-лингвисты, в большинстве своем, не пожелали. Он отнюдь не утверждал, что звук «и» всегда бывает готов к услугам говорящего на любом языке о чем-нибудь родственном тому качеству вещей, которое столь удачно именуют англичане прилагательным «литтль», а французы «пети» («пти»); да еще и что всегда этому «и» наглядно противостоит, как этим двум, куда менее тоненькая гласная в словах противоположного значения. Ему возражают или кладут под сукно его статью, как будто он и впрямь провозглашал столь явную неправду, тогда как он все сделал, чтобы такого истолкования сказанного им не допустить. Сразу, например, сам и указал на английские же прилагательные «биг» и «смолл», чьи гласные пайньками себя не повели: обменялись местами, на зло наглядности. Дело не в осуществленном будто бы уже соответствии между звуком и смыслом, соответствии вовсе и ненужном системе языка, построенной на условном немотивированном («произвольном» по слишком сильному слову Соссюра) прикреплении знаков к их значениям. Дело в тяге к такому соответствию и в возможности его, которой несомненно и обязан человек тем, что он некогда стал говорящим существом (условные знаки не могли быть условными с самого начала). Что же до тяги, то не покинула она его и по сей день, проявляется в его речи, влияет на изменения языка исканием новых соответствий и незыблемой приверженностью к старым, но конечно встречает и множество препятствий со стороны других побуждений к переменам или к отказу от перемен, систематическая борьба с которыми, в области языка, и невозможна, и едва ли мыслима.

Эсперсен неопровержимо установил, что разнообразнейшие языки пользуются звуком *и* для изображения всевозможных... как бы это сказать? Скажем, шутки и звука ради, минимальностей. Латынь не только минимум противоположный максимуму, но и противоположный мажору минор («ма́йор» — «ми́нор») породила, и даже, для крошечных вещей, чудесное

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

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

Tristan sprach: merzi, bèle Isôtl
I, übeler man, sprach Isot, i...

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

Другой поэт тех времен, немножко и педант, воспевавший гласные Гуго фон Тримберг, как раз такого рода функцию, как сказали бы нынче, междометию этому и приписал; в общем, однако, нам, нынешним, полагалось бы его бранить: он беспардонно путает гласные как таковые (звуки, фонемы) с междометиями (пусть и состоящими из одной лишь гласной), то есть элементы языка ничего не значущие, с коротенькими, нечеткими, но как-никак словами. «О!», «и!», для него, такие же самостоятельно осмысленные речевые звуки, как никогда не бывшие междометиями по-немецки *a* и *e*. Для нас, однако, вопрос учинивших поэтической речи, путаница эта не страшна: ее распутать легко, как и найти ей частичное оправдание, памятуя о том, что потенциальная выразительность и тем самым осмысленность в той же мере может быть свойственна ничего самостоятельно не значущим элементам языковой системы, как и значущим, но при непоэтическом обращении с ними, не выражающим никакого, с их звучанием или с их внутренней формой (если она у них есть) неразрывно связанного смысла. Гораздо опаснее другая путаница, и у Тримберга встречаемая и у многих авторов, на такие темы писавших, во все века вплоть до наших дней: смешение этой «свободной» или «открытой», потенциальной, ни для кого не обязательной, но актуализируемой поэтом и непосредственно воспринимаемой «хорошим» его читателем осмысленности, этого изображенного всего чаще, но во всяком случае выраженного и переданного смысла с явлениями совершенно другого порядка, вроде, например, «окраски» гласных, как в знаменитом сонете Рембо, т.е. прикреплении каждой к определенному цвету, или любой эмблематики их (этот термин тут пожалуй, наиболее уместен), из предания почерпнутой или внушенной произволом, пусть и кажущихся вполне естественными, индивидуальных или груп-

повых ассоциаций. В этом грех различных не до конца продуманных символизмов, в том числе и недавних литературных. Не те символы нужны искусству (как и религии), которые всего лишь к умолчанным значениям ведут, то есть к чему-то, что было бы возможно и другими знаками обозначить; а только те, что выражают, несут в себе, высказывают собой смысл, которого помимо них высказать невозможно. Имени, их одних именующего, нет, я поэтому предпочитаю не пользоваться словом «символ». Англичане и американцы называют к тому же этим словом нечто совсем противоположное: не претендующий ни на что, кроме значения, простейший сигнификативный знак. Графему (букву) *у*, например, обозначающую соответственную фонему. Тут я к фонеме этой и вернусь.

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

испанского или нашего союза «и», или образующих слова, чье значение наглядности лишено, вовсе никакого «намек на смысл» и не ожидают: намек ведь этот пусть и очень зыбкая, едва уловимая наглядность и есть, которая нужна не значениям (предметным или же грамматическим, «реляционным»), а смыслам, — всему тому, что хоть слегка нас «задевает за живое», реализуется в сознании нашем, а не принимается всего лишь на учет.

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

одинаково часто. Он не только не структурирован в согласии со структурой языка, но и не структурирован вообще, так что не только структуральному языкознанию, но и такому же литературоведению интересоваться им нет нужды. Если же звуко-смысл, не будучи структурой, подчиняется все же какой-то структуре, входит в нее, становится частью ее, то утверждать это допустимо лишь имея в виду смысловую структуру всего произведения. Ее возможно изучать, но не иначе, как поняв, что со структурой языковых систем нет у нее решительно ничего общего.

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

Грусть его была, конечно, не такой уж безысходной. Он сам и другие французские поэты отлично умели пользоваться этими двумя словами, применяя их звуковые качества не для живописания присущих им основных смыслов, а то и склоняя их выбором соседних звучаний к выражению чего-то с основ-

ным их смыслом все же связанного. «Жур» может нейтрализовать свое *у* поддержкой, оказанной своим согласным, стать чем-то радостным и ярким, что ведь не ночи свойственно, а дню; тогда как «нюи», если соседи придут ему на помощь, может дымякою первых своих звуков обволокнуть третий, а также уступить место прилагательному «ноктюри», которое едва ли поэта огорчало, хоть и требователен он был: находил, что мглы в слове «тенебр» слишком мало; одно лишь «омбр» (где *м* означает не этот звук, а лишь назализацию *о*) удовлетворяло его вполне. И все таки он был прав. Дело тут всего больше в гласных. И в нашем языке *у* лучше соответствует сумраку или сумеркам, чем утру. Оно, во многих языках, как я уже говорил, самая низкая по тону гласная, а *и* — самая высокая. Пропеть *у* на высокой ноте вообще невозможно; пришлось, для одной немецкой певицы, в арии исполнявшейся ею, заменить слова «дункле Тодесгруфт» словами «кальте Грабеснахт». На еще большей высоте все гласные исчезают: растворяются в сплошном *а*, по существу своему уже внеязыковым. Тут мы еще не вышли из владений физики и физиологии, но высота и «низкость» звука совершенно непосредственно окрашиваются для нас, первая в светлые, вторая в темные тона, а тьма и свет почти столь же непосредственно приобретают «моральный», переносный смысл, столь очевидный, что не стоит насчет него и распространяться. Теофиль Готье с неотразимым простодушием заметил о Верди, что тот «возымел мысль, при грустных словах, делать в музыке тру-тру-тру вместо тра-тра-тра». Учиняли такое родство словесным звукам композиторы и до Верди, но поэты полумузыку эту применяли и еще гораздо раньше, да ведь и сплетены воедино корни этих двух искусств, в глубокой древности узнавших, вероятно, такого рода, хоть и по-разному, но им обоим открытые возможности.

У, кроме того, тяжелее, увесистее, «толще», чем *и*, да и без сравнений оно кажется тянущим вниз, тяжелым. Немецко-американский ученый, Хейнц Вернер придумав два искусственных слова «будраф» и «медреф», путем опроса установил, что первое почти всем кажется более «тяжелым», чем второе, — и конечно Будрафом все мы охотней назовем крупного пса, чем какую-нибудь тонконогую левретку. Англичанин Ортт произвел аналогичные и с тем же результатом эксперименты над восприятием выдуманных слов «киген» и «кугон», а венгерец Фонадь (1965) выяснил, что венгерские дети находят звук *и* более легким, быстрым и тонким (худощавым), чем *у*, «и гораздо более симпатичным». Глухонемые дети, через осознание глотки воспринимавшие эти звуки, проявили полное согласие с такой оценкой, и даже слепые нашли, что *и* свет-

лей, а также сильнее, чем у. Это последнее впечатление, думает Фонадь, объясняется ббльшим мускульным усилием при артикуляции. Действительно это и для зрячих, но несомненно, что и акустически эта высокая гласная может достигать большей интенсивности, чем другие. Пример видели мы в восклицаниях Изольды у Готфрида; и это делает, как мы еще увидим, повторы этой гласной особенно пригодными для кульминаций, для финальных подъемов лирического голоса. Причем следует заметить, что высота и светлость звука может звучать не только радостно, но и трагически, продолжая, однако, и тогда отличаться от тех сумрачных впечатлений, которым благоприятствует звук у, не будучи, однако, и в поэтической речи, с ними связан принудительной неразрывной связью, сколько-нибудь похожей на ту, что прикрепляет, в системе языка, вопреки своей условности, «произвольности» (но ведь как раз и в помощь ей) знаки этого языка к их «прямым», «словарным», к неустрашимым их значениям. Система языка — необходимость, пусть и человеком постепенно созданная; в отношении звуков речи он дважды свободен: может к осмыслению их не прибегать вовсе его не признавать; может истолковывать его и пользоваться им по-разному. Но тут, особенно если он поэт, свобода его не безгранична. Да и обойтись ему тогда совсем без осмысления звуков тоже будет мудрено.

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

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

Не подчеркиваю безударных и третьего стиха, но звучат и они («и», и «у» гораздо меньше зависят в своем звуке от ударения или его отсутствия, чем «о» или «а»), звучат, но смягченно, образуя переход к успокоенному четвертому («Являться Муза стала мне») от тех двух стихов, взлетающих на своих и, как «на крыльях вдохновенья» и являющих нам этот имевший быть показанным отроческий взлет без применения затасканной уже

и в те времена метафоры. Замечу, что в царском саду, за отсутствием гор, никаких особенных долин, да еще таинственных, не было, и что лебединые клики раздавались там не столь уж непрерывно, из чего можно заключить, что четыре *и*, в звучании этих слов, нужней были поэту чем их беззвучные значения. И во всяком случае эти *и* здесь служат (как и пятое в слове «дни») не подчеркиванию отдельных словесных смыслов (таинственности, например, в соответствующем слове, что, с помощью интонации вполне могло бы осуществиться), а общему смыслу этих двух строк, не поверхностно их смысловой ткани открываемому, а тем что можно назвать звуковой ее подкладкой. Аналогичное, восклицательно-взлетающее (интонационное) применение того же звука нахожу я в «Заклинании», где стих «Пустеют тихие могилы» достигает вершины взлета, после чего, на этой вершине, без дальнейшего подъема, звучит «Я тень зову, я жду Леилы» / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!»; причем «тихие могилы» от этого взметенного и-и-и едва ли не перестают быть тихими, а быть может и могилами. И точно так же взбегает или взлетает еще более знаменитое стихотворение, в конце второй строфы, к четырем *и*

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

а затем начинается спуск, нисхождение к «урне гробовой», преобразуемое последним возгласом, чьи два *у* («поцелуй», «жду») вопреки ожиданию и поцелую звучат так же удрученно, по гробовому, как и *у* этой урны.

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

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

Трагическое восхождение к верхнему *и* начинается здесь со слова «крик» и восходит, так сказать, не *и*, а *ри*, вследствие чего участвует в нем и неударяемый третий слог «товарищей», а поддерживает его, кроме рифмы на *и*, еще и *р* в слове «брань», откуда не возникает из всего этого то верхнее *и*, совсем новыми согласными вздернутое именно в визг, визжа-

щий здесь с небывало заостренной болезненной силой. После этого «звон оков», первыми согласными сопроводив «визг», замыкает знаменующее безвыходность кольцо, возвращает нас к звучаниям начала строфы («ночью», «голос»), и когда мы еще раз ее прочтем, нам станет ясно, что первая ее половина вовсе не живописует того нереального, но желаемого и хорошего, которое противопоставлено страшной правде, а скорей выражает его недостижимость и этим делает правду еще более страшной. Уже это «но...» «слы...» «бу» первого стиха унынием отравляет все последующее, и ведь «голос яркий соловья» с удивительно найденным по звуку, как и по смыслу эпитетом, звучит не сладостно, а трагически громко, после чего все три у в следующем стихе (не одно лишь первое, ударное) являют с полной силой свое угрюмство, изобличая тем самым призрачность всех мечтаний о том, что могло бы быть «на воле», и как бы становясь на сторону не дубров, не соловья, а двух «не», которыми начинаются эти строчки.

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

Невнимание к этим скромным, но не совсем на поверхности лежащим истинам объясняет большинство недоразумений, возникающих у истолкователей звуковой (да и другой) «организации» стиха (да и прозы). Наименее наивное, но и наиболее опасное из этих недоразумений то, которое возникает как раз в связи с этой мыслью об организованности поэтической речи. Структуральная поэтика, подражая структуральному языкознанию, понимает эту организацию как вездесущую и всепроникающую систему. На самом же деле поэтическая речь предполагает систему языка, отказаться от ее услуг не может, но сама не образует системы и не порождает никаких систем. В стихотворениях, о которых я только что говорил, есть некоторая организованность, звуковая и звукосмысловая, но считать, что они «структурированы» сплошь и насквозь, что

все их звуки свободно выбраны и согласованы для определенных целей, невозможно: это значило бы, в конечном счете, отрицать существование русского языка, вне которого они, и попросту как речь, и как поэтическая речь, были бы непонятны, а поэтому и невысказанными.

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

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

В своих «Лекциях по структуральной поэтике» (1964, стр. 99) Ю. М. Лотман с большой уверенностью пишет: «Звук у (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ), конечно, *сам по себе* никакого значения не имеет». Он повторил это и шесть лет спустя в «Структуре художественного текста» (1970, стр. 179), книге, где вместе со многими другими страницами той первой (напечатанной в свое время лишь в пятистах экземплярах) воспроизведены и эти, о звуковых повторах и их связи «с вопросами семантической структуры». Я очень уважаю этого превосходного, умеющего независимо мыслить и широко образованного ученого, но в этом пункте придется мне с ним поспорить. Сперва с этим его отрицанием, а затем и с утверждениями, касающимися того же у, три раза повторенного в двух стихах восьмой главы «Онегина».

Шкловский писал в сборнике «Поэтика» (1919, в статье «О поэзии и заумном языке»): «Свидетельства 'мрачности'

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

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

Было бы, разумеется сверхнелепо предполагать, что француз, пользуясь своим словечком «у» или русский звучащим

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

| | |
|-----------------|----------------------|
| Nulla unda | Keine Quelle |
| tam profunda | So tief und schnelle |
| quam vis amoris | Als der Liebe |
| furibunda. | Reissende Welle. |

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

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

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

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

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

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

Действенно здесь уже глубокое и глухое (хоть и не русские *эл* следуют за ним) первое *u* в имени Тулла, как и второе, эхо первого; но если вы вслушаетесь после этого, как должно, в короткую следующую строчку, она вам запомнится на всю жизнь. «Будем лишь тени и прах» не запомнится, да и запоминать это незачем: истину эту мы знали, а ее веса нет в этих словах. Другое дело «пильвис эт умбра сумус». Можно во сне этот гул услышать. Можно эти смыслозвук, Горация позабыв,

или думая, что его забыл, все равно что из самого себя нечаянно извлечь. Незаменяемы эти *у*. Латинские во французском, как и в итальянском языке перешли в *о*. «Пульвис» по-французски исчез, «умбра» превратилась в любезную Малларме «омбр». Неплохо, неплохо «омбр», с готовой к нему рифмой «сомбр» (ни одна кажется пара не встречается чаще у Гюго), а все-таки «умбра» мрачней, угрюмей, несговорчивей. Леопарди в тридцать первом своем «Канто» (стих 53) цитирует без кавычек Горация (всем знакомого в те годы со школьной скамьи), но итальянское «польве эд омбра» звучит мягче, высокой, может быть, но и готовой склониться перед неизбежным печалью. Он только эти слова и приводит, почти как формулу. Легко и становятся они формулой. Не хватает им того неуступчивого, отзвук находящего на самом дне сознания, звука.

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

Point d'amour! et partout le spectre de l'amour!

Тут привычно-«сладостное» слово, настоящая роза, или лучше скажем розан без шипов, путем повторения (а значит и повторения его ударной гласной), другого повторения того же звука в совершенно невинном словце (значащем всего лишь «везде»), да еще скопления жестких согласных в слове «спектр», само приобретает сумрачность и горечь, совсем ему незнакомые в обычном словесном обиходе, даже и обычно литературном или поэтическом. Повторение звука конечно подчеркивает его смысловую окраску и распространяет ее на более крупный отрезок речи, там где требуется актуализация этой звуко-смысловой потенции; но актуализировать ее возможно и без повторений: ритмически или интонационно (в буквальном смысле слова) т.е. ударением, падающим на этот звук, или же семантически, настолько выдвигая отвечающий характеру звука словесный смысл, что характер этот тем самым и становится актуальным. Слова, содержащие звук *у*, то приглашают нас к его смысловой актуализации, то являют безразличие к ней, то ее решительно отклоняют. Но поэт может обойтись и без приглашения, может игнорировать его, может действовать ему наперекор, или — как Мюссе в только что

приведенном стихе, как Пушкин, актуализируя три *у*, в том числе и слова «поцелуй», в упомянутом раньше элегическом финале, — может приглашение звука принять, а противоположное ему приглашение слова отклонить. В другом случае («Юрьеву», 1820) Пушкин, напротив, потворствует слову (тому же самому) в его противодействии своей ударной гласной, нисколько ее притом не угашая, а подчеркивая и повторяя, и, еще сильнее, ударением (она одна его несет посредине строчки), но заставляя ее служить не себе, не внесловесным своим возможностям, а пению и смыслу слова, в центре которого (при творительном падеже множественного числа) она звучит:

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

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

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Главное здесь — нарастание повторов к пятой и шестой строке (где, в той и другой, действительны и неподчеркнутые мною неударяемые *у*). Получается нагнетание, крешендо, которого достиг бы повтор и любой другой гласной. Может быть у тут особенно подходило благодаря его звуковой и артикуляционной четкости; осмыслять его звук было тут незачем, — ни в согласии ни в расхождении с тем, что позволительно было бы назвать его смысловой энтелехией. Повторы, сами по себе,

к осмыслению не приводят, но что и без них оно в поэтической речи, зачастую, хоть и не всегда, осуществляется, и что некоторые звуки языка как бы склонность проявляют таким-то образом осмысляться а не другим, в этом, я полагаю, сомневаться невозможно.

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

Я утром должен ^чбыть уверен,
Что с вами днем увижусь я

слова «утром», «уверен», «увижусь» находятся в определенной связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей». Боюсь, что уже это слишком сказано. Очевидна здесь только одинаковость начальных гласных, и то неполная: на первом у — ударение, на других его нет. Кроме того, эмфатического, да и попросту логического ударения и на первом у, то есть на слове «утром», нет. Если бы оно было, побуждая нас выделить слово это при чтении, первое у быть может притянуло бы к себе, заставило бы нас услышать другие, слабые; но ведь дело тут не в том, чтобы Онегин непременно *утром*, а не, скажем, уже ночью был уверен, что днем увидит Татьяну, или не с вечера был бы уверен, что опять увидит ее вечером. Когда мы читаем, в другой главе, «Блеснет заутра луч денницы», два у, оба ударные, вступают действительно в союз, звучат своим особым, да еще и их особому звуко смыслу свойственным грустным звуком, да и отзвук себе находят через две строчки: «Сойду...», и далее: «юного», «забудет», «урной», «думать», и еще, в самом конце строфы. Что же до двух строк из письма Онегина, то я уж скорей, в другом стихе заканчиваемой ими строфы, прислушаюсь к двум плюс трем у («Ташусь повсюду наудачу») или, в предыдущей строфе к другой, короткой, но делающей свое дело музычке: «Нет, поминутно видеть вас, / Повсюду следовать за вами, / Улыбку уст... / / Пред вами в муках замирать...» А те две строчки, — большой выразительности я в них не нахожу, и музычка их разве лишь отзвук... Но вот что говорит о них Лотман:

«...повторение его [звука у] в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема у осознается и как самостоятельная

и как несамостоятельная по отношению к слову «утром». Будучи отделена и не отделена, она получает семантику от слова «утром», но потом повторяется еще в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова «утром», «уверен», «увижусь», которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимноналожении. Происходящее при этом своеобразное отождествление приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое для всех». Это единое называет затем Лотман «архисемой», которая включает, по его словам, «пересечение семантических полей» этих трех слов.

В громоздком немного изъяснении этом есть подлинная работа мысли, и понимание особенностей поэтической речи не вовсе в нем отсутствует; но к ясности оно все же не приводит. Пример выбран неподходящий. Никакого отождествления, даже и «своеобразного», здесь не происходит. Но и когда возникает подлинный звуко-смысл (которого разве лишь слабая тень уловима в Лотманом выбранных двух строчках) одинаковость осмысленно поющих гласных — «поминутно... повсюду... улыбку уст... пред вами в муках...» — к тождеству ведет лишь в том смысле, что заставляет нас вчувствоваться в то же чувство; никакой другой «архисемы» тут и нет. Я не говорю, что она всегда столь же проста, или что всегда состоит она из одних чувств, без всякого участия мысли, но из чего никак не может она возникнуть, так это из «пересечения семантических полей», если это поля *значений*. Смыслы же не пересекаются, а взаимопроникаются, могут и сливаться частично или полностью друг с другом. Нет в поэзии (и в искусстве вообще) никаких архисем, конструированных из значений или понятий; есть лишь смысл поэтической речи, ее членений, ее творений; и нередко звуко-смыслом надлежит этот смысл именовать, потому что и смысловая окраска звуков участвует в его образовании. Этот смысл-звуко-смысл образуется не из отождествления слов между собой, а из отождествления их смысла (не их значения!) с их звучанием. Отождествление это, разумеется, «своеобразно»: не типа «А есть ничто иное как Б», а типа «А есть в то же время и Б». И об «архисеме» лучше в этой связи не говорить. Этот термин и это понятие более уместны в семиологии (семиотике значений), чем в семантике (семиотике смыслов), а значит и в фоносемантике.

Прикрепление термина «семантика» к одним только смыслам — моя выдумка, и «фоносемантика» — собственное мое слово; как и на мне лежит ответственность за то разграничение понятий «смысл» и «значение», которое я в этих моих статьях предлагаю. Думаю, однако, что эти шаги — или шаг-

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

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

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

Здесь энтелехия гласной соответствует смыслу слова; но бывают случаи, когда ей этого готового смысла вовсе и не нужно, когда, по воле поэта, дарует она слову не только звучание смысла, но и самый смысл. Имя собственное «Грузия» для грузин, конечно, как бы оно ни звучало, от своего значения непосредственно получает и смысл; но я о русских

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

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

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

5. Во славу гласных — и согласных

Вы считаете, да и принято, в общем, считать, что ни гласные, ни согласные «сами по себе» ничего не значат, и не видите вы, при этом, или не признаете разницы между «ничего не значить» и «смысла (или хоть смысловой окраски) не иметь». А я продолжаю осмысленность тех и других провозглашать и незаменимость их звучания, во всех тех случаях, где от них зависит звуко смысл поэтической речи, а значит, на этом уровне (до ее произведений) и сама ее поэзия. Поэзия не только в этом; но если здесь ее не уловить, самые первичные качества поэтической речи от нас ускользнут или будут истолкованы неверно.

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

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

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

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

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

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

Граммона все таки было неосторожным: не в любых стихах гласные поют, или с одинаковой силою поют; не для всякой стихотворной речи одинаково важно их пение. Оно зависит от интонации, а нужную здесь интонацию не обеспечивает ни, как будто и благоприятная для нее, механика стиха, ни наличие столь же для нее благоприятных звуков, *даже и в одном и том же*, а все таки в одних случаях немом, а в других и в самом деле обретающем музыку, слове.

Есть две четырехстопные ямбические строчки у Пушкина и две у Лермонтова, где слово «Грузии» образует четвертый, пятый и шестой слог, так что каждый раз эти два последних слога заменяют ямб пиррихием. Это «ускорение» на третьей стопе (наиболее часто встречающееся в четырехстопном ямбе) могло бы содействовать певучести попадающего в этот ритмический провал (сравнительно с регулярным метром) слова; и тем не менее, в прочитанной без насилия лермонтовской строчке никакого пения не возникает, как не очень слышится оно и в другой его строчке (из «Демона» в начале седьмой главы) «Уж холмы Грузии одел», хотя для настоящего суда об этом нужно слышать всю фразу, в обоих случаях занимающую два стиха. В «Демоне», однако, «грузинский» стих не начинает фразу, а ее кончает: «Вечерней иглы покров воздушный / Уж холмы Грузии одел». Этим разгоном, удлиннением интонационного целого, а также первым у (в женской рифме), предваряющим главное, второе, придается ббольшая ощутимость ритмическому провалу и пению второй строки; но ее мужское окончание продолжает пению этому препятствовать. У Пушкина, в «Кавказском пленнике», черкешенка, пленника этого полюбившая, «Поет ему и песни гор / И песни Грузии счастливой». Тут, переход (обратный) от стиха с мужскою рифмой к стиху с женскою (да еще и на и, что отвечает четырьмя неударными и той же строки) певучесть ритмического провала значительно повышает, как и слова, попадающего в этот провал, и кроме того усиливает контраст этого второго стиха с первым, четырехударным, как в «Демоне», с несколько ослабленным вторым ударом. Но апогея эта певучесть достигнет (при сохранении размера) все таки лишь в стихотворении 1828 года: «Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальный». Недаром четверостишие это повторяется в конце стихотворения, образуя кольцо, по романскому его обрамляя. Его начало обнаруживает, что одинаковость ритмического строя первой и второй строки (при условии того же перехода от мужского стиха к женскому, а не наоборот) может оказаться действеннее их контраста, и что смысл (и вся смысловая «аура») прилагательного «печальный» способны победу

одержать над музыкой прилагательного «счастливый», даже и поддержанной другими четырьмя *и* того же стиха. Печали, в новом стихотворении, слегка помогает начальный слог слова «песен», но главное преимущество его в том, что оно «Грузии» — ударяемой гласной этого слова — ту печаль впервые дарует, ту унылость, муку, тоску, ту грусть (но, Боже, «грустная Грузия», как это было бы скверно!), которую, среди всех гласных именно эта всего лучше умеет выразить. Счастливой была Грузия по вполне веским и положительным причинам: холмистая, но солнечная и плодородная страна противопологалась горной; ее песни — суровым «песням гор». Печальной она стала лирически, а не географически. Но ведь стала, без сопротивления; и как запело при этом ее имя!

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

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

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

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

При их замене, внепоэтическим заданием Пушкина было убрать упоминание (горного) Кавказа (ради чего, выяснено с очень большой вероятностью; я этого не касаюсь). Заменяв его Грузией (и вечер ночью, а звезды Арагвой, но эти замены вторичны) он и поэзии не только должное ей отдал, но и обладал ее по-новому, тем более, что «мне грустно» вошло таким образом с этой «Грузией» в достаточно отдаленный (без гругру) контакт, но и в достаточно близкий, чтобы у этой «Грузии» обрело через строчку поддержку, получившую затем отзвук во втором четверостишии (вполголоса сперва: «унынья»; потом сильней: «мучит», «любит»). Того стихотворения, которое Пушкин хотел написать, он не написал; но Грузия

ему помогла, — не страна, а ее имя. Восьмистишие «На холмах Грузии», хоть и озаглавив его «Отрывок», он все таки счел возможным и нужным напечатать — в том же альманахе «Северные цветы» (на 1831 год), где напечатал, за два года до того, «Не пой, красавица, при мне», — а затем и еще раз: в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» 1832 года.

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

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

Не безразлично уже, начинается ли двустишие с женской рифмы или с мужской. В русской традиции преобладает второе решение, более «музыкальное» (короткость второй строки компенсирующее лишним слогом рифмы); мы только с ним и будем иметь дело. Играть роль и словоразделы, вернее едва заметные остановки между словами или тесно между собой связанными группами слов. Но всего важнее для избираемой поэтом интонации — для «вмещения» этой интонации — ха-

ракетер цезуры, которой, в русском александрийце, может предшествовать ударение на конечном слоге первого полустишия или на третьем от конца. Дактилическая эта цезура, означающая неударность третьей стопы, совсем особую интонацию не то чтобы диктует поэту (никакого «диктата» в таких как и в звуко-смысловых возможностях нет), а лишь шепчет о ней ему на ушко; услышит ли он этот шопот, зависит от его слуха. Первый вариант пушкинского стихотворения 1829 года начинался та-тá-та та-та-тá («Все тихо — на Кавказ»), второй: та-тá-та тá-та-та. Только и всего. Но если вслушаться, по-пушкински скажешь: «дьявольская разница». В первом случае, перед цезурой — толчок в стену, «нормальный» ямба; во втором, как раз там, где голос должен был бы повышаться — ритмический провал, из-за которого ударение, ему предшествующее, длится дольше и сильнее звучит, после чего интонация падает в провал — со вздохом чего? Облегчения, грусти, лирической памяти? Это уже зависит от обретаемого музыкой смысла. «На холмах Гру-зи-и». Зачин этот — главная находка новой версии. Второе полустишие менее важно; оно осталось почти тем же; ритмически и точно тем же (та-тá та-тá-та тá). Зато первая половина второго стиха слегка изменилась (вместо та-тá-та тáта, та-тá та-тáта). После нового зачина, и «Мерцают звезды» звучало бы иначе, чем после «Все тихо — на Кавказ»; но теперь трехсложная «Арагва», позиционно симметричная «Грузии» (перед малой паузой, как та перед большой), контрастирует с ней тоньше, потому что симметрична, но и асимметрична (амфибрахий вместо дактиля), сама трехсложность этих слов. Во избежание недоразумений прибавлю, что я вовсе не разбиваю ямбические строки, метру вопреки, на какие то разношерстные стопы, а лишь показываю, что ритмические фигуры, словоразделами рисуемые, могут иметь значение для неотделимой от ритма интонации стиха или группы стихов.

Значит дело, все таки, не в смысле и не в звуко-смысле, а в интонации и ритме? Нет. Интонация, если с определенным ритмом и связана, то, иначе, как в мыслях, не только от него, но и от смысла неотделима; и никогда — при понимании русского языка — не будет «артиллерийская стрельба» (та-та-та-тá-та-та та-тá) внушать или оправдывать ту же интонацию, что «Адмиралтейская игла». Только в шутку мог некогда Мандельштам — «Не унывай / Садись в трамвай / Такой пустой / Такой восьмой» — приравнять к осмысленным интонациям полуосмысленную и бессмысленную; в этом и заключалась вся шутка. Что же до звука, и до звука определенной, нас интересующей гласной, то звук всегда звучит в ритме и сливается с интонацией; но не любой с любой интонацией слива-

ется одинаково хорошо. К этому я сейчас и перейду. Сперва надлежит еще кое-что сказать об интонационно-ритмических потенциях шестистопного ямба и ямбического дистиха.

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

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

Напечатаны были эти стихи (двенадцать строк, полуперевод — с итальянского? — неполной строфы «Чайльд-Гарольда») лишь в «Северных цветах» на 1828 год. Пушкин их списал под заглавием «Элегия» (рукопись Пушкинского дома) и кроме того вписал в свой экземпляр «Опытов». Восхитили они его, можно думать, именно этим своим началом; восхитили, несмотря на то, что в той же книге были напечатаны его собственные (первые) 6 + 4 стихи — да еще какие! — «Под небом голубым страны своей родной». Что же его так пленило в стихах Батюшкова? Полагаю, что пленила его дактилическая цезура в первом же и в третьем стихе (в «Под небом голубым», появляется она в пятом, и потом, с изумительным, правда, движением интонации, в одиннадцатом и в предпоследнем), а также соответствие ее пению дактилических слов «дикости», «говоре», и последовательности «Есть наслаждение», «Есть радость», «И есть гармония». В «Северных цветах» на 1829 год напечатал он (не полностью) «Воспоминание», первый стих которого в цезуре дактилическая, как и третий (и как стихи 7, 9 и 11, 13 и 15). Стихотворение это датировано 19 мая 1828 года, т.е. конечно после выхода «Сев. цветов» на 1828 год. Через год, во время путешествия в Арзрум, было написано «На холмах Грузии», после чего Пушкин, лишь для совсем другого рода стихов возвращался к этому неравностопному «размеру»

(неоконченное «Ты просвещением свой разум осветил», м.б. 1831, и ненапечатанное при жизни послание Гнедичу 1832 года).

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

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

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

«Грузия» была только дымовой завесой (невестам, конечно, насчет «попрежнему» не пишут, как и насчет «девственных мечтаний», и даже о сердце, которое «вновь горит и любит»; может быть Мария Раевская это все таки почувствовала?)... Однако теперь я к самой завесе вернусь. Как хорошо она была выбрана... Но внимание! Не только по интонации, ритму, по движению стиха. Попробуйте на место «Грузии» подставить другое слово. «Греции», это для лермонтовских стихов годилось; здесь не подойдет: *e* не заменит «нашего» *у*. «Турции»? Но короткое *у* (перед двумя согласными) не заменит долгого, и *ц* (как в «Греции»), перед двумя *и*, не то же, что *з*. Попробуем «Африки», нет, *a* не заменяет *у*, и *фр* (бр!) после *a* не заменяет *гр* до *у*. «Азии» — само по себе это зву-

чит неплохо, и з тут то самое, какое нужно. В стихотворении 1820 года у Пушкина есть «Я видел Азии бесплодные пределы», и даже перед цезурой стоит эта Азия. Но ведь у все таки на много лучше...

На холмах Нубии лежит ночная мгла...

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

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

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

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

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

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

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе, чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать
Я жить хочу...

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



В университетском учебнике В. Е. Холшевникова «Основы стиховедения» (2-ое изд. Л. 1972 стр. 86) приводится в русском переводе знаменитый сонет об «окраске» гласных Рембо,

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

Столь же неосновательны возражения, выдвигаемые против выразительных возможностей — именно возможностей, а не присущих неизменно свойств — все того же звука, выдвигаемые в недавно вышедшей книге Б. П. Гончарова «Звуковая организация стиха» (М. 1973, стр. 115). Здесь цитируется «Бородино»: У наших ушки на макушке! / Чуть утро осветило пушки / И леса синие верхушки / Французы тут как тут. / Забил заряд я в пушку туго / И думал: угошу я друга!...» Андрей Белый полагал («Жезл Аарона», 1917) что французы тут «представлены» звуком у, а «описание мужества русских сопровождает звук а» (не привожу соответственных стихов: повторы а вовсе там не выразительны). Недавний исследова-

тель, А. Гербстман, высказывает сходное мнение. Возражения Гончарова, по адресу такого рода фантазий, совершенно справедливы; он однако не видит, что повторяется, в приведенных им строчках, не протяжное, длящееся у (как в «Грузии»), а отрывистое, куцое, выразительные возможности которого (совсем другие и действенные лишь в повторе) использованы здесь Лермонтовым очень хорошо. Немецкий ученый, М. Вандрушка в давней уже статье, отметил, что та же самая гласная — не у, на этот раз, а и — может «изобразить» и крошечное («винциг»), и огромное («ризиг»), в зависимости от того, какие ее особенности выступают на первый план, да и просто, прибавлю от себя, сообразуясь с тем, коротенький ли это звук, как в первом случае, или долгий, «р-и-и-изиг», который можно еще, шутки ради, и растянуть подлиннее. Специалистам полезно бывает не слишком увязать в своей специальности, а славистам и другими языками «владеть», кроме славянских.

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

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

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

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

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

Его томил недуг. Щедушный жар печей...

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

Чужеземные ведь тоже порой — и даже к этому самому звуку — бывали неравнодушны. Тик, романтик немецкий, целую главу дремучих жутей и ужасов «пустил на у» в своей поэме «Лесные знаменья». И еще до него в «Мессинской невесте» Шиллера, самый трагический хор четвертого акта звучит сум-

рачным этим звуком. А из более близкого к нам времени могу привести чудесное начало стихотворения Рильке, «Смерть возлюбленной» (1907):

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

На расстоянии более, чем ста лет, те же звуки — *úr, úмм, штúмм* — сходную выполняют службу, но играют роль у Рильке и «*вúсте (нúр)*», и свистящие в рифмах. Мог бы я привести и английские примеры (латинский привел уже в предыдущей статье). Да и французы... Например забытый во Франции, но не у нас Огюст Барбье, поэт «революционный»; ему еще Лермонтов подражал (и Бодлер его хвалил, но, увы, не без оговорок).

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

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

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

The lime a summer home of murmurous wings,

да и что хотят люди доказать, отвергая звучание стихов, все свои упования обращая на одну «образность», «метафорич-

ность»? Такой поэзии — безразличной к звучанию стиха и слов в стихе прежде не существовало; быть может мы приближаемся (на Западе) к такому глазами пробегаемому и беззвучно воспринимаемому словосплетению; но это не резон пренебрегать звуком, рассуждая о стихотворстве былых, как еще и совсем недавних времен. Да и не об одной стихотворной речи: актуализироваться звучания или звуковые повторы могут и в другой. В «Дневнике писателя» читаем: «Оттого и берет хандра по воскресеньям, в каникулы, на пыльных и угрюмых петербургских улицах». Могло бы это быть и случайной встречей трех или четырех *у*; но Достоевский продолжает: «Чтоб, не приходило вам в голову, что в Петербурге угрюмые улицы? Мне кажется, это самый угрюмый город, какой только может быть на свете». Похоже, что слово «угрюмый» внутренне произнеслось и заворожило самого пишущего.

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

Иль скажет сын
 Что сердце у меня обрбсло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Занмодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают?..

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

Thy milky, meek face makes me sick with hate!

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

Повторы *л*, или *п* в соединении с *р*, тоже мугут служить и чаще всего служат (опять таки через посредство произнесения, скорей, чем звука) не изображению чего либо, а прямому выражению «переживания» или попросту чувства. Приведу и этому примеры русский и английский, но разделенные, на этот раз, во времени, друг от друга не каким-нибудь десятилетием, а долгими веками. Не думаю, чтобы «в пяток потопташа поганые плъкы половецкыя» в «Слове о полку Игореве» передавало «звуковую картину движения тяжело вооруженного древнерусского войска», как полагает А. И. Федоров («Семантические основы образных средств языка», Новосибирск, 1969. Ак. Н. СССР, сиб, отд. стр. 74; автор считает, что и «сабли изъострени, сами скачут аки серые влъцы» свистящими согласными «дополняют содержание образа быстрого скачущего конного войска», в чем я тоже сомневаюсь: скорей это выражает боевой энтузиазм не воинов, а воспевавшего их певца). Попробуйте произнести «потопташа поганые плъкы», и вы сразу поймете, какие чувства тут выражены. Чувства, в основе своей, очень похожие на те, которые немножко больше, чем сто лет назад, испытал молодой поэт, Суинберн, когда викторианские критики начали его травить за «эстетизм» (это слово имело тогда и некоторые тайные значения) и за презрение к морали. «The prurient prudery and virulent virtue of pressmen and prostitutes», писал он тогда, в ответной статье. «Естественно, что губные глухие звуки могут окрашивать речь в качестве эмоционального знака презрения, и такие слова, как «презирать», «подлый», «плохо» являются [ах ты Боже мой!] уже в своем звуковом составе окрашенными» (Томашевский, Теория литературы, 1925, стр. 66/7). Тут самое лучшее слово — «могут», потому что могут и не окрашивать: «В простой приятельской прохладе / Свое проводим время мы» (Державин, «Пикники», 1776); или у Пушкина, конец третьего «Подражания Корану»: «И нечестивые падут, / Покрыты пламенем и прахом», хотя тут мы, конечно от «Пикников» далеко ушли, не в сторону Суинберна, но в сторону других стихов Державина и, пожалуй, «Слова о полку».

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

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

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

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

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

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

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

Какова «структура» или «организация» гласных в первых двух строчках (если одни ударяемые считать: а, а, и; а, о/ а, о; а, о), а в последней какое накопление согласных, какая мощная затрудненность ритма и произнесения! Стройте схемы. Вычерчивайте диаграммы. Поищите-ка, со всей вашей статистикой, вторую столь «насыщенную» строчку как «В странé гбр, странé рбз, равнiн пблночи дбчь». Никакая наука вам не по-

кажет, что поэзия тут «и не ночевала», и даже что это не так же хорошо, как «Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком...» Так что да славятся гласные и согласные, да здравствует звуко-смысл! Но не без разбора, нет, не без разбора.

6. Фоносемантика второй раздел

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

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

Итак, об интонациях, поэтически, в поэтической *речи*, осмысленных, должна рассуждать, во втором своем разделе, к речеведению относящаяся (а не к изучению системы языка)

фоносемантика. Разные, однако, бывают интонации; какими же именно предстоит ей заниматься?

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

Когда я впервые прочел, лет десять назад, о «сегодня вечером», это сразу же мне напомнило пушкинский спектакль Художественного театра, виденный мною в юности, где одна М. Н. Германова (дона Анна) прилично читала стихи. Качалов, в роли Дон Гуана, читал их примерно так: «Счастливец! (он сокровища / (пустые) / принес к ногам богини / вот-за-что-вкусил-он / райское / (блаженство)»: Или: «Дождемся ночи / здесь / ах! / наконец-достигли-мы-ворот-Мадрита...» А Станиславский-Сальери в таком роде: «Эти слезы впервые / лью / и больно / и приятно, / как будто / нож! / целебный / мне-отсек-страдавший-член!» И так далее. «Играли» эти два замечательных актера превосходно; двигались на сцене как нельзя лучше. Богатство интонаций у того и у другого поражаало. Догадаться, однако, что читают они стихи, было мудрено. И от Пушкина, при таком чтении стихов — и таких интонациях — ровно ничего не оставалось.

Можно считать, таким образом, что этого рода интонации остаются вне пределов фоносемантики, поскольку ее интересуют не все возможности речи вообще, а те, что используются словесным искусством, стихотворным или прозаическим. Но

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

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

Avant que tu ne t'en ailles,
Pâle étoile du matin,
—Mille cailles
Chantent, chantent dans le thym.—

Два последние стиха каждый раз произносятся, как если бы они были заключены в скобки (замененные здесь двумя тире). У нас подражал этому Бальмонт: «Она отдалась без упрека,

/ Она целовала без слов. / Как темное море глубоко, / Как дышат края облаков!». За этим следуют еще две по тому же образцу выкроенные строфы. На смене интонаций, переходе голоса из одного регистра в другой в середине каждой строфы, построена вся — действительно неотразимая, даже и у Бальмонта — мелодичность таких стихотворений. Но может она с «интонемами» обыденной речи вовсе и не быть связанной.

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

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

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

О, говори хоть ты со мной
Подруга семиструнная...

Вообще, как уже по поводу пушкинской «Грúзии» было сказано, интонация нередко поддерживается звучанием, в стихах, как и в прозе, с тою разницей, что в стихах отдельная выразительная интонация не может не связываться с ритмико-интонационным построением всего стиха или всего стихотворения, тогда как в прозе она более свободна и сама определяет синтаксис фразы, эту интонацию в себе несущей. В стихах, самая рассудительная или «риторическая» интонация нестихотворной речи порождает, у подлинных поэтов, интонационную музыку, интонационный звукомысл, несколько не менее действенный, чем если бы он был достигнут средствами другого

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

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

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

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

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

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

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинаются «Записки из подполья». Хотел бы я найти такой «зачин» у недавних поносителей Достоевского, Бунина и Набокова, но до сих пор что-то не нашел. Вся личность предполагаемого автора записок в этих трех фразах, в интонациях, внушаемых ими, полностью дана. И переставить тут нельзя ничего; ни одного слога нельзя выкинуть. А ведь говорили — и все еще говорят — что Достоевский, конечно, мыслил и людей создавал, но писать не умел, не был «стилистом»... Многоточие это можно было бы страшными словами заменить.

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

А теперь, под конец, ничего лучшего не могу я сделать, как обратиться очень неоригинально к Гоголю. Эйхенбаум в своей еще первую «Поэтику» украсившей статью «Как сделана Шинель», привел фразу, близкую к началу рассказа, обратив очень умно внимание на ее ритм и на последнее ее слово, за что и подвергся совершенно неоправданным нападкам. «Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подселповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным». На эту фразу, до Эйхенбаума, обратил внимание Розанов, который, во втором приложении к своей «Легенде о великом инквизиторе» привел даже (по Тихонравову) и ранний вариант, зачеркнутый Гоголем. Черновик этот вполне подтверждает «формалистический» (будто бы) анализ Эйхенбаума. Того, что подмечено было им, Гоголь именно и искал. Написал сперва: «...итак в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат». Если вы предпочитаете эту версию, вы не любите Гоголя в Гоголе. «Геморроидальный», этот звуковой — или интонационный жест (термин, предложенный некогда Вундтом), не был еще най-

ден; «даже на вид» никак не нужно смыслу (в обычном понимании слова), но нужно ритму найдено уже было. В окончательной версии, «по обеим сторонам щек» точно также нужно не смыслу, а ритму; но ведь и в ритме — смысл; такое утверждение — не «формализм»; формализм, это презрение к смыслу, ради «формы». К «даже на вид» прибавилось «никому не нужно» «несколько», — Гоголю, однако, нужно (несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат), после чего идут амплификации лысины и морщин, а затем (вместо «красноват») и со вставкой («что, называется»), опять таки бессмысленной (вне искусства): «и цветом лица что называется ге-мор-ро-и-даль-ным. Интонация этого слова важнее значения в ней смысла больше, чем в значении.

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

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

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

**об истолковании стихотворений,
по преимуществу касающиеся трудов
Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тарановского**

Любое произведение словесного искусства, как и музыкального, требует исполнения, пусть и не публичного; а всякое исполнение предполагает истолкование, чаще всего конечно несформулированное, да и не полностью осознанное. Стихотворение, читаемое нами хотя бы и молча, но реализуя мысленно его звучание, как если бы мы его читали вслух, тем самым уже истолковывается нами, со стороны его ритма, звука и смысла, при учете, в то же время, их взаимодействия и уже осуществленного их слияния в ритмосмысле, звукосмысле, в поэтическом смысле каждого стиха и стихотворения в целом. В истолковании этом обнаруживается наше понимание, предполагающее, в свою очередь, со стороны ритма, звука и поэтического смысла некоторую налаженность нашей восприимчивости в отношении стихов, а со стороны до-поэтического, но и поэтическому нужного смысла, знание языка, на котором стихотворение написано, и осведомленность о тех предметах или ситуациях внеязыкового мира, к которым нас относят примененные в нем слова и сочетания слов. Отсюда может возникнуть и возникает во многих случаях необходимость двойного комментария, языкового и «реального», к которому, во французской, например, традиции «объяснения текстов» (нынче ослабевшей, но недаром высоко ценившейся покойным Лео Шпитцером) присоединялось еще и пояснение «красот», т.е. черт, делающих тексты эти художественно ценными, а значит и оправдывающих выбор их для комментария. Текстами, оцениваемыми низко, толкователи, как правило, пренебрегали, — и продолжают пренебрегать; но с некоторых пор забавно лицемерят: о «красотах» ни гу-гу (это было бы «субъективно», оценочно, *не научно*), хотя только о них и говорят — о том, что, в стихах, составляет искусство стихотворца; до такой степени об этом одном, что на языковой и реальный комментарий смотрят свысока, а потому и впадают нередко, как мы увидим, в очень элементарные ошибки. Но еще хуже, что и на само стихотворение (или иное творение), разбираемое ими, смотрят они свысока: оно лишь образчик для них, материал для обобщений (где ж, мол, наука без обобщений?), а его

анализ — показатель научности их мировоззрения и метода.

К такому — неблагоприятному, на мой взгляд — положению вещей привели некоторые предвзятости, характерные для современной науки о литературе; но раньше, чем их критиковать, и даже, чем их назвать, я обращусь не к ее теории, а к ее практике, и проверю некоторые анализы стихотворений, произведенные выдающимися и влиятельными современными учеными. Критикой этой я уважаю к этим ученым ни в себе не подрываю, ни в других подрывать не имею ни малейшего намерения. «Ошибаться человечно»; да дело тут и не в ошибках, а в их источнике, в том весьма распространенном нынче образе мыслей, распространению которого, правда, первый из названных в заголовке моем ученых больше, чем кто-либо, содействовал. Я остаюсь, однако, усердным поклонником не только редкостной его эрудиции, но и остроты мысли, проявляемой им, как в чисто-языковедческих, так и в критикуемых мною работах; а к Ю. М. Лотману питаю особое уважение и особенно жалею, что мне многое придется «отвергнуть» у него: преклоняюсь перед мужеством, с которым он, в трудных условиях, сумел отстоять независимость своей мысли и создать целую школу независимо мыслящих научных работников.

В дальнейшем будет рассмотрена работа К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (доклад на пятом международном съезде славистов, София, 1963, напечатанный вместе с другим докладами американских участников этого съезда, у Мутона, в Гааге, 1964) и, в связи с ней, разбор одного стихотворения Тютчева во второй части книги Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста» (Л. 1972). После чего я займусь выпущенным отдельной брошюрой у того же издателя (1970), в ожидании включения, вместе со многими аналогичными работами, в третий том его трудов, исследованием Р. О. Якобсона (в сотрудничестве с Лоренсом Гэйлордом Джонсом), посвященным 129-му сонету Шекспира, и восторженным откликом на него авторитетнейшего Ай. Э. Ричардса в «Литературном приложении к Таймсу» от 28-го мая 1970 года. А затем перейду к оценке других толкований и к соображениям более общего характера.

1. Выхожу один я на дорогу

В обстоятельной своей работе (35 страниц) К. Ф. Тарановский занимается историей и характеристикой пятистопного хорея, редкого, как он установил, в русской поэзии, до сороковых годов прошлого века, размера, и который стал чаще применяться лишь после того, как Лермонтов этим размером написал последнее (вероятно) свое стихотворение. Стихотворение это, пишет он, «получило совершенно исключитель-

ную известность у широкой публики. Оно было положено на музыку, по всей вероятности П. П. Булаховым, вошло в народный обиход в качестве песни, не только в городской, но и в крестьянской среде, и пользуется широкой популярностью до наших дней. Оно вызвало не только целый ряд 'вариаций на тему', в которых *динамический мотив пути* противопоставляется *статическому мотиву жизни*, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с 'равнодушной природой'. Эта цитата полностью приведена и у Лотмана (стр. 191/2); у Тарановского эти строчки читатель найдет на стр. 297 (а не 343, как ошибочно указывает Лотман). Никаких сомнений они Лотману не внушают; о себе сказать того же не могу. «Широкая популярность» стихотворения, да еще в виде романса или песни, ничего не имеет общего с его значением для поэтов и с его влиянием на их стихи, как об этом свидетельствует, например «Черная шаль» молодого Пушкина. Поэты вслушивались в эти лермонтовские стихи совершенно независимо от их романсной популярности, и вспоминались им они, без отклика не остались. Некоторые реминисценции из них Тарановский отметил правильно, а только сам он, как и Лотман вслед за ним, и в их ритм недостаточно вслушался, и прочел их без должного внимания к их самому обыкновенному, не звуко-смыслу, а просто смыслу. Никакого «динамического мотива пути» в стихотворении Лермонтова нет, как нет и «статического мотива жизни»; но тут я может быть просто не понял, что такое, этот мотив или каким образом в дантовской, но и банальнейшей метафоре «жизненного пути» так легко статичность жизни сливается в одно с динамичностью пути, вместо того, чтобы ее отрицать или ей противопоставляться. — Сперва поговорим о смысле, потом о ритме.

Лотман, вторя Тарановскому, пишет (стр. 192): «'Выхожу один я на дорогу' — 'выхожу' и 'на дорогу' задает представление о движении, направленном в даль. 'Дорога' и 'идуший' — достаточно общеизвестные культурные символы. Еще в античной и средневековой литературе...» О Господи! Подождите г. профессор, или верней г.г. профессора, потому что и К. Ф. Тарановский прямо-таки исходит в своем «динамическом мотиве пути» и во всем своем построении «лермонтовского цикла» в русской поэзии из того, что «лирический герой», или здесь попросту поэт, Лермонтов, по дороге этой идет; тогда как он отнюдь по ней не идет, а только на нее выходит. Не идет, и даже взора своего не устремляет в даль, а глядит вокруг и вверх. Вышел откуда-то из селения по тропинке на этот горный «кремнистый путь» и остановился, смотрит — так можно себе представить реальную ситуацию, предпола-

гаемую этими стихами, — потом заглядывает в себя, видит в себе жажду забвения, свободы и покоя. Никакого нет «мотива пути» в первых двух строфах, которые я сейчас приведу (не нумеруя их, но обозначая цезуру, что нам вскоре пригодится); как и нет никакого «мотива жизни» в трех других. «Уж не жду от жизни ничего я», это значит, что поэт ничего не ждет от ее движения, от ее будущего, но не значит, что сама жизнь неподвижна; а желание вечного сна, который не был бы смертью, статическим мотивом жизни тоже назвать нельзя. И, просматривая примеры стихов «лермонтовского цикла», я не вижу, чтобы хоть одному поэту Лермонтов внушил желать того же длящегося вовеки чуда, о котором он говорит в конце своего стихотворения.

Выхожу / один я на дорогу;
Сквозь туман / кремнистый путь блестит;
Ночь тиха: / пустыня внемлет Богу,
И звезда / с звездой говорит.

В небесах / торжественно и чудно.
Спит земля / в сияньи голубом...
Что же мне / так больно и так трудно?
Жду ль чего? / жалею ли о чем?

Где же тут движение? В первом слове, но им оно и кончается. Никакого «идушего» тут нет, как и никакой символики пути, конечно весьма распространенной «в античной и средневековой», как и во всякой литературе, но вспоминать о которой никакого повода Лермонтов Лотману не дает. Это Тарановский своим «динамическим мотивом» его попутал, а на самом деле упомянута в начальных лермонтовских стихах лишь очень вещественная, отнюдь не символическая дорога, которая — именно она сама — через три слова названа путем, что было бы даже и не очень хорошо (представьте себе фразу, где о только что упомянутой дороге было бы сказано «этот путь»), если бы не чудесно найденный и совершенно точный, «реалистический» эпитет, но который как раз и окончательно исключает всякое символическое истолкование этой дороги или этого пути. Дальше о нем, или о ней, ни слова. Следующие четыре строчки — чудесные, как вдохновили они Рильке, великолепно переведшего это стихотворение! — передают созерцание, о котором нет никакого основания предполагать, да и трудно предположить, чтобы оно совершалось на ходу. Как плохо прочли стихи с детства, нужно думать, знакомые им обоим, ученые эти люди, когда по-ученому их прочли, прочли для извлечения из них формулы, пригодной, по их мнению, для их науки! Увы, они и ритм их плохо уловили, то есть Таранов-

ский его плохо уловил, а Лотман без проверки ему поверил. Это тем более удивительно, что третий ученый, покойный Б. М. Эйхенбаум, давным давно этот ритм с безукоризненной точностью описал («Мелодика стиха», Петербург, 1922, стр. 114-118, или «О поэзии», Л. 1969, стр. 431-434). Тарановский ссылается на другую работу Эйхенбаума, называет его «тонким знатоком поэзии Лермонтова», но игнорирует «Мелодику стиха», и Лотман точно также заглянуть в нее не удосужился. А ведь это одна из немногих действительно выдающихся работ о русском стихе, и не только о «мелодике» его (в умозрении мелодию можно от ритма отделить, на деле она от него неотделима).

У К. Ф. Тарановского наблюдается, кроме того, некоторая странность в применении слова «ритм», порождающая путаницу, едва ли даже в одной терминологии. Ритмом он называет то, что по-русски называется обычно метром или размером. Конечно, слово «ритм» может пониматься очень широко, так что в этой перспективе метры или размеры допустимо называть ритмами. Можно говорить о русских двухдольных (или трехдольных) ритмах (а не размерах), не рискуя вызвать недоразумений. Но четырехстопный ямба — или пятистопный хорей — это все таки размер, а не ритм, и в тот же самый размер могут вкладываться поэтом, без нарушения его, очень отчетливо отличающиеся друг от друга ритмы. Автор «Домика в Коломне» улыбочиво отмечает ритмическое отличие пятистопного ямба с постоянной цезурой (на второй стопе) от такого же ямба без цезуры (или без постоянной цезуры). Это уже два разных ритма внутри того же размера; возможна и дальнейшая их дифференциация; но и эти ритмы являют более определенное лицо, чем пятистопный ямба в отвлечении от наличия или отсутствия цезуры; а «ямба» или «хорей», без указания на число стоп, вообще не размеры, а лишь категории размеров (тут пожалуй можно сказать и ритмов). Но, во всяком случае, если какая-либо смысловая аура или, как предпочитает, следуя Виноградову¹, выразаться Тарановский «экспрес-

¹ Стр. 287, прим. 2: «меткое выражение В. В. Виноградова». Я не нахожу это выражение столь метким. Ореол — довольно точно очерченная светящаяся окружность (или овал). То общее, что есть во впечатлении, производимом сравнительно однородными мелодиями, как и ритмами, не может быть точно определено; оно расплывчато до неуловимости, но нередко все же уловимо. Туманность эта — эмоциональная, к «настроению» относящаяся, допустимо и выразительной ее назвать, но «экспрессивный» — прилагательное, которое может относиться и к гораздо более четкому содержанию «экспрессии», — или к ее силе, что совсем уже в сторону нас отвлечет.

сивный ореол» и бывает присущ (о чем долго можно спорить) размеру или даже категории размера, то всегда он будет яснее ощутим в ритмах, более богатых признаками, чем размеры, то есть например в пятистопном хорее с постоянной цезурой, чем в пятистопном хорее «вообще», или без нее. А «Выхожу один я на дорогу», как Эйхенбаум показал, как раз и написано таким подчиненным от начала до конца одинаковой цезуре пятистопным хореем, ритм которого квалифицирован еще и тем, что на первом слоге каждого стиха ударение отсутствует или заменяется полуударением. Ритм этого стихотворения, пишет Эйхенбаум, «отличается, во-первых, строгой цезурностью — во всех строках мы имеем мужскую цезуру после второго ударения, которая неизменно поддерживается синтаксисом». Он отмечает полное отсутствие переносов, а затем продолжает: «Кроме того, предцезурная часть каждой строки, благодаря слабому или совсем отсутствующему первому ударению, образует в большинстве случаев как бы анапестический ход (...). Вместе с сильной цезурой после ударения это создает совершенно особое ритмическое впечатление». Особенность его еще усиливается вследствие тяготения словесных групп в послецезурной части стихов к трехдольным (а не ямбическим) разделам (вроде «один я / на дорогу» или «так больно / и так трудно»). Но для более детального анализа я отсылаю читателя к поучительным страницам Эйхенбаума. — Не допускаю мысли, что Тарановский, или Лотман их не читали; но ни тот, ни другой ни в какой мере не учел ритмической особенности лермонтовского текста. Оттого второй первого и не поправил; в химеру «лермонтовского цикла» вслед за ним уверовал.

А ведь если обратиться к предпоследней странице его работы, станет ясно, что Тарановский цезуру в лермонтовских стихах все таки слышал. Он даже неожиданным образом там говорит, что предцезурное «Выхожу» в начале стихотворения «соответствует неровной человеческой походке: как будто человек сделал один шаг (или три шага) и на какую-то долю секунды остановился». Вот именно: остановился, но дальше и не пошел, так что «динамическая тема пути», о которой автор и здесь упоминает, вовсе оказывается не причем. Но цезуру он здесь почувствовал очень хорошо, как и далее, когда говорит, что стихотворение может «мычаться» «с определенной эмоциональной окраской, приблизительно так:

Та-та-та́/ та-та́-та та-та-та́-та
Та-та-та́/ та-та́-та та́ та-та́

Мы можем не помнить слов, но будем чувствовать и переживать лирическое настроение». Верно; при условии, однако, что мы

лермонтовское стихотворение читали и в общих чертах помним, хоть быть может и не помним наизусть. Но *этого* переживания нам другие стихотворения «лермонтовского» якобы цикла как раз и не дадут. Отдельные строчки, как здесь же приведенные Фофанова и Ахматовой, «Каждый шаг на жизненной дороге», «Лег туман на белую дорогу» действительно ритмически родственны первому лермонтовскому стиху, но ритмическое сходство отдельных стихов не показательно, а стихотворения эти в целом столь различны и от лермонтовского отличны, что включать их в общий с ним «цикл» никакой возможности нет.

Их в этот цикл Тарановский повидимому и не включает (а ведь жаль: «дорога» в обоих налицо). Зато он определенно в него включает стихотворение Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» («Вот бреду я вдоль большой дороги») и этим снова вводит в соблазн Лотмана, который мысли этой подчиняет весь свой анализ тютчевского стихотворения (стр. 186-203), хотя менее убедительного сближения двух стихотворений трудно себе и представить. Тарановский (стр. 301) объявляет стихотворение это «прямой вариацией на лермонтовскую тему» и цитирует первую из трех его строф, курсивом выделяя слова, очевидно подтверждающие, на его взгляд, эту мысль о «прямой вариации»:

*Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?*

Подчеркиванья эти совершенно безосновательны. Лермонтов по кремнистой своей дороге не только не бредет, но, как мы видели, и не идет. Ему «больно и трудно», но (в поэзии) это совсем не то же, что «тяжело», а вследствие другого расположения в стихе интонация тут возникает тоже совсем другая. Одно в этих воспроизведенных мною подчеркиваньях хорошо, — недаром «стиховед» подчеркивал. Не «Вот бреду» он подчеркнул, и не «Тяжело», а «Вот бреду я» и «Тяжело мне», тем самым подчеркнув, совсем однако этого не осознавая, что цезура в этих строчках, как и в двух других того же четверостишия, слабая (женская), так что ритмика этих строчек вовсе не та же, что характеризует насквозь все двадцать лермонтовских строк. Она в дальнейшем у Тютчева меняется. Во второй строфе цезура повсюду сильная (мужская); в третьей тоже, за исключением второго стиха, но и эти строфы, даже и своим бессловесным, едва помнящим о словах та-та-та, никак не вызовут у нас того же «лирического настроения», что лермонтовские стихи, или даже сколько-нибудь на него похожего. Ведь и при мужской цезуре первое ударение упраздняется

здесь лишь в первых двух стихах второй строфы, а во всей четвертой, как и в последних стихах двух первых, оно подчеркнуто с особой силой. Кроме того, после мужской цезуры, тут повсюду наблюдается тяготение к ямба, а не к трехдольности.

Все темней, темнее над землею —
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Никакого сходства этого стихотворения с последним лермонтовским не могу я признать, кроме как в трех пунктах: оба стихотворения прегрустные, «смертельно» грустные (лермонтовское находит искомый «покой», но в невозможном); оба принадлежат к числу высших созданий русской лирики; и оба написаны пятистопным хореем, являя однако ритмы предельно различные из всех возможных в его метрических границах. Этой последней очевидности ни Тарановский, ни Лотман видеть не хотят. В известном смысле это и понятно; признай они ее, и научные, «строго-научные» их построения распались бы во прах. Думаю, что им и суждено распасться. Быстрее бы это случилось, если бы не прискорбно разросшееся за последние десятилетия доверие ученых ко всему, что им подносится в упаковке соответствующей привычным для них правилам.

О Тютчеве Лотман пишет: «Земная дорога (двойная семантика этого образа очевидна) ему кажется несоизмеримо огромной и утомительной. Передвижение его по дороге охарактеризовано глаголом «бреду», а огромность ее для «меня» передана через усталость, вызванную движением («тяжело мне, замирают ноги»). При такой структуре пространства «друг мой милый», к которому обращается «я» в четвертой строке, должен находиться вне этой протяженности, видимо, вверху, и вопрос: «Видишь ли меня?» — подразумевает взгляд сверху вниз». — Разве по-русски говорится «огромная дорога»? И какая тяжеловесность, не одного слога, но и мысли! Ради большей «научности» что ли? (потому что случается Лотману мыслить и писать совсем иначе). Да и кому он все это объясняет? Марсианам? Насчет «структуры пространства», насчет «усталости, вызванной движением». Нормальный, самый «близлежащий», как немцы говорят, смысл тютчевских стихов вероятно этим отчуждается и через отчуждение искажается, а та очень небогатая «информация», что содержится в этом комментарии, оказывается все таки неверной. Ни о какой

«земной дороге» Тютчев не говорит; он бредет «вдоль большой дороги» (большой, т.е. проезжей), вечером, накануне «рокового дня» (первой годовщины со смерти Е. А. Денисьевой); «бредет», а не «идет», потому что немолод и потому что ему тяжело. Может быть, в качестве обертона, и присутствует здесь невысказанная мысль, что и жизнь клонится к концу а не только день, что и в душе становится темно, а не только над землей, что и «вот бреду», и путь... Но это именно не высказывается, даже метафорически; «двойная семантика» земной дороги здесь как раз и не используется. Спрашивается, как Ю. М. Лотман читает, как непосредственно, для себя, истолковывает он стихи — и эти стихи. Как усмотрел он в лермонтовском стихотворении сперва (вслед за Тарановским) движение, «динамику», которой в нем нет, а затем еще и отрицание этой динамики. «Дорога» — возвещает он — «неотделима от движения во времени». Отделима, очень отделима, и у Лермонтова вполне отделена. Но нет, здравым смыслом науку не перебьешь. Лотман объясняет (стр. 194), что «динамика» — и в частности движение, дорога — связана с «состоянием контактности», и что Лермонтов на своем кремнистом пути «контактность» эту теряет, так как «в дальнейшем выясняется, что одиночество среди людей не компенсируется единством с природой, а, напротив, служит лишь проявлением изолированности от всего мира». В чем дело? Ведь это лишь массовый туризм, создает для путника перманентное «состояние контактности». Тютчев бредет один вдоль своей дороги; Лермонтов один вышел на свою, по которой он вовсе не собирается идти. И от природы он себя вовсе не отъединяет, как это явствует из его мечты о «темном дубе», который бы над ним «склонялся и шумел». И вовсе не «в сходных чертах» дан «облик окружающего мира», когда в одном стихотворении «сквозь туман кремнистый путь блестит», а в другом говорится о «тихом свете гаснущего дня»: блестит-то ведь путь при лунном свете, а «гаснущий день» — совсем не то.

Полно. Гораздо верней (и приятней) думать, что *для себя*, ни Лотман, ни Тарановский столь несообразно с природой стихов их не читают, — то чересчур замысловато их понимая, то слишком буквально. Читают они стихи так для науки, но наука при этом получается не совсем достоверная; наукообразная скорее, чем научная. Наукообразна она, потому что обольщается надеждой приблизиться к методам естественных наук; но исторические и филологические науки, чем продвигаются дальше на этом пути, тем верней утрачивают ту, пусть и более скромную научность, которая им доступна и которой они право имели гордиться еще в недавние времена. Тарановский не склонен, насколько я вижу, к такому — прошу простить нео-

логизм — вгромождению сложных «структур» в поэтические организмы, — еще куда более сложные, но сложные по-другому. *Эту* сложность свести к той — квадратура круга. Но и Тарановский тешит себя надеждой привести к одному знаменателю слишком различные дробы, да и зыбок его знаменатель, сложением порожденный пятистопного хорее с приписанными Лермонтову «мотивами» жизни и пути, враждующими будто бы между собой. Но «динамического мотива пути» попросту в стихотворении этом нет, а «статический мотив жизни» противопоставлен первому мотиву совершенно искусственно, и для понимания лермонтовских стихов бесплодно. Что же до пятистопного хорее, то его особый лермонтовский ритм, несмотря на точнейший анализ его у Эйхенбаума, оказался неузнанным. Вот и случилось, что вся большая работа свелась к списку стихотворений написанных пятистопным хореем и где встречаются «глаголы движения», вроде «выхожу» «иду», «я вышел», «шли они», или например, «Ночь тиха», анапестическое начало стиха, которое у Полонского и само могло появиться в стихотворении этого размера, но могло быть, конечно, и подсказано ему Лермонтовым; но этот анапест обошелся у него безо всякой «дороги», безо всякой «жизни», так что «лермонтовского цикла» из таких стихотворений не сплеть. Как и, разумеется, из таких, где процитирован Лермонтов, как у Георгия Иванова: «Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу/.../ И Лермонтов один выходит на дорогу...» Замечу, что и никакого «переключения лермонтовского ритма на ямб» тут не происходит: стихотворение написано пятистопным ямбом, но «пустыня внемлет Богу» *в отдельности* ничем другим, как трехстопным ямбом никогда и не была; да и мандельштамовская строчка, цитируемая тут же (стр. 319, прим. 41) не больше имеет общего с лермонтовским ритмом, чем с лермонтовским размером. «И ни одна звезда не говорит», — эта тьма может быть даже не вспоминает о том как звезда со звездой беседовала у Лермонтова.

Примеры, якобы подтверждающие существование «лермонтовского цикла», Тарановский приводит очень щедро, занимствуя их у поэтов разнообразнейшего калибра, вплоть до совсем микроскопического: «Ночь тиха», Лермонтов (и Полонский); «Гул затих», Пастернак; «Дождь прошел», Сурков. Такие зачины в пятистопном хорее, что и говорить, не редкость; а благоволение ко всей и всяческой твари — или «научная объективность», безоценочность — дала-таки в одном случае осечку. Приведа четыре строки из тургеневского стихотворения 42-го года (стр. 298, я воспроизвожу подчеркивания): «Дай мне руку — и *пойдем мы в поле*, / Друг души задумчивой моей... / *Наша жизнь* сегодня в нашей воле — / Дорожишь ты

жизнию своей?», автор замечает: «Но в целом стихотворение довольно слабое и не заслуживало бы упоминания, если бы не принадлежало перу знаменитого русского писателя». Насчет слабости этих стихов я с ним согласен, но почему же, думая так, счел он заслуживающими упоминания еще более слабые стихотворения, да и отнюдь не принадлежащие перу знаменитых русских писателей (или поэтов). Впрочем, тургеневских стихов *в этой связи* действительно не стоило упоминать. Кроме размера, у них с «Выхожу один я на дорогу» ничего нет общего. Слово «жизнь»? Но мало ли где встречается слово «жизнь», а никакого «пойдем», да еще «в поле», нет у Лермонтова и в помине. Говорить, на основании этих мнимых признаков, что Тургенев «очевидно» знал лермонтовское стихотворение до того, как оно было напечатано (в 43-ем году), более, чем неосторожно; а размер точно также доказательством тут служить не может, раз Фет уже в 40-ом году напечатал своего, на этой же странице процитированного «Колодника»: «С каждым шагом тяжкие оковы / На руках и на ногах гремят, / С каждым шагом дальше в край суровый, — / Не вернешься, бедный брат!». Так что не попадают эти стихи (второго четверостишия я не привожу) в «лермонтовский цикл». Автор очень этому удивлен; по его мнению, «факт совпадения ритмики и тематики у обоих поэтов вне сомнения». На самом деле, как было уже сказано, размер — не ритм, и никакого сходства (не то что совпадения) *ритма* здесь нет. Что же до темы, то нет, разумеется, ничего общего и в теме. Разве что если — по-ученому — не о теме, а о «тематике» говорить, и тематику эту определять как противопоставление «динамики шага каторжан» все той же загадочной статике, которая здесь почему то именуется «безысходной статичностью жизни». Чей жизни? Каторжан до каторги или на каторге, или чего доброго на ходу? Но ведь жизнь и вообще неподвижной не бывает. «Динамика», если угодно, в шаге каторжников есть, но не у Лермонтова, когда «пустыня внемлет Богу», а статика *жизни* и вообще не может быть; ее и нет, ни у Фета, ни у него.

Пора мне, однако, прекратить детальный этот разбор, переходящий — что мне претит и чего никак я не желал — в какое-то глумление. Работа К. Ф. Тарановского вовсе не сплошь опрометчива, и отнюдь не бесполезна; но результаты ее, после проверки, оказываются скромней, чем могло казаться автору. Перечисление их страничку разве что займет:

1. Пятистопный хорей был более распространен в русской поэзии второй половины прошлого века, чем первой его половины, что отчасти может быть объяснено славой и популярностью (две вещи разные) последнего лермонтовского стихотворения. Но еще большее распространение получил этот

размер в двадцатом веке, чему содействовали два стихотворения Блока, очень тоненькой нитью, а то и вовсе не связанные с лермонтовскими стихами. Зависимость Есенина от Блока (но не от Лермонтова) в стихах этого размера показана с полной ясностью.

2. Вопрос о «взаимоотношении ритма и тематики» Тарановским, на примере пятистопного хорей, не был разрешен, уже потому, что был поставлен нетвердо, с помощью понятий недостаточно отчетливых. Индивидуальный, «внутриметровый» ритм стихотворения нечто гораздо более конкретное, а потому и более определенным характером обладающее, чем метр; но ритм этот Тарановский упустил из виду, и по приведенным у него многочисленным образцам размера (а не ритма) не видно, чтобы кто-нибудь перенял этот особый и особую мелодию в себе несущий лермонтовский (не вообще, но этому его стихотворению присущий) ритм.

3. Что же до размера, как такового, независимо от различных его ритмов, то ему (или большинству его ритмов, но не ритму «Выхожу один я на дорогу») свойственно родство с ритмом ходьбы, с движением идущего, шагающего человека. Тарановский это хорошо, хоть и немножко разбросанно, показывает; ценно и привлечение им соответственного фольклорного материала. Напрасно только сам он к этой линии своего исследования относится с недолжной робостью: наукой, мол, недостаточно изучены явления синэстезии. Здесь незачем и к понятию этому прибегать. Все всегда, даже и до всякой науки (в Греции) знали, что ритм бывает и бессловесный и незвуковой. Музыка с танцем легко входит в союз; звучащее движение стиха может изображать, своим ритмом изображать или (что здесь то же самое) выражать ритмические движения шага, бега, пляски. Пятистопный хорей для этого пригоден, но на это не обречен. Именно при анапестических зачинах он к этому пригоден; но у Лермонтова повинуется этому предуказанию лишь первый стих, после чего движение стиха больше не изображает (и не выражает) никакого внешнего движения.

К. Ф. Тарановский — прилежный, осведомленный и осмотрительный ученый. Очень ценю я, например, его с большим опозданием прочитанную мною английскую статью (65-го года) о звуковой ткани русского стиха. Если бы я ознакомился с ней раньше, я бы сослался на нее в «Нов. Ж-ле», 110, стр. 114, где я подчеркиваю, как и он (в прим. 2 его статьи), что при анализе поэтических текстов мы имеем дело с фонетическими, а не абстрактно фонологическими различительными чертами (или элементами) фонем, — в этом ведь и сказывается глубокое несходство звуко-смысловой поэтики (фоносемантики) и фонологии, как чисто языковедческой дисциплины. Как же мог

такой ученый написать работу столь неубедительную (оттого что основанную на непроверенных предпосылках)? Думаю, что случилось это вследствие погони за тем, что нынче считается «научностью» за пределами тех наук, которые *это* понятие научности выработали, и возможностям которых оно вполне отвечает. Отсюда невнимание к единичному, или такое внимание к нему, которое все же зачеркивает его единичность. Внимание зоолога, ботаника: они ведь не интересуются вот этой улиткой, вот этим васильком. Базаров с энтузиазмом резал вот эту лягушку, и потроха ее исследовал с напряженнейшим вниманием, но ради Законов (физиологии), а не ради лягушки, или хотя бы всей лягушачьей породы. Но ведь мы — филологи, а не физиологи. Как только для нас такое-то стихотворение становится образчиком пятистопного хорее или сплетения в «опозиции» друг другу находящихся и очень широко, а значит и отвлеченно определяемых нами «мотивов», мы тотчас сбиваемся с пути. Предмет от нас ускользнул. Мы его особенности не заметили. Литературное произведение (или поэтическое или музыкальное и т.д.) должно быть нашим последним, окончательным предметом, а не «литература», и тем более не «литературность».

Но кто же это последнее словечко выдумал, кто поставил его во главу угла? Тот самый мировой славы ученый, к рассмотрению одной работы которого я теперь и обращаюсь.

2. Сто двадцать девятый сонет Шекспира

Из ста пятидесяти четырех, напечатанных в сборнике 1609 года, этот издавна считается одним из самых могущественных и совершенных. Объявляли его и попросту лучшим, а также лучшим английским сонетом, или стихотворением, — даже и лучшим стихотворением мировой литературы. Я приведу его сперва в приличном, хоть и до беззубости упрощенном переводе Маршака; потом — в подлиннике.

Издержки духа и стыда растрата —
Вот сладострастье в действии. Оно
Безжалостно, коварно, бесновато,
Жестоко, грубо, ярости полно.

Утолено, — влечет оно презренье,
В преследованьи не жалеет сил,
И тот лишен покоя и забвенья,
Кто невзначай приманку проглотил.

Безумное, само с собой в раздоре,
 Оно владеет иль владеют им.
 В надежде — радость, в испытаньи горе,
 А в прошлом сон, растаявший, как дым.

Все это так. Но избежит ли грешный
 Небесных врат, ведущих в ад кромешный?

1. Th'expense of Spirit / in a waste of shame
2. Is lust in action, / and till action, lust
3. Is perjured, murd'rous, / bloody, full of blame,
4. Savage, extreme, rude, / cruel, not to trust,
5. Enjoyed no sooner / but despised straight,
6. Past reason hunted, / and no sooner had
7. Past reason hated / as a swallowed bait,
8. On purpose laid / to make / the taker mad.
9. Mad in pursuit / and in possession so,
10. Had, having and in quest / to have extreme,
11. A bliss in proof / and proved, / a very woe,
12. Before a joy proposed / behind a dream.
13. All this the world / well knows / yet none knows well,
14. To shun the heaven / that leads / men to this hell.

Английский текст приведен по кэмбриджскому изданию (1969) с той разницей, что я сохраняю, как и Р. О. Якобсон, прописную букву первого издания в четвертом слове первой строки, а также ставлю запятую после четвертого слова третьей строки и устраниваю запятую после пятого слова десятой строки, чего Р. О. не делает. Печатаю его, как во всех трех случаях он напечатан (и во многих других), без пробелов между четверостишиями и с выделением финального двустишия, как и подобает английскому сонету, чья формула не 8+6, а 12+2. Движение речи и мысли в трех четверостишиях образует при этом сплошной поток, в котором хоть и возможны задержки, но не разрывающие непрерывности его течения. Этому соответствует и рифмовка не замыкающая четверостиший, отгораживая их друг от друга, как в итальянском сонете, и не признающая терцетов, а противопологающая ровному шагу трех четверостиший, рифмой скрепленную концовку. В 129-ом сонете принцип этот не только выдержан, но и с исключительной силою оправдан единством высказанной стихами мысли, и чувства, выраженного сквозь нее. Первое его четверостишие не заканчивается точкой, а в конце второго точка прямо-таки требует быть замененной двоеточием (как это иногда и делается), или еще лучше запятой и тире. Маршак своими точками, резче, пожалуй, чем всем прочим (кроме разве что отсеченных в стихах 6, 7, 9, 10) перечит Шекспиру, у которого

«настоящей» точки нет, вплоть до конца двенадцатой строки. После чего — после самой долгой до тех пор паузы — измененным голосом произносятся, в другом регистре звучат заключительные два стиха. Они, как в большинстве сонетов Шекспира и его времени, сентенциозны: подводят итог, формулируют нравоучение, — близкое в иных случаях к тому, что в баснях именуется «мораль». Но здесь и сама сентенция лирична, трепещет все тем же трепетом и доводит его до предела в последнем стихе. Но смысловой стороной стихотворения я займусь позже; сейчас идет речь о его ритмической и звуковой стороне; обо всей его структуре, отделенной пока что от смысла, хотя считать ее независимой от смысла ни на какой ступени исследования нельзя.

Именно структуру или структуры — грамматические особенно усердно — изучает Р. О. Якобсон в своем анализе сонета. Он очень подробно анализирует их, но со смыслом не связывает, хотя кое-что и о смысле говорит, — не всегда верно, как будет еще показано. В ходе анализа позволительно общий смысл анализируемого произведения оставлять до поры до времени в стороне; но едва ли допустимо упускать из виду смысловую подкладку поэтической речи, даже в самых малых ее отрезках: ведь и запятые ставятся «по смыслу», а если по ритму, то и ритм связан со смыслом — гораздо теснее, чем метр (но Р. О. различия этого не склонен как будто замечать). Для него, структура, это в первую, да пожалуй и в последнюю очередь, наличие двучленных (бинарных) противопоставлений или «оппозиций», — термин восходящий к Соссюру и с полным успехом применяемый в языкознании, но отнюдь не столь же пригодный для обозначения контрастов (Соссюр и сам предостерегает против смешения оппозиций с контрастами), как и вообще противоположностей непосредственно ощутимых или осмысленных автономно, а не одной лишь своей функцией в системе, — чего достаточно для оппозиций в системе языка, но не там, где, скорей всего, нет и никакой системы.

В 129-ом сонете непосредственно ощутима и поэтически осмыслена разность, выражаемая формулой 12+2. Якобсон ее признает, но умаляет ее значение: видит в ней лишь дополнительное «бинарное соответствие» (стр. 10), не господствующее над тремя другими. Эти три оппозиции (-соответствия) свойственны, по его мнению, всякому стихотворению, состоящему из четырех строф. Всякому? И сквернейшему? А то как же? В самом деле, если даны четыре части любого целого, их можно по-двое взаимно противопоставить на три лада: 1,3 / 2,4 (чет и нечет); 1,4 / 2,3 (снаружи, внутри); 1,2 / 3,4 (первые две и вторые две). В рассматриваемом стихотворении четыре строфы; последняя, правда, вдвое короче, чем каждая из

предыдущих; но исследователь, повидимому считает это несущественным. Он перечисляет некоторые грамматические и другие черты, свойственные стихотворению в целом, слегка касаясь и его смысла, что представляется немножко даже и ненужным, так как все эти черты высказыванья рассматриваются все же вне всякого отношения к высказанному при их наличии. В следующих трех главках, того же типа анализ применяется автором для демонстрации того, как противопоставляются, путем применения неодинаковых грамматических категорий — «частей речи», например, или глагольных форм — четные строфы нечетным, крайние средним, две первые двум последним, вследствие чего, нужно думать, арифметика становится поэзией. Проведен этот анализ с величайшей находчивостью и виртуозностью; вероятно он безупречен, но что нужно сделать, чтобы результаты его ожили и научили бы меня лучше читать и вернее понимать шекспировский текст, я не знаю, и автор мне этого не пытается растолковать. Когда я в юности с увлечением читал тоже ведь «формальные», пожалуй даже «формалистические» анализы Вёльфлина, то увлекали они меня и полезны мне были тем, что любую анализируемую картину заставляли меня видеть по-новому, воспринимать полней, а чрез это и лучше понимать сказанное сквозь нее художником. Тем же я обязан и некоторым анализам литературных произведений, в том числе и стихотворных. Тогда как, перечитывая шекспировский сонет, я ритмосмысловое членение 12+2 чувствую по-прежнему, а никаких на грамматике основанных «оппозиций» не ощущаю, и даже признав, что они есть, не вижу, чем именно совершенству или смыслу этих стихов были они нужны. Об этом и сам их выслеживатель не говорит ни слова. А с другим, для еще одной «оппозиции» использованным, собственно стихотворным, в начале работы им произведенным анализом я, как ни старался, согласиться не могу.

Внутри стихотворных строк я воспроизвел поставленные им разделительные черточки. Они означают цезуру, а расстановкой своей утверждают, что строение стиха меняется начиная с восьмой строки: до нее, во всех стихах была женская цезура, перед ударением, посредине третьей стопы, а тут она становится мужской, передвинувшись на один слог назад, и мужской остается до конца, хоть и помещается в стихе 10 и 12 не после второй стопы, а после третьей. Так говорится и в тексте работы, но автор бесспорному этому положению вещей придает не присущее ему значение и делает из него слишком далеко идущие выводы, не имея на то достаточных оснований. Он полагает, что различие это дает ему право делить стихотворение на две половины, по сю и по ту сторону некоего воображаемого центра, между седьмой строкой и восьмой,

вследствие чего первые семь стихов сонета оказываются у него «центростремительными», а следующие семь «центробежными». Он их так и называет; и радостно вторит ему восторженный рецензент, Ричардс, ученый пусть и не столь необъятной славы, как он, но гораздо раньше, чем он, прославившийся в англо-саксонском мире; ценитель стихов превосходный, хоть и мировоззрения самого «позитивного»; да стихотворец и сам. Так радостно вторит, что в своей транскрипции сонета седьмой и восьмой стих пробелом разделяет, а серединку пробела — центр! — помечает толстенькой точкою. А ведь центра-то никакого и нет. И никакого «центрального двустихия» нет (за пределами арифметики нет), хотя бы уже потому, что пополам делить можно было бы на худой конец — хоть надобности и в этом нет никакой — не четырнадцать строк, а двенадцать оттого что последние две в этот счет не идут, от них и впрямь отделены, не мнимое, как стихи 7 и 8, а подлинное двустихие образуют, скрепленное рифмой, синтаксисом и смыслом. Но знаю заранее: не удастся мне переубедить, ни того кэмбриджским сциентизмом и антифилософской психологией воспитанного британского мудреца, ни нашего Романа Осиповича (инженером был его отец) из Массачузетского Института Технологии. Пусть поиграют. Механические игрушки увлекательны для них. Ни тому, ни другому и в голову не пришло, что центростремительность центробежности по направлению бега противоположна — «туда» и «оттуда» — тогда как стихи вспять не бегут. Пробежали половину пути, шаг слегка переменяли, дальше побежали, и не добежав до конца, выстроились двойною шеренгой. Тут-то и был закончен путь.

Вот и я, шутки ради, в ход времени впутал пространство, не запутав этим, однако, свою мысль. Но исканиям центра, в музыке или речи, путаницы не избежать. Где центр сонаты или симфонии? В паузе после медленной части? Середина пути бывает небезразлична, как нам Данте внушает первой строкой первой из своих терцин; но разве «центральность» Чистилища возвышает его по значению над Адом и Раем? А его семнадцатая песнь — центр? ничуть. Дважды центр? Пустяки: в «Комедии» их не девяносто девять, а сто. Третий акт пятиактной драмы значит нередко больше, чем второй и четвертый, и все ж ничего «центробежного» в движении к развязке нет: бежит к ней от поднятия занавеса вся драма. Но Р. О., подчиняя время пространству, и слуху не доверяя, привилегированными считает постройки (вот именно: постройки) с нечетным числом составных частей, пятистрофные стихотворения, например, как четвертый «Сплин» Бодлера, проанализированный им столь же виртуозно и с такой же нечуткостью к поступи стиха, как шекспировский сонет, под тем же знаменем «Поэзия грам-

матики и грамматика поэзии». Выделяет он тут среднюю строфу с ббльшим правом, чем стихи 7 и 8 в сонете, но если следить за общим движением речи, которое не менее тут подчеркнуто, чем у Шекспира, то строфа эта все-таки лишь завершает натиск первых двух, после чего меняется и само это движение, и звук его и его смысл, так что подлинное членение времени или потока будет здесь 12+8, как оно было в сонете 12+2. Рядом с ним, все «оппозиции» (четных стрóf нечетным или другие) отступают во всяком случае на второй план. Что же до грамматических «оппозиций», и в этих двух анализах, и во всех других того же автора, то приходится о них сказать, что кажутся они натяжкой даже там, где нет сомнений в фактическом их наличии.

Грамматика быть может и поэтична, но едва ли ее поэзия есть и поэзия поэзии, а грамматика поэзии с грамматикой языка отнюдь не совпадает, хоть без нее и не может обойтись. Но доказать бывает нелегко, что верное несущественно. Научно этого доказать (как в технологии, механике) и совсем нельзя; нельзя существенного для поэзии взвесить на к.н. весах. Ограничусь поэтому критикой неверного; и еще «Сплина» не покидая, замечу, что в «Микроскопии» его позабыла меня одна подробность. Вот что значит слава, подумал я, читая по-французски эту статью. Ни редактор журнала, где она впервые появилась, ни редакторы книги «Вопросы поэтики» (в серии книг под тройным ученым редакторством), куда она вошла среди многих других, не исправили ошибки, для каждого французского литератора, а то и школьника (недавних времен) совершенно очевидной. В начале этой статьи (стр. 421 книги) Р. О. ссылается на знаменитое стихотворение Верлена «Искусство поэзии» (74-го, кстати сказать, года, а не 82-го, как он пишет, хотя впервые напечатано оно и было в 82-ом). Увещание он оттуда приводит — предпочитать нечетное четному, полагая, что оно относится к числу стрóf или вообще крупных артикуляций поэтического целого. На самом деле, хоть в стихотворении и девять стрóf, а не восемь или десять, относится оно к его размеру. Написал его Верлен редким у него (и вообще) размером: девятисложником (да еще не на три равных части поделенным, 3+3+3, а на две неравных 4+5); «девятисложником» называет он этот стих — неверно, но для французозов привычно — в письме к приятелю, Валаду; «Нечет», это самое и есть. Достаточно вспомнить начало:

De la musique avant toute chose,
 Et pour cela préfère l'Impair
 Plus vague et plus soluble dans l'air,
 Sans rien en lui qui pèse ou qui pose

— третью строчку (ох, как невпопад) процитировал сам Р. О. — чтобы понять, что имеет поэт в виду нечто вполне противоположное той сугубо устойчивой, центрированной — а потому нечетности и требующей — симметрии, отнюдь не валкой, не зыбкой, не «растворимой в воздухе».

Но вернемся к шекспировскому сонету. Боюсь, что и он неуслышанным остался в своем ритме, при всей старательности метрического анализа. Цезуры, как мы видели — вот именно: видели, больше, чем слышали — в его стихах, не те, начиная с восьмого, как до восьмого. Но что такое цезура? Если она реально ощущаемая в чтении стиха пауза (чем бы ни было вызвано, кроме произвола чтеца, такое ощущение), то в третьем и четвертом стихе паузы на месте цезур ощущаются, но ровно в той же мере, как две другие паузы в третьем и три другие в четвертом, так что можно было бы тремя черточками пометить остановки в одном и четыремя в другом. В десятом стихе ни одной остановки нет, цезура тут фиктивна; как фиктивна вторая цезура в стихах 8 и 14, но не 11 и 13. Последний стих (и с меньшим правом предпоследний) можно рассматривать, впрочем, — на это указывает и сам Р. О., в конце своего анализа — как разделенный кратчайшими паузами на пять частей. Остановка после третьей стопы в стихах 8 и 10 повредила бы смыслу и движению стиха. В такого рода случаях цезура становится фикцией, как метр по отношению к реальному ритму стихотворения, когда отсутствует ударение предусмотренное им, или (реже), когда присутствует ударение, им не предусмотренное. Цезура и должна считаться элементом метра, а не ритма. Фиктивность и ее, и метра закономерна; но поэтическая реальность принадлежит паузе, а не цезуре, ритму, а не метру. Метр не враждебен ритму; он его опора. Но жизнь стихотворения — его ритм, и это недостаточно было учтено обоими истолкователями 129-го сонета. Особенно тут досадно (или показательно), что неучтенной осталась особенность третьего и четвертого стихов; мнимая их изоморфность по сравнению с соседними стихами сошла за подлинную; изометричность принята была за изоритмичность. А ведь ритм перечисления, в этих строчках, создает нагнетание, благодаря которому получается, вопреки нормальным значениям прилагательных, нарастание их звуко смысла. Казалось бы «убийственный» и «кровавый» сильнее обвинения, чем «жестокий» или «ненадежный», а получается наоборот. Ничего не поделаешь: получается; и один новейший толкователь всего лишь доказал свою глухоту к стихам, когда обвинил Шекспира в том, что это *not to trust* допустил он тут, на вершине подъема, только ради рифмы. Р. О. порицает толкователя (стр. 31), но ведь и сам он не объяснил, чему именно эта не-вершина обязана тем,

что стала все-таки не срывом, а вершиной. Он правильно указывает на скопления согласных (стр. 22); но это скрежещущее крешендо четвертой строки (после более барабанного третьей) все-таки лишь инструментует ритмико-мелодический, к девятому валу (буквально) рвущийся прибор, который «ненадежность» (или нельзя, мол, ему доверять) только и наделяет новой, загадочной кульминационной злостностью, и которого *метрический* анализ не уловил, уловить не мог.

Тематической или общесмысловой интерпретации сонета Р. О. большого внимания не уделяет; он ставил себе другие задачи: «словесное искусство» Шекспира (как в заголовке сказано) по этому образцу на свой лад изучал предполагая, боюсь, что, чем больше «структур», тем выше искусство. Только пересказ и несколько беглых замечаний относятся к такому предварительному или элементарному, если угодно, изъяснению, но отнюдь не факультативному, — более необходимому даже, чем все другие. Существенны тут, для понимания сонета в целом, лишь два пункта. Оба эти истолкования — первой его строки и последней, — с которыми согласен, к удивлению моему, и Ричардс, представляются мне полностью неверными.

В первом стихе, два главных его слова, «дух» и «стыд», истолковываются Р. О. Якобсоном, первое как *vital power* (*mind and semen*), а второе как *shame* (*chastity and genitalia*). Оба истолкования следуют нынешней моде непременно искать у Шекспира словоупотреблений, свойственных его времени и с тех пор исчезнувших. Это во многих случаях помогает делу, но в иных может ему и повредить. Довер Уилсон, весьма авторитетный «шекспириолог», тоже в кэмбриджском издании, приравнивает «дух» «жизненной силе» и цитирует превосходного прежнего комментатора, Бичинга, указавшего, еще в 1904 году, что первые два слова сонета — технический термин елизаветинской медицины, означающий расход жизненных сил. Но причем тут медицина? И что такое «жизненные силы»? Если это, как полагает Р. О., силы умственные вместе с сексуальными, то сексуальные, сами по себе, стыда не знают, и рассудку он тоже незнаком, а каким образом «стыд» одновременно может тут значить «гениталии» и «целомудрие» остается для меня загадкой. Познание добра и зла (а не просто знание или мышление) научило, правда, Адама и Еву «прикрывать стыд», но сонет без сомнения имеет в виду испытанный стыд, а не прикрытый или неприкрытый. Да и чем бы «жизненным» мы духа ни заменяли, — до чего слабеет в таком понимании — или попросту исчезает — антитеза, образующая стержень первого стиха и обосновывающая горечь и бурю всех дальнейших. С таким нищенским его истолкованием, придающим со-

нету лекарски-дидактический смысл, пришлось бы согласиться только, если бы доказано было, что в те времена слово «дух» свое исконное значение начисто утратило, чего никто не докажет, потому что это совершенная неправда. Если не дух растратился в постыдном и опустошающем влечении плоти, стоило ли огород городить? Или эти взволнованные стихи — лишь увещание тратить «жизненные силы» с благоразумной осторожностью?

Едва ли и прописная начальная буква этого слова, в первом издании, случайна; никакое другое существительное в сонете этой чести не удостоено. Р. О. выделения этого не учитывает, хоть его и воспроизводит. Ссылка, делаемая им, по поводу ключевых слов первой строки, на «Цимбелина» (5.3. 35 сл.) могла бы его склонить к признанию осмысленности этого выделения, если б заглянул он в «первое фолио» (1623), где слову «дух» прописной буквы не дано. Нужно думать, однако, что он этого текста и вообще не перечитал: тому, чего ради он его привел, текст этот до смешного противоречит. Надлежало с его помощью показать, что слова «дух» и «стыд» сближались Шекспиром и помимо сонета; но в пятом акте «Цимбелина» они хоть и соседствуют, да по-другому, и каждому придан совсем не тот, что в сонете, смысл. Речь идет, в рассказе Постумия, о беглецах с поля битвы, опомнившихся вдруг и ставших снова лицом к врагу — то ли потому, что им стало *стыдно* своего малодушия, то ли потому, что новый подъем *духа* их укрепил. Размазываю, но передаю сказанное там неложно. Как видит читатель, «стыд» ничего здесь общего ни с целомудрием, ни с его отсутствием не имеет, а «дух» с медициной, хотя в том ходячем смысле, в каком здесь он помянут, довольно с него и малой начальной литеры, как типограф и рассудил. Знаю, что неоспоримых доказательств из типографских этих, пусть и не вовсе суетных причуд, извлечь нельзя. Но еще тверже знаю, что не будь в стихе этом «дух» по существу своему достоин прописной буквы, не Бог знает какого заслуживала бы осуждения и «похоть в действии» (не «сладострастие», как в переводе Маршака, где и союз «и» ни к чему, а «любострастие», или «любоначалие» как в великопостной молитве Ефрема Сирина — и Пушкина). Да и такой горячки вдохновенья гигиенически сниженная тема поэту не могла бы дать. Ужас внушает ему здесь, не влечение плоти, само по себе, совместимое и даже неразлучное, как и христианство о том знает, с земной любовью; не «желание», столь энергично — и чуть-чуть безлично, «по долгу службы» — осужденное Сиднеем в сонете, без сомнения ему известном; а похоть, не только бездуховная, но и бездушная, злая, враждебная любви, а потому и обреченная любовь унижить, а за-

тем и уничтожить. В скобках, по случайному поводу (стр. 31) Р. О. замечает, что в сонете никакая «она» не упомянута, что и намек на «нее» там нет. Готов пойти дальше, готов допустить, что вполне объясним был бы сонет и в этой перспективе, но более широкого смысла она бы не исключила, и единственно возможной нет основания ее считать: похоть враждебная любви может разрушить и — двуполою любовь. Как бы то ни было, стыд тем более жгуч, чем невозможней совместить похоть с любовью, и чем выше, чем к бессмертью или к чувству своего бессмертья ближе охваченный и отравленный ею дух.

Снижающее толкование первого стиха ослабляет мощь, повреждает поэтическое качество сонета, и достаточно осмыслительная филология не окажет поддержки такому толкованию. Не окажет она поддержки и якобсоновскому, подхваченному Ричардсом истолкованию последнего стиха, где «небо» противопоставляемое «аду» получает не пониженный, а напротив чрезмерно высокий смысл, что опять-таки идет стихотворению во вред, — во вред его логике и его этике, во вред чувству меры, вложенному в него поэтом. «Небо» здесь означает будто бы самого Творца. Это Он приготовил (насадил на крючок, можно было бы сказать) приманку, ввергнувшую того, кто проглотил ее, в безумие. В восьмом стихе, «первом центробежном», об этом будто бы говорится, а в четырнадцатом, «последнем центробежном», сказано еще ясней: «небо, ведущее людей к этому аду» Он и есть, Приманщик и Обманщик, обещавший радость Клятвopепреступник (стр. 18). Прописных букв у Романа Осиповича нет, Творца или Бога он по имени не называет, но «небо» весьма отчетливо отождествляет с Ним (жаль, что Маршак не догадался этого сделать, вот было бы ему выгодно!). Далее Р. О. еще два раза возвращается к той же мысли. Приписывает ее Шекспиру, в виде противопоставления человеческих существ тем нечеловеческим и бесчеловечным действиям, которых они становятся жертвой (стр. 20); и заявляет прямо (стр. 27), что последняя строчка сонета кажется ему намекающей на the ultimate persona, the celestial condempner of mankind. Осудитель, и ведь в то же время искуситель человеческого рода. Очевидно Он сам, в образе змия, Еву и соблазнил. Полагаю, что столь упрощенное богословие Шекспиру было чуждо, но Ричардс его из уст превышает, чем сам он, высокочтимого старца благоговейно принял и собственные к нему рассуждения пристегнул, — ознакомившись с коими в свое время, долго не мог я решить, плакать мне или смеяться. Без малого полвека я его читаю, и на снимке, в еженедельнике, такое у него милое и умное англо-профессорское лицо... Наконец улыбнулся. Но улыбка у меня получилась не очень все таки веселая.

Языковед наш, массачузетский технолог, в рассуждениях этих не повинен, но, зенита славы достигнув и (как их автор и я) библейский предел, жизни нашей положенный, давно перейдя, он все же — по моим цитатам это видно — на Господа Бога обиделся, Шекспиру такую же обиду приписал и тем Ричардса попутал. Подлинный, видите ли, смысл ему открыл или структурально выражаясь, «глубокую структуру» сонета. Вот он и призадумался. К чему, в самом деле, все эти суды, осуждения и душевные муки? Не лучше ли словцо, причинявшее их Шекспиру и многим, многим (я его «похотью» перевожу) заменить другим, осуждения в себе не содержащим: «секс», да и все тут. Кончились бы запреты, сомненья. Все стало бы так просто, благодушно, человечно... Закончу его мысль, раз я и так ее своими словами передаю: даже и лучше, чем конечно: как у кроликов, у морских свинок. Но тут-же и одумывается он: не все с таким предложением согласятся. Человеческое поведение, в случае отмены запретов, предвидеть не так-то легко. Да и статистика преступлений... Ах ты Боже мой! Ведь до первородного греха додумался, как его коллега до теодицеи (или ее отмены). Вот тебе и психология «без всякой метафизики»; вот тебе и языкознание без всякого «ментализма» (от лат. «менс» = англ. «майнд»), на поэтику распространяемое! А ведь прежде всего следовало бы о Шекспире поразмыслить. Подсунь ему «секс», и останется ненаписанным сонет, как подсунь Софоклу «комплекс — Эдипа», и не напишет он «Эдипа». «Если нет Бога, то все позволено»; но если *все* позволено, то нет и человека; что же до морских свинок — или гадюк — то искусства или поэзии мы ведь от них и не ожидаем.

Самое, однако, для «строгой» (и всякой) науки безотрадное в этих метафизикобогословских шалостях престарелых и почтеннейших ее жрецов, это полное отсутствие в шекспировском сонете чего-либо способного спекуляции их оправдать. Никакой метафизики в нем нет, кроме той, от которой мудро освобождает слово «дух», даже и сплошь петитом набранное; мудро уже по самым простым историческим причинам. Но ведь наши комментаторы как раз и хлопчат (даже истории наперекор) о том, чтобы это значение начисто из него изъять. Зато они «небу», в последнем стихе, охотно подарили бы заглавную букву, которой у него нет, раз они его с Богом отождествляют, — неизвестно по какому праву. Смею только догадываться, по какой причине. (Дух поэтом возвышен, — понизим его, понизим; а Бог поэтом осужден, — так они решили, и нашли, что это очень хорошо). На самом же деле, если и есть то, что звалось у нас некогда богоборчеством, у Марлоу или в «Короле Лире», то здесь, в сонете, и намека

на него нет. Когда «небо» противопоставляется, как тут, аду, а не земле, оно естественным образом означает у поэтов противопоставляемое адским мукам райское блаженство. Метафорически означает; от христианского ада и рая они тут могут оказаться очень далеко. Быть может у Шекспира и не отсутствует в глубине таящаяся о них память, но этикой, и только ею, она с образными выражениями этими связана. Место действия его сонета — совесть, его личная и человеческая совесть (ключевое понятие его творчества вообще). Она не названа, но незачем ее и называть. И Дух, и стыд, и страсть, и блаженство, и обман блаженства, — обо всем этом ей ведать надлежит. По ее увещаниям и следовало бы вырвать из души то, что дух повергает во срам, все, о чем драматические двенадцать стихов нам повествуют. А два последние говорят: сказанное предыдущими все знают, но никто по-настоящему не знает, как избежать прельщения тем раем, что людей ввергает в этот ад. Поэзии, конечно, в таком пересказе нет, но простейший смысл этих стихов он достаточно ясно передает, — тот самый, что нужен и поэтическому их смыслу.

Отчего же так странно, в этом случае, наука обошлась с поэзией, так криво ее истолковала, да еще в конце концов и покривилась в собственной научности? Боюсь, что не скудость ее, а избыток, вместе со столь всегда для нее вредным самомнением, тому виной. Я уже в первой главке моей привел — менее разительные, правда — примеры ее ущерба. Есть у меня в запасе и другие. Передохнув, к ним и перейду. Когда в метафизику впадают враги метафизики, от нее устаешь. Как бы она и читателя моего не утомила. Но возвращаться к ней не будет у нас повода.

3. Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы

Если б я занялся разбором тех взглядов на поэзию (и на искусство вообще), что лежат в основе работ Р. О. Якобсона, а также родственных им, да и генетически с ними связанных, Ю. М. Лотмана, и тем более взглядов обоих этих и других того же толка ученых, на то, чем надлежит заниматься науке, избравшей своим предметом поэзию, мне пришлось бы написать трактат, польза от которого не оправдала бы его объема. Сомнительность столь созвучных духу времени методов и теорий скорей можно надеяться современникам, ими увлеченным, показать, выследив прискорбные последствия применения теорий этих на практике.

Если мне удалось сделать очевидным, что 129-ый сонет Шекспира был, в некоторых важных пунктах, истолкован неверно, то рано или поздно это способно будет содействовать переоценке воззрений внушивших или допустивших столь ложное истолкование. И точно также, еще гораздо более разработанная, чем у Якобсона, общая теория литературы Лотмана всего отчетливее обнаружит свои слабые стороны там, где он применяет ее к анализу отдельных произведений. Я не стану поэтому, в этой заметке, по кирпичикам разбирать такие его постройки, как «Лекции по структуральной поэтике» (1968) или «Структура художественного текста» (1970)¹ и ограничусь почти только критикой последней по времени его книги «Анализ поэтического текста» (Л. «Просвещение», 1972), главным образом второй ее части, содержащей анализа двенадцати стихотворений русских поэтов, от Батюшкова до Заболоцкого, да и тут подольше остановлюсь лишь на первом из этих «текстов», стихотворении Батюшкова, написанном в 1819 году, но впервые напечатанном лишь в 1857-ом.

Привожу это стихотворение, перенумеровав строчки, обозначив цезурные и приближающиеся к цезурным паузы (цезура как обязательный словораздел — явление метра; как реально соблюдаемая пауза — ритма), а также пометив ударения там, где они совпадают с мелодическим подъемом голоса. На рифмующих слогах я ударений не ставлю, во-первых, потому что мелодическая линия тут не повышается, а понижается, и во-вторых, потому что ударение, по неустраимости своей, принадлежит здесь метру, а не ритму, и роли в особенной музыке *этого* стихотворения не играет никакой. Не ставлю я их также на несомненно ударяемой третьей стопе четырехстопных строк 4 и 6, потому что нажим и подъем на них, хоть и возможный, кажется мне излишним. И не ставлю ни одного в последней строке, которая как раз и действительна одинаковостью и безподъемностью четырех своих ударений.

1. Ты пробуждаешься, / о Бáйя, из гробницы
2. При появлении / Аврориных лучей,
3. Но не отдаст тебе / багряная денница
4. Сияния / прошедших дней,
5. Не возвратит / убежищей прохлады,
6. Где не жились / рои красот,
7. И никогда твои / порфирны колоннады
8. Со дна не встанут синих вод.

1. Обе эти книги имеются в перепечатках Brown University Press. Вторая (что я очень приветствую) вышла по-французски в Париже у Галимара: *Structure du texte artistique* (Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines). Она воспроизводит целые главы первой, бдительно напечатанной на родине автора всего лишь в 500-х экземплярах.

Поэтический смысл этих стихов неотделим от их «звучания», если в понятие это включать, кроме тембра звучащих единиц, еще и мелодию сообща образуемую ими, как и ритм, в свою очередь неотделимый от нее (хотя ритм сам по себе и не есть нечто звуковое: вне звука доступен он и осязанию, и зрению). Звучание здесь придает, как словам, искусно подобранным по смыслу, по их заранее готовому поэтическому смыслу, так и всему образуемому ими предложению-стихотворению, новую значительность, индивидуальный и повышенный сравнительно с той «готовой» поэтичностью смысл. Лотман это чувствует, но не там ее ищет, где она становится (конечно всегда лишь до известной степени) доступной анализу. Его анализ либо идет вкось, либо застревает на полпути, либо, как нередко у Якобсона, обнажает «структуры», поэтическая действенность которых остается неясной и во всяком случае непоказанной.

«Взятая вне данной структуры текста, — пишет он, — мысль стихотворения могла бы показаться тривиальной». Что ж тут особенного? Разве нельзя было бы этого с еще большим правом сказать о «Для берегов отчизны дальней», о «Я помню чудное мгновенье», о бесчисленных лирических стихотворениях, русских и нерусских? Лотман, правда, имеет в виду не общечеловеческие «общие места» жизни и смерти, а моду известного времени, «поэзию руин». Но и в невоскрешаемости прошлого, однажды осознанной, заключен источник грусти вовсе, сам по себе, не тривиальный. Не говорю о темах глупых или гнусных, но на банальные и небанальные одинаково могут писаться как плохие, так и хорошие стихи. Хорошие, это в частности непременно значит хорошего, т.е. нужного в данном случае звучания, или адекватной смыслу структуры. Не вижу, чтобы Лотман с этим спорил; радуюсь; но начинает он свой разбор хорошей этой структуры так: «Доминантными, наиболее активно работающими уровнями здесь выступают низшие — фонологический и метрический», и тут я сразу же грущу.

Не то что было бы это неверно; это и верно и неверно, потому что высказано сбивчиво и неточно, — как раз из-за стремления к предельной «объективности» и «паучности». Бывает, что в стихах доминирует звучание, и бывает, что доминирует в них другое, то, что Лотман называет «лексико-семантическим уровнем»; но в данном случае наблюдается полное равновесие этих «уровней» (или сторон, как было бы и проче и верхней их называть, оттого что никакого постоянного «над» и «под», «выше» и «ниже» тут установить нельзя). Кроме того, фонологию поминать только запутывать дело, когда речь идет в первую очередь о конкретном звуке, о «фонике»; а говорить о метре вместо ритма и того хуже: можно этак и совсем — как тут и случилось — о ритме позабыть. Вообще говоря, столь же

непродуманная, сколь громоздкая терминология да вся нарочито лабораторная арматура его мысли очень Лотману вредят: он гораздо умней, чем его метод, его наука и его язык. Видит он отлично, что его «уровни» взаимодействуют, то есть, что их различие вводится лишь нами и остается условным, но сказать этого не умеет иначе, как говоря, неизвестно зачем, об «интерпретации» одним уровнем другого уровня. У Батюшкова, видите ли, в этих стихах, то «семантические единицы и их соотношения (...) интерпретируют значения единиц низших уровней», то наоборот «фонологическая структура интерпретирует семантическую», что ведь как раз, но всего только и значит, что эти обе «структуры» взаимно обусловлены и тесно связаны между собой, — без всяких доминант. Вероятно, столь простое утверждение оставалось бы слишком «интуитивным», бездоказательным, ненаучным. Посмотрим, с помощью каких соображений Наука интерпретирует «интерпретацию семантической структуры фонологической структурой» в первой строчке стихотворения.

Этот первый стих, учит нас Наука, «создает семантический конфликт: первоначальное значение 'Байя пробуждается' означает [значение означает?], во-первых, переход, изменение состояния и, во-вторых, особый переход — от сна к бодрствованию. Оба эти состояния принадлежат жизни, и сам переход от одного к другому не представляет собой в обычной связи понятий чего-либо невозможного или затруднительного».

— Премного вам благодарны, Сударыня, но мы и без вас знали, что пробуждаться значит просыпаться...

Молчи, неуч, дальше читай!

«Присоединяя к ядру предложения обстоятельство места 'из гробницы', Батюшков решительно смещает весь семантический план. 'Пробуждение' оказывается синонимом воскресения. Вместо ординарной смены состояния *внутри жизни* — переход *от смерти к жизни*. Стихотворение начинается декларацией возможности такого перехода, хотя одновременно нам раскрыта незаурядность, необычность этой ситуации (пробуждение не ото сна, не в постели, а от смерти, из гробницы)».

— Простите, Сударыня, но раз вы сказали, что пробуждаться тут значит воскресать, то незаурядность такого пробуждения сама собой из этого следует, да и знали мы всегда, что воскресают (или не воскресают) мертвые, а не живые. Только Байя, это ведь город, а не живое существо; города, если и умирают, то не в буквальном смысле слова; да и неметафорической гробницы здесь тоже нет; так что и смысл глагола «пробуждаться», метафорически, поэтически расширенный поэтом, включает (немножко, разумеется, оксимором тронутое) метафорическое про-

буждение из метафорической гробницы. Вот и все. А затем, Сударыня Наука, разрешите заметить, нужны вам, конечно, термины, а по временам и пестрящий ими жаргон, только зачем же и о простом высказываться так длинно и сложно? Ведь прием остранения не вам к лицу.

Оставим это. «Я не люблю иронии» (своей). Однако истолкование Лотмана, даже если излишества его оснастки устранить, лишь в немногих пунктах представляется мне верным.

Первой строчке он силится придать афористическую остроту, Батюшкову чуждую, чем обусловлен у него и звуковой анализ всего стихотворения, висящий таким образом на плохо вбитом гвозде. Обратил бы он лучше внимание на предлог «из» и на глагол «пробуждаться». Едва ли у нас просыпались *из* постели и в батюшковские времена, но «пробуждаться» и «просыпаться», в поэзии, две вещи разные, и грамматическую натяжку («из») первый глагол, по своей меньшей определенности, легче переносит, чем второй. Не вредно было бы Лотману также и подумать о «ситуации», не отвлеченно и произвольно им постулируемой, а подлинной. Батюшков видел Байю, да и без того вероятно знал, что на утренней заре, остатки затонувших ее зданий (ее почва опустидась) становятся видимы сквозь воду на морском дне. Это и есть гробница, где или откуда воскресает Байя каждое утро, чтобы исчезнуть вновь с наступлением тьмы; но «порфирны колоннады» и «убежища» весело-продажных дев, коими славилась она у древних, так никогда и не восстанут со дна этих «синих», — синих и впрямь, на редкость синих вод.

Вместо того, чтобы представить себе это зрелище — «волшебное», как все издавна и единодушно находили, но в котором, тем не менее, ничего парадоксального нет, Лотман каких то «деклараций» и «конфликтов» ищет в первой строке, и полагая, что нашел их, пишет: «Наличие двух семантических центров в стихе и конфликт между ними отчетливо прослеживаются на фонологическом уровне, организованном в стихотворении интересно и специфически». Если, мол, «согласиться, что любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно, то перед нами откроется очень интересная картина». Что и говорить, очень мало вероятно, чтобы *значимое* сопоставление оказалось случайным. Вопрос лишь в том, значимо ли то, что Лотман объявляет значимым, исходя из неверных предпосылок относительно смысла первой строки стихотворения. А если он ищет (моим языком выражаясь) звуко смысла там, где его нет, то картина, рисуемая им, интереса быть может и не будет лишена, но верной, к сожалению не будет.

«Двум семантическим центрам первого стиха соответствует оппозиция двух ударных гласных» (а — и). Но в первом стихе есть три полновесных слова (никакой надобности нет называть

их семантическими центрами), а не два. «Байя», для читателей Батюшкова (и прежде всего для него самого) было словом не менее веским, чем оба других, и *а* этого слова в содружестве с тем же звуком в слове «пробуждается», противостоит звуку *и* в слове «гробница». Термин фонологии «оппозиция» тут, однако, лишь запутывает мысль, побуждая ее мыслить различие, пусть и звуковое, но где только *различие* звуков и важно, а не они сами, что мы вправе утверждать лишь о системе языка, использующей например оппозицию *а/и* для размежевания значений таких слов, как «маг» и «миг». *Это* различие мы как непосредственно ощутимый контраст, акустический или артикуляционный (воображаемого произнесения), вовсе не воспринимаем, и никто от нас такого восприятия не требует. Поэтому различие фонем тут с величайшей легкостью заменяется различием соответственных графем (букв). Буквы эти, в обычном быстром чтении, мы даже и не превращаем в звуки, а например слова «маг» и «мак» только начертанием и дифференцируются, т.е. оппозицией графем (а в живой речи либо контекстом, либо искусственным поясняющим произношением). Но стихов одними глазами читать нельзя. Они должны (пусть и лишь воображаемо) *звучать*, как (в различной мере) и проза, поскольку мы причисляем ее к поэзии. Поэтическая речь невозможна вне языка, вне его «оппозиций» и всей его фонологической, грамматической и синтаксической системы; она систему эту принимает, хоть и не без сопротивления порой; она «пользуется» ею, — но по-своему, не так, или не совсем так, как ею пользуется непэтическая речь. В своем звучании она являет повторы, гармонические сочетания, контрасты, которые ничем незвуковым заменены быть не могут и с фонологическими оппозициями ничего не имеют общего; в отличие от них и никакой системы не образуют, — ни присущей поэтической речи вообще, ни такой, которая охватывала бы целиком отдельные ее произведения.

Разговор об «организации» ее звучания приводит к недоразумениям, оттого что организованность от систематизированности никто, уже издавна, не отличает; а разговор об «оппозициях» еще неизбежнее ведет к смешению поэзии с непэзией, речи с языком, фоносемантики, призванной изучать прямое осмысление звуков, с фонологией, изучающей смысловозначительную, на словесном уровне (*здесь* слово «уровень» вполне уместно) функцию, остающихся неосмысленными, сами по себе, фонем. Такое смешение мы нередко и наблюдаем, как у Лотмана, так и у лингвистов, анализирующих поэтическую речь, с Якобсоном во главе. В стихе «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» мы реально слышим не «оппозицию» *а/и* (оппозиций нам и слушать не зачем), а контраст между *а+а*, оба раза стоящими не только под ударением, но и на вершине мелоди-

ческого подъема, и третьим ударяемым гласным того же стиха (*и*), который отличается от обоих *а* не только звучанием и артикуляцией, присущими ему в любом положении, но и *надением* интонации (мелодии), а также тем, что ударение здесь как бы поглощается или нейтрализуется рифмой (оно метрически обязательно, и поэтому не выразительно, лишь структурно). Так что основания никакого нет видеть здесь, вместе с Лотманом, только (опозицией им называемый) контраст между первой ударяемой гласной и последней, да еще утверждать (стр. 138), что «в первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой *а*, а гробницы за *и*.» Никакого закрепления, как показывает даже и его собственный дальнейший анализ тут нет (а то пришлось бы «порфиры колоннады» контрастом — «опозицией» — объявить и с противоположением жизни и смерти связать, чего он не делает). И точно также нет основания рисовать то, что в его школе называется «вокалической решеткой» (диаграмму ударных гласных стихотворения), и утверждать, что ею тотчас обнаруживается «простота опорной структуры гласных», образуемой всего четырьмя фонемами, «которые легко обобщаются в две группы: *а/о* и *е/и*. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непреднеязычность».

Прочитав это, перелистнул я книгу в обратном направлении и нашел на стр. 129 стихотворение Козьмы Пруткова «К моему портрету»:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг

(вариант: на моем фрак), в первой строфе которого, точно также не оказалось никаких других опорных гласных, кроме тех же четырех. Давайте «обобщим» и тут две группы и противопоставим их по тому же фонологическому признаку. Боюсь только, что мы и вообще разучимся на таких путях Прутковых от Батюшковых отличать. Ведь как ловко оппонирует Козьма *о* и *а* своей второй строчки, сохраненные и в варианте, трем ударяемым *е* первого своего стиха! Что ж, мне скажут, это ведь А. К. Толстой; он умел писать стихи. Но добивался-то он, когда писал за Козьму не совсем того же, чего Батюшков искал в своем стихотворении. И я охотно признаю, что может играть роль в стихе сопоставление не только разных (или одинаковых) фонем, но и групп, образуемых фонемами, родственными одна другой по таким-то чертам произнесения или звука (со смысловозначительной — на словесном уровне — функцией таких черт это все-таки ничего общего не имеет). Но дело-то в том, что стихотворение, о котором идет речь, действительно совсем не этим, и вокалическая решетка столь же мало пригодна для его анализа, как для анализа стихов о человеке, «на моем фрак»;

хотя этим отнюдь и не сказано, что звучание его не заслуживает самого пристального внимания. Беда лишь в том, что Лотман звучание это плохо расслышал, а потому и свою науку, несмотря на отдельные верные замечания, нескладно к нему прицепил.

Предполагать, что *все* ударные гласные даже и короткого стихотворения незаменимы, и тем более, что они одинаково незаменимы, значит приписывать языку весьма странную неформленность и уступчивость. Поэту ведь и с другой, фонологической незаменимостью приходится считаться; не мог бы он, — если б ему вздумалось это, в целях фоносемантики, или попросту ради благозвучия (или сквернозвучия), — сказать «маг» вместо «миг» или «Вийя» вместо «Байя». Если нужна ему «Байя», то не избавится он от ее *a*. «Ты пробуждаешься» чудесно он нашел, предварив и музыкально «оправдав» неизбежное это *a* другим, выразительность которого удваивается от повтора. И третью гласную, под ударением стоящую фонему этой строки сделал он фоносемантически незаменимой, хоть и могла она, рифму образуя, остаться и почти незначимой. Но, «пустив на *и*» эту строчку, он связал себя относительно третьей строки, где тем самым *и* обречено было стоять в рифме под ударением. Он однако и это *и* фоносемантически оправдал, но точно так же, как и первое, противопоставив его двум *a* строки «Но не отдаст тебе багряная денница», и вдобавок третьему, самому выразительному в коротенькой четвертой строчке: «Сияния протекших дней». Но «семантика гробницы» тут, вопреки Лотману, не причем: ведь «денница», по смыслу этого слова, не на стороне гробницы (смерти или сна), бытует, а на стороне пробуждающих Аврориных лучей. Едва ли, однако, «слово 'лучи' составляет семантический центр второго стиха». Пробуждают, конечно, лучи; это — истина физики, но лирически главное слово в этом стихе «Аврора», или если угодно «Аврор» («-иных») можно взять за скобки, как и Лотман, говоря «лучи», берет за скобки «-ей». Сказать можно кстати тут, что мужская эта рифма, как и следующая (красот — вод) фоносемантически не значима (т.е. гласные их со стороны выразительности нейтральны), тогда как *a* второй пары женских рифм выразительны и связаны с тем же звуком в «никогда» предпоследнего и в «со дна не встанут» последнего стиха. Что же до второго, то свет его «лучей» фоносемантически (что тут означает и поэтически) окончательно меркнет по сравнению с восхождением от *e* к *o* — «При появлении Аврориных лучей», — которое всю силу восходящих этих лучей как бы собой и знаменует. Но все это становится явным лишь при учете интонаций или, импозантнее выражаясь, ритмико-мелодических структур стихотворения, а их-то Лотман и не учел.

Пение гласных играет тут немалую роль, но и петь-то их здесь именно интонации заставляют или ритмические ходы, эти

интонации в себе несущие. И касается это одних ударяемых гласных, за исключением разве что *a* «Аврориных лучей» да второго *и* в слове «синих» последней строчки. Соображения Лотмана насчет роли неударных гласных первой строки по отношению к ударными и неубедительны (что же, значит и все они незаменимы?), и неясны (прибыль от них получаемая не определена), и методологически порочны («оппозициями» оперируют, как если б они были чем-то реально ощутимым в стихе, да и в речи вообще). Со многим из того, что говорит он о повторах согласных или целых слогов тоже согласиться трудно. Например, когда он противопоставляет, в первой строке, звуко сочетание *проб* («пробуждаешься») и *гроб* («гробницы») и утверждает затем, что «дифференциальный элемент *n* — *z* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой». Так что «багряная денница» — нечто гробовое, а «*про* — текшие дни» пробуждение сулят? Правда, Лотман, заметив неувязку, устраняет ее тем, что теперь, мол, «багряная денница сближается с гробницей». Теперь: через стих! Непрочна же символика его «дифференциальных признаков»! Да и термин этот, лишь в фонологии уместный, применяет он тут зря. Но главный его недосмотр сказывается уже в том, что ритмический строй этих восьми стихов он рассматривает лишь во вторую очередь а затем и судит о нем (кроме верного указания на четыре ударения последней строки) опрощенно; едва ли его правильно и слышит.

«В первом трехстишии — пишет он (стр. 141), — шестистопный ямб имеет устойчиво урегулированные пиррихии на нечетных стопах, фактически превращаясь в трехударник». Но ведь в трехударник с постоянным количеством слогов; так что «фактически» он остается шестистопным ямбом. И трехударность эта здесь не сама по себе важна, а тем что проистекает из трижды повторенной дактилической цезуры с отсутствующим ударением на первой стопе. О цезурах этих, как и о дальнейшей игре пауз, при чередовании ямбических строк неравной длины, Лотман и вообще не говорит ни слова; не отдает себе отчета в том, что вся музыка стихотворения, вся музыкальность его звуко смысла именно этими особенностями его ритма, *порождающими мелодию*, и обусловлена. «Ты пробуждаешься», «При появлении», «Но не отдаст тебе» — эти предцезурные полустихия, та-та-та-та-та-та, три подряд, как раз и зачинают интонацию, делающую лирически интенсивным размышление о невозвратности «протекших дней». Мелодическая линия поднимается три раза к ударению и спадает к цезуре, а затем все три раза быстрее поднимается к следующему икту («o Байя», «Аврориных», «багряная»), чтобы опуститься к безнодъемному ударению рифмы и концу синтагмы. Зачи четвертого, короткого стиха

своим ударением на первой стопе — «Сияния» — образует могущественный контраст, но вместе с тем и завершающую репризу в отношении к тем трем зачинам: после трех та-та-та-та-та-та-та-та-та; быстрый вместо медленного подъема и одинаковый до паузы спуск (как если бы отсечена была первая стопа та-та). Эта первая половина строки создает нечто вроде дактилической цезуры в *четырёхстопном* ямбе. Вторая ее половина (та-та-та та) ритмически почти повторяет первую, после чего введен с величайшим искусством пятистопный ямб с мужской цезурой после второй стопы и без ударения на первой, что подготавливает седьмой стих с его репризой ритма и мелодии первых трех («И никогда твои», где последнее слово остается безударным или несет лишь полуударение). Шестой и восьмой четырехстопны, но шестой построен на подобие четвертого, тогда как восьмой, заключительный, контрастирует со всеми другими, как отмечено и Лотманом, четырехударностью своей, и еще больше тем, что делится благодаря этому — и вследствие короткости слов — на четыре отрезка с тремя краткими паузами между ними: «Со дна. Не встанут. Синих. Вод.»

Такова в этом стихотворении подсловесная основа его музыки, его поэзии. Все звуковые и артикуляционные качества его гласных и согласных либо ею обусловлены и ей подчинены, либо в отношении ее нейтральны, — не мешают ей и только. Эти последние фонемы не осмыслены поэтически (фоносемантически) и поэтому, в пределах безвредности, могли бы замениться другими. В первом стихе «просыпаешься» вместо «пробуждаешься» было бы хуже по оттенку (словесного) смысла, но сошло бы по звуку, как и в четвертом «минувших» вместо «протекших». Лотману хочется каждый звук в этих восьми строчках объявить закономерным, счесть, на равных правах с другими, участником целостной структуры, из чего следует, что он понимает эту структуру как систему или как машину. В поэтических, как и в живых организмах всегда есть избыток, по сравнению со строго необходимым, и соотношение органов или частей всегда иерархично, за исключением таких «повторов», как почки, легкие или глаза. Похоже, что Лотман избрал предметом раздражения даже и не биологию, а механику, — недаром способен был написать (стр. 92): «каждая фонема в стихе ведет себя как слово» — что и побуждает его искать в поэтических текстах неживой (механической) закономерности, объявлять бездейственное действенным, несущественное существенным, а иерархически важнейшего сплошь и рядом не замечать. Что и говорить, существенность и действенность в области искусства средствами науки установить нельзя. Вокалическая решетка — нечто вполне объективное, как и тот факт что звук *a* в первой батюшковской строке «дан на фоне почти полного набора русских гласных»

(как и в бесчисленных произведениях разнообразнейших поэтов) и что он поэтому «включается в оппозиции» — их перечислено целых семь. Факты налицо, и научно доказать, что эти факты (или эти «оппозиции», лишь для фонологии важные) никакой роли в поэтичности этого поэтического текста не играют, а другие неотмеченные Лотманом играют решающую роль, никакой возможности нет. Но быть может люди любящие стихи, разбирающиеся в них, умеющие их читать, а среди них — кто знает? — и сам Лотман тем не менее согласится со мной, прочитав это стихотворение без противоречия с его ритмом и мелодией, если я им скажу о нем, то, что я уже сказал, и отмечу тот аккомпанемент к этой мелодии, которого странным образом Лотман вовсе не услышал. Я имею в виду звуковое соответствие между «убежищей», в пятом и «нежились» в шестом стихе; между «багряная» и «сияния» в третьем и четвертом; или, в последних двух стихах, игру *a* (вернее: *да, над, дна, а*) противопоставленного *и* (отнюдь не напоминающему о гробнице) в словах «порфирны» и «синих», где втянуто в игру и неударяемое *и*. Прочтите с нужной, с предписанной текстом интонацией

Не возвратит *убежищей* прохлады,
Где *нежились* рои красот...

и звукосмысл всего восьмистишия откроется вам во всем его подлинном богатстве.

Скажут, что Лотман в своем анализе связывает звуковой облик стихотворения с его содержанием или темой, тогда как я этого не делаю; но кроме как для противопоставления гласных в первом стихе, связь эта остается мнимой, а усложняющее истолкование простого смысла этих восьми строк, призванное эту связь обосновать, насильственным. Стихотворение это принадлежит к тому весьма обширному разряду поэтических текстов, где прямого изображения сказанного — ритмом, мелодией, звучанием — нет, а есть лишь выражение ими близких к этому сказанному душевных состояний, или просто совместимых с ним, не чересчур далеких от него. Отношение их музыки — конечно речевой, а не музыкальной, пусть и вокально-музыкальной — можно сравнить с отношением музыки к тексту в песне, романсе, арии. Стихотворение Батюшкова не песенно и не романсно, принадлежит однако к этому, музыкальному по преимуществу разряду лирики. Оно мелодией, ритмом, звучанием своим как бы вводит в музыку свой смысл, растворяет его в ней, не уничтожая его, а повышая, именно этим, его готовую поэтичность, превращая ее в поэзию. Спросят меня тут: значит и слова другого смысла можно было бы здесь подставить, как это с песнями бывает? Технически нельзя: слова-то ведь тут как тут, не отделишь от них музыку; но если бы можно было ее отделить, она

была бы применима к другому, родственному, конечно, смыслу. И родство это, в области музыки, повитической музыки, да и других искусств, не надо представлять себе слишком узко и рассудочно. Поколения слушателей проливали слезы над арией Орфея в опере Глюка "J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur", хотя уже современник его Буайе заметил, что на ту же музыку можно было бы положить слова "J'ai trouvé mon Euridice, / Rien n'égale mon bonheur", и Гаялик, сто лет назад, нашел отчасти справедливым этот упрек Глюку. Но в наше время ныне покойный замечательный теоретик музыки, Виктор Цуккеркандль, прекрасно сказал, что высокую радость эта ария могла выразить, как и высокое горе, но что положить на ее музыку слова «я потерял» или «я нашел свой зонтик» было бы одинаково немисливо. Или немисливо всерьез; мисливо лишь как издевательство над музыкой — и над поэзией.

4. Неслучайные ошибки и коренное заблуждение

Пушкинский гекзаметр «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую» Ю. М. Лотман (стр. 90 той же книги) поясняет так:

«Краткие прилагательные 'грустен' и 'весел' находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не дает возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на существование в сознании автора двух различных, не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия 'грустен' и 'весел' составляют взаимосоотнесенную сложную структуру».

Сперва о языке. Все-таки, когда ты пишешь о литературе, старайся писать гибким, точным и экономным литературным языком. Сказав «краткие прилагательные» (раз ты нашел это не излишним) на этом и успокойся: ты нас уже оповестил об одинаковости грамматических форм, — которыми однако «выразить» этих прилагательных никак нельзя, ни по-русски, ни на каком из других мне известных языков. И как же ты не слышишь, что «указание на существование в сознании» немножко вязнет в ухе (и даже в сознании), как не понимаешь, что всякая аналогия взаимна и что «взаимосоотнесенная сложная структура» ничего не прибавляет, кроме накрахмаленных словес, к тому, что ты уже сказал? (С чего ж это я на «ты» перешел? Ей Богу не со зла: от семейственного огорченья. Печальюсь, что собратья мои по перу и языку языка нашего не берегут. Разве так много всего прочего у них от Толстого или Пушкина осталось?)

Теперь о мысли. Она проста. Все знают, что и самые противоположные чувства могут порой сливаться воедино. Если я скажу, безо всякого параллелизма, «весел он, но в самом его весельи есть и грусть» это будет полностью понятно. Но беда-то в том, что у Пушкина вовсе не о таком слиянии шла речь. «Весел» в этом стихе относится к одобрению работ скульптора (Орловского), а «грустен» к отсутствию Дельвига (которого уже пять лет как не было в живых). Естественно даже предположить, что поэт, посетитель мастерской, сперва порадовался тому, что там увидел, а потом, о покойном друге подумав, взгрустнул. Анализ Лотмана, во всяком случае, не пояснил этот стих, а затуманил. Весь анализ — вовсе и ненужный — основан на ошибке. Что ж, ошибка эта случайна? Не думаю. Мысли не допускаю, чтобы Ю. М. всего этого стихотворения попросту не прочел или памяти о нем не сохранил. Ошибка его происходит из затмения, вызванного привычкой за волосы притягивать примеры в подтверждение тяжеловооруженной, но небоеспособной теории. На следующей странице читаем: «поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма». Опять! *Все* элементы! Система, машина... Р. О. Якобсону кажется точно также, что везде структура и что структура — все; что ею и обеспечивается «литературность» литературного произведения (т.е. то самое в нем, на основании чего мы его причисляем к поэзии или к литературе). Это не просто «структурализм», это тоталитарный структурализм. Я еще к этому вернусь; но замечу, что оп и на Якобсона наводит порой затмения: утверждал же он, что в стихотворении Верлена восхваляются нечетные конструкции, о которых там и речи нет. Но Якобсон острей, хитрей, пишет сжато и точно, прямых ошибок лучше умеет избегать. Основные заблуждения те же и у него, но наглядно и просто опровергаемые последствия их у Лотмана обнаруживаются легче.

Быть может и впрямь случайна ошибка, позволившая ему сказать («Анализ» стр. 115), что слово «гость» два раза встречается у Пушкина в первой части стихотворения «Когда за городом...», тогда как оно встречается и там и во всем стихотворении один раз. Спутал он видимо гостей с жильцами (могилы «Зеваючи жильцов себе на утро ждут», а не гостей; за семь стихов до того эти «стесненные рядком» мертвецы тоже ведь, как и подобает, не назывались гостями, а лишь сравнивались с ними, да и не со всякими: «Как гости жадные за нищенским столом»). Но с какой натяжкой мысли ошибка эта связана, ею нужно думать и накликана! «Городу» свойственна временность: даже мертвец лишь гость могилы. Не случайно слово «гость» употребляется в первой половине два раза, то есть чаще всех других». Нет, не употребляется, — «временность» смерти не

подарена; а если б два раза и встречалось — ах ты Господи: «чаще всех других»! — ничего бы особенного это не означало. (Два раза, но во всем, правда, стихотворении, не в половине, встречаются урны и могилы; что ж из этого следует?). И неверен, да и до чего ненужен весь разбор! Например: «Первая половина текста имеет свой отчетливый принцип внутренней организации. Пары слов соединяются в ней по принципу оксюморона». Замечу кстати, что пишу я это слово через *и*, а не, следуя щучьему веленью, через *ю*. Щука (Академия?) повидимому забыла, что, распрощавшись с ижицей, мир у нас не стало мюром, и жены-мироносицы не превратились в мюроносиц. Да и не повелела же она всему мелкорыбью писать «сьювол» и «сьюфония». Но Лотмана я конечно не за это корю, а за слишком уж расхлябанное, а то и совсем нелепое расширение соответственного понятия. «Нарядные гробницы» иронией звучит, но противоречия, для оксиморона потребного, тут нет; и если оно налицо в «амурном плаче» (по «старом рогаче»), то «усопший» чиновник или купец никаким оксимороном не награжден, в отличие от «скончавшегося» или «умершего», а между «мертвецами» и «столицей» даже и тени противоречия не могу я усмотреть. Ничуть не убеждают меня и доводы опирающиеся на «лакейскую песню» «Что за славная столица / Развеселый Петербург!», где будто бы «Петербург» заменен «столицей», хотя никакой *замены* тут нет, и тем более такой, из которой следовало бы, что слово «столица», в пушкинское время, обозначало «город с подчеркнутым признаком административности, город как сгусток политической и гражданской структуры общества». Боже ты мой, о структуре слышали мы и без того, а тут еще «сгусток структуры»! И что ж в этом сгустке людям помирать не полагается, что ли? «Все мертвецы столицы» — где тут оксиморон или какая бы то ни было риторическая «фигура»? И причем тут «улично-лакейский жаргон»? Или «военная столица» в «Медном Всаднике» на этом жаргоне и рифмуется с «полнощною царицей»?

Хоть и говорит Лотман о различной степени несоединимости понятий в этих стихах, но понятия «усопшего» и «чиновника», «столицы» и «мертвецов» остаются соединимыми на все сто процентов. Да и плохая скульптура («дешевого резца») никакого противоречия в себе не заключает, как и «урна» вполне может оказаться «праздной», иначе говоря пустой. Конечно, сложная игра ироническими, полупротиворечивыми, горько-саркастическими словосочетаниями в стихах этих, как всем всегда было известно, тут как тут. Незачем этого и объяснять... А если есть зачем, то объяснение должно быть совсем другого письма, не столь жестяное, не предполагающее систему, там где ее нет, не навязывающее Пушкину «принципов», которыми он вовсе не руководился, — во имя Науки, которую он не только, не

будучи идолопоклонником, не обожествлял бы, но и, будучи человеком трезвого ума, едва ли принял бы всерьез.

Постоянные натяжки в истолкованиях Лотмана, как и громоздкость их, раздавливающая их предмет, проистекают — не у него одного — именно из этого стремления к научности. Не филологической, ей оно вредит, а физикоматематической, лишенной, в этой области, подходящих для нее предметов. Что ж тут и остается, как не обрабатывать неподходящие долотом и топором, в результате чего становятся однако измеримыми и весомыми не они, а обобщенные схемы их обрубков и осколков. Такая работа развивает особое хитроумие, в наивысшей степени присущее анализу Р. О. Якобсона, но приобретенное и Лотманом, порой себя оправдывающее у обоих, но которому сопутствует, особенно заметным образом у Лотмана, ущерб внимания к не укладывающимся в схему чертам, а то, как мы сейчас увидим, и элементарнейшей догадливости.

В его второй книге («Структура поэтического текста» стр. 243 сл.) первый раздел седьмой главы начинается с краткого разбора четырех стихов, пленивших Пушкина «италианским» звучанием своим в послании Батюшкова «К другу»:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи, и ланиты,
Чело открытое одной из важных муз
И прелесть девственной хариты.

Приведя эти стихи, Лотман выделяет из них все гласные, ударяемые и безударные, ставит четыре строчки гласных этих одну под другой и пишет: «Легко заметить, что в конце каждого стиха резко меняется принцип фонологического построения. Если отсчитать три-четыре фонемы от конца, то мы получим разделение, в котором в левой половине будет явно выражаться тенденция к фонологической унификации, в правой — к разнообразию». Верно, разница есть, но как же не догадывается наш фонолог и структуролог, что она просто-на-просто объясняется наличием рифм. «Ланиты» и «хариты» предопределили гласные в конце четных стихов, а в конце нечетных «вкус» и «муз» не только им навязали свои *у*, но и не могли обойтись без предопределивших другие две гласные эпитетов. Далее читаем: «Гласные фонемы, встречающиеся один раз, в левой половине единичны и появление их — явная случайность, неизбежная при построении стихов из материала осмысленной лексики». Вот именно: случайность неизбежна, и тоталитарный структурализм всякого оправдания лишен, хоть это и не относится к отдельным метким пусть даже и внушенным несостоятельными предпосылками наблюдениям и домыслам. Но озарение насчет *неизбежной случайности* промелькнуло у Лотмана и погасло, не помешало

ему искать полной звуковой закономерности в стихах о Байе, и не сочеталось с другой, не менее верной мыслью: о том, что случайность — не зло, а благо, что она неотъемлемое свойство всего живого. Совсем ведь и в этих четырех стихах «вокализм» их не равномерно действен и существен. Самый удивительный тут второй стих, прежде всего, нужно думать, Пушкина и поразивший. Он скомпанован на зияниях (совсем не итальянских), на продлениях *и-и*, *и-и*, *и*, которым баритонально возражают в следующем стихе совсем другого характера звуки. Или верней другие, но не совсем, оттого что и тут уже есть *о*, есть скромное *а* «ланит», есть *у*, да не совсем *у*, из-за льющегося *эль* — «любви-и-о». Все это изумительно; а при сплошных *и* была бы эта строка ужасна. Ведь и в «шипеньи пенистых бокалов» есть «случайности» (в третьем слове), да и не получилось бы ни малейшего выигрыша, если б, вместо «голубого», прилагательное у нас было, которое соблазнило бы поэта написать

И пунша пламень полулой.

Другого поэта. Пушкин не написал бы. Не соблазнился бы, думаю, и Батюшков. Так зачем же искать у него того, чего «осмысленная лексика» не допускает? Зачем писать (тут же!), что «в районе окончания этих стихов сталкиваются фонологическая упорядоченность с нарочитым 'беспорядком'»? Как будто беспорядка без кавычек, случайности не нарочитой не может у него и быть. Ведь случайность только что была признана неизбежной. Но куда исследователь с тоталитарным структурализмом не покончил, он будет играть в прятки сам с собой. Уже само это слово «фонология» сбивает его с пути, или точнее выражаясь, гонит на путь чересчур прямой, оттого что фонология лингвистов действительно случайности чужда, имея дело с дифференциальной механикой языка, с его системой, а не с использующей эту систему речью, и того менее с речью поэтической. Нет, напрасно наш автор пишет («Анализ» стр. 44): «То, что в системе языка мы имеем дело с двумя реальностями — языковой и речевой, представляется после Ф. де Соссюра скорее общим местом, чем нуждающейся в дискуссионном обсуждении новацией». Сама эта фраза показывает, что Соссюра он не понял, который всякую *речевую* реальность из *системы* языка исключил. Да и концепция речи, сводящая ее (там же стр. 20) к «вариативным реализациям» языковой системы, хоть из Соссюра, к сожалению, и возможно ее вывести, показывает, что «иновация» эта, пусть и давно уже не новая, в «дискуссионном обсуждении» все еще нуждается, едва ли даже не острее, чем прежде. Ведь вот о «реализациях» Лотман говорит, а себе отчета как будто и не дает в том, что конкретная реальность речи по-другому и более реальна, чем абстрактная реальность «языка». Пора на-

конец понять, что изучение поэтической речи не к языковедению относится, а к еще несуществующей науке, которую речеведением назвать было бы всего верней.

Возвращаюсь к нашим гласным в батюшковских стихах, менее «упорядоченным» в конце строчек, чем в их начале. Оказывается (на следующей странице), что бывает и наоборот. В пушкинских стихах «Уныло юноша глядел / На опустелую равнину / И грусти тайную причину / Истолковать себе не смел» мы — поучают нас — «имеем дело с противоположным переходом в конце стиха к упорядоченности одинаковых фонем» (если одинаковых, бормочу себе под нос, то чего ж тут еще упорядочивать?). И невдомек автору, что и здесь все дело в рифме и в осмысленности лексики. По совсем того же рода причинам концы строк в одном случае больше разнообразия, а в другом больше однообразия являют, чем их середины и начала. Качества эти внеструктурны, «случайны». Многие дорифменные гласные у Батюшкова выбраны музыки ради, хоть конечно и не все. В трех первых строках Пушкина неслучайны (в этом смысле) ударяемые *у* и часть безударных; не те, что заканчивают женские рифмы (их звучание и не кажется мне выразительным). К мужской рифме примыкает у него по звуку «опустелую» во второй строке; есть искушение подумать это и о «себе не» в четвертой, но никакого выразительного звучанья в этих четырех *е* (вместе со «смел») я не слышу, да и недостаточно сказать, что рифма тут вызвала «смел»: она вызвала «себе не смел». Так и получился стих, который повторяет нам, «с точки зрения фонологии гласных выглядит так: и о о а е е е е». Вот именно: выглядит — интересно выглядит, но никакой четкой характеристики его звучания отсюда не получается, вероятно потому, что два *е*, в этой их цепочке, неударяемы, одно ударяемо, а последнее ударяемо, но в рифме, что, как я уже говорил, обязательно и поэтому для смыслового слуха не столь значимо. А насчет двух *о* следует сказать, что второе, при отсутствии «оканья» не произносится как *о*, чем однако фонология, в отличие от фонетики, не интересуется: смылоразличительной роли (для слов) это не играет. Как не интересуется ее и градация ударений или ощутимости звуков даже и в прозе, не говоря о стихе, и вообще многое, для речеведения, особенно в приложении к поэзии, важное, — отчего «точка зрения фонологии» тут как раз и не применима. Она-то именно исследователю и мешает замечать и правильно оценивать то, чем фонология предоставляет заниматься фонетике, и чем поэтике (фоносемантике) заняться надлежит.

Поймет это, однако, лишь тот, кто найдет в себе силу от сциентизма, лингвистического и всякого другого, отречься: коренное заблуждение в нем, и все прочие порождаются им. Лотман же, вместо этого, измененный подбор гласных в конце строки

пытается объяснить прибегая к другому предмету сциентистского идолопоклонства, к теории информации. Изменения эти, видите-ли, нужны бывают, чтобы предотвратить возможность слишком легкого предугадыванья рифм и вообще дальнейших стиховых звучаний. Поэтический — или всякий вообще художественный — «текст» передает вам видите-ли, информацию (осведомляет нас — какие же сведения почерпнули мы из «Цыган» или из «Чаконны» Баха?); если же передаваемое заранее вам известно, текст этот утрачивает свою ценность, становится неискусством или плохим искусством. «Плохие стихи — стихи не несущие информации или несущие ее в слишком малой мере. Но информация возникает лишь тогда, когда текст не угадывается вперед» («Анализ» стр. 127). Так думает далеко не один Лотман; Якобсону точно также весьма близок этот взгляд, в котором верно лишь то, что, при прочих равных условиях, новое нравится нам больше давно известного. Венгерский ученый Иван Фонодь, хорошо известный и на Западе, производил эксперименты, о которых он пишет (приведено там-же, стр. 35): «Несмотря на метр и рифму в стихотворении Эндре Ади, 60% фоном надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей — лишь 33%. В стихотворении лишь 40 из ста, а в газетной передовице — 67 оказались избыточными, лишеными информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков, чтобы угадать остальные 71». Ай-ай-ай, как это нелюбезно в отношении юных девушек и марксистских передовиц; но 40 и 67 на сто не такая уж гигантская разница. Попробуйте, дорогой коллега, произвести эксперимент со следующими стихами из «горацианской оды» неизвестного, но несомненно гениального, судя по отсутствию избыточности, автора:

Chipeco thermos dioxygen, temco sonora tuxedo,
 Resinol fiat bacardi, camera ansco wheatena;
 Antiskid pebeco calox, olea tyco barometer
 Postum nabisco!

С тех пор, как стихи эти были опубликованы (1919, но я почерпнул их из 4-го изд. книги Менкена «Американский язык», 1936, стр. 173), искусственные наименованья, из которых они составлены, предугадать стало, за исчезновением из обихода продуктов, обозначавшихся ими, еще трудней (я, например, решительно не знаю, что такое «постум» или «набиско»). Ведь предугадываются, вопреки странной формулировке Фонодя и Лотмана, именно слова и лишь в результате этого образующие их звуки; (ударяемую гласную рифм и совсем угадывать не приходится: она заранее известна). Слова же предугадываются по смыслу, теме, синтаксическому их расположению. Здесь ничего этого нет, или есть лишь ничтожные рудименты всего этого;

так что и полвека назад стихи эти — наконец-то и в самом деле не порожденные словом, а сделанные из слов, по завету Малларме — были недостижимо совершенные по своему поэтическому качеству, если качество это измерять «информационной» мерой. Лотман к этому готов. Он никак не критикует Фонодя, и (в примечании) пишет: «Проделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой 'о вкусах не спорят'». Немножко я недоумеваю насчет «информанта» (одушевленного объекта экспериментации): если он успел оценить, а значит знал стихотворение до эксперимента, как же тогда угадыванье? Но бросим придирки: перед светлым будущим, открывшемся нам, они — ничто. Не какая-то там интуиция, а Наука, объективным критерием оперируя, установила, что «Чипеко термос» поэтический шедевр. Пусть-ка ее информант, прочитав эти первые два слова попытается предугадать дальнейшие. Или пусть она его спросит, где меньше избыточности, а значит и какое стихотворение лучше — «Шопот, робкое дыхание» Фета или пародия на него Минаева, сплошь состоящая из фамилий тогдашних литераторов и журналистов, большей частью канувших в забвение. Информацию ищи! Сомнения нет. Мы на славной стезе науки, ведущей нас к истине. Постум набиско!

На другой странице той же книги Ю. М. Лотман, хоть и мимоходом, но без всяких колебаний утверждает, что «научное мышление критично». В области поэтики, в области филологии вообще, оно становится, увы, все менее критичным, по мере того, как некритически продолжает гнаться за вытесняющей доступную ей науку, чужой, с чужого плеча науку.

У Р. О. Якобсона критически-острый склад ума, но без малейшей критики воспроизводит он методы точных наук, за пределами той части языковедения, где они уместны, — там, где *этой* точности не может быть, где знаки охватывают смыслы и сами участвуют в смыслах, а не условно обозначают полностью им вневположные значения. Везде он видит структуры, а за ними не видит ничего, и все его структуры равноценны, как правильно заметил французский лингвист Жорж Мунэн (в своем обзоре лингвистики XX века, Париж, 1972, стр. 151), который даже считает (на этом основании), что к поэтическому качеству стихов Р. О. совершенно глух. Столь далеко пойти я не решусь, но верно то, что качество тут ни к чему количественному свести нельзя, а потому и нельзя объективно установить. Не измеряется

оно ни степенью структурированности, ни степенью «информативности», ни степенью разложимости (при анализе) на любого рода «полярности»; никакими вообще степенями. Качества этого или, проще говоря, самой поэзии, ни от звука, ни от смысла оторвать нельзя, и даже, если и возможно для испытующей мысли звуки от смысла отсечь, то и тогда останется у них «музыкальный» смысл, — не тот, что у музыки, но аналогичный ему и непереводаемый, как он, ни на какой другой язык, в том числе и музыкальный.

Ю. М. Лотман в начале второй своей книги («Структура», стр. 19) предложил отлично сформулированное и кажущееся верным, на первый взгляд, определение искусства; или произведения искусства, или, как он выражается, «художественного текста»: «сложно построенный смысл»; с прибавкой: «все его элементы смысловые». Нет, не все. Есть и элементы несмысловые, как например метрический остов стиха, в отличие от особых ритмических вариаций данного стихотворения; или пропорциональность здания, в отличие от индивидуально выразительных его пропорций. Смысл не построен, а выражен; построено то, что выражает этот смысл. Оттого и возможно постройку в ее структуре описать, структуру эту тем пониманием, которым понимают структуры понять, а выраженного смысла не услышать, не увидеть. Понимается он непосредственно, «интуитивно» (хоть и далеко не всегда сразу), оттого я эти два глагола тут и применил; но пересказу этот смысл не поддается, хоть и думаем мы о нем и говорим. И по тому, как мы о нем говорим нередко бывает видно, поняли мы его или не поняли.

Не поддается этот смысл пересказу, оттого что нельзя его отделить от самого произведения, от его формы, как говорили прежде, от его структуры, как говорят теперь (более правильно, оттого что в структуру входит и почти все то, что прежде называли содержанием — повествования, например, или небеспредметной живописи). Неотделимость, однако, возможно понимать — и даже неверно понимать — по-разному. Думаю, что и Лотман, и Якобсон, и большинство современных исследователей искусства и литературы понимает ее неверно, — хоть и не одинаково, и не в одинаковой степени неверно. Задержусь на этом слегка: здесь источник всех заблуждений, в том числе и основного, характеризуемого мною как сциентизм, или как его самая распространенная разновидность, лингвистизм. Правильное понимание неотделимости, о которой идет речь, сделало бы это заблуждение невозможным.

Во-первых, неотделимы лишь те смыслы, которые вообще без искусства, не поэтически, не «художественно» высказаны быть не могут; не могут быть переданы при помощи знаков или знаковых систем, пригодных лишь для обозначения предметных

или отвлеченно построенных (понятийных) значений. Во-вторых, неотделимость эта, реализуясь в наличии этого рода смысла в таком-то произведении, никогда не становится поглотившим все различия тождеством структуры произведения и его смысла, или «самого» произведения и его смысла. Смысл не совпадает ни с осмысленным предметом, ни с его структурой: он ими выражен; выражен подобно тому, как выражается улыбкой, нечто называемое или не полностью называемое, но что все таки никто не назовет самой улыбкой. Если выраженное — материнская любовь, один из тысячи оттенков материнской любви, то дитя в этой улыбке именно и увидит любовь; в улыбке и все же сквозь улыбку. В-третьих, наконец, произведения словесного искусства, как и произведения изобразительной живописи или скульптуры, высказывают также, наряду и в союзе с несказанным (непередаваемым «своими словами»), нечто и вполне сказуемое, поддающееся пересказу, переводимое на другие языки, при неверном понимании чего и несказанное не будет должным образом уловлено. Сказуемое — часть структуры, выражающей несказанное. Если вы плохо поняли, что значит «весел и грустен» в гекзаметре Пушкина, это в несколько не меньшее ввело вас заблуждение, чем если бы вы гекзаметр этот приняли (в ощущении его ритма) за пентаметр. Почти все ошибки, недодуманности, полуправды, которые, как мне кажется, я нашел в книге Ю. М. Лотмана (упомянул я далеко не все) проистекают, как и у других близких к его образу мыслей ученых, из неясных или неверных взглядов в отношении одного из этих пунктов или, чаще всего, всех трех. Такие взгляды именно и позволяют без критики принять тот структурализм, который структуру поэтических произведений интерпретирует, да и просто описывает дефективно. Уже потому что не воспитывает восприимчивости к их звуку и смыслу, а напротив ее воспитанию мешает. Ничем другим не могу себе я объяснить и промахи такого без сомнения выдающегося ученого как Лотман, уму и таланту которого я всегда готов воздать хвалу. С грустью приведу из той же книги еще несколько примеров.

Тютчев. «Последняя любовь» (стр. 50). Лотман читает: О как на склоне... Так можно — и должно — читать предпоследнюю строчку: О ты... Но в первой у Тютчева после О стоит запятая, так что ударение не может не падать на это восклицание. «Окак» уродливо и недолжным образом метризирует ритм. — Тютчев, «Два голоса» (стр. 180 сл.). Ненужные (хоть и верные) пояснения того, что «мужайтесь» ничего военного не означает. Ведь тут и не о военном деле идет речь. Непонятым, видимо, осталось то, что второй голос, при всем стоическом пессимизме, все же утешительнее первого. (Тема и тон этого стихотворения не совсем тютчевские. Мне оно всегда казалось переводом чего то

шиллерообразного). — Тютчев, «Вот бреду я...» (стр. 186 сл.) см. первую из этих заметок. Оказывается также, что стих «Вот тот мир, где жили мы с тобою» конструирует «я», «которое 'жило', т.е. *уже не живет*». Подчеркнуто автором; можно и еще раз подчеркнуть — Тютчев, «В просонках слышу я...» (стр. 197). Сопоставляется с поздним «жаворонка гласом» и «безумья смехом» в стихотворении «Вечер мгlistый...» как образец «близкого к поэтике XX века соединения того, что не может быть соединено ни в одной рациональной системе». Поэзия всех времен дает множество примеров такого иррационализма, но в четверостишии «ласточки весенней щебетанье» вполне рационально соединяется со «свистом полозьев на снегу», потому что ласточки и весны тут вовсе нет: это дочь поэта, Дарья Федоровна, беседует с его женой в соседней комнате. Тютчев, два восьмистишия, «С поляны коршун поднялся» и «О, этот Юг! о, эта Ницца!..» (стр. 200); кстати: вот и тут ломающие метр восклицания, — «ги два и во второй строке «О, как», а в третьей уже не междометие: «Жизнь, как»; попробуйте выправить эту стопу, сделать ее ямбом: ушибетесь). Общим в этих столь непохожих одно на другое стихотворениях объявляется тот (сомнительный) факт, что в них «верх» и «даль» «выступают как синонимы». «Все выше, далее» вьется коршун в первом стихотворении; а во втором Юг и Ницца — «синонимы 'праха'». У Тютчева, уверяют нас, все «более ценное помещается выше в лирическом пространстве», куда — вверх и вдаль — «поломанные крылья» мешают улететь его душе. Как будто улетающая куда-то вверх возможно тем самым не улетающая вдаль, как будто «выше» и «ниже» не у всех значили бы в оценках то же самое и как будто Тютчев за что-то осуждает любимый им Юг, Ниццу или их «блеск».

Есть такие же промахи — и ненужности, неуклюжести — в истолкованиях стихотворений Пушкина, Лермонтова, Блока, да и едва ли не во всех. Постоянно встречается в них смешение комментатором повествующей поэтической речи с тем, о чем она повествует (пусть и совсем кратко). Ни то, ни другое еще не смысл, а высказывание его, но в разных планах. Смешение этих планов в анализах стихотворения Блока, обращенного к Ахматовой (вот уж не выбрал бы я для анализа этих столь заметно вымученных необходимостью ответить стихов), лермонтовского «Расстались мы...», пушкинского «Зорю бьют...» особенно заметно; причем в последнем случае еще и вовсе не принято во внимание, что повествование тут оборвано, что здесь начало чего-то, оставшегося отрывком, а во второй половине и черновиком. При чтении, все это раздражает именно из-за уважения, питаемого к автору: что это он, неужели нельзя было этого избежать? Даже и при тех же теоретических «установках»? Не знаю. Знаю только, что от чрезмерных досад избавила меня

книга, прочитанная мной уже после того, как я начал усердно читать и перечитывать книги Лотмана. Автор ее московский, молодой повидимому, ученый В. П. Гончаров, ученик (как можно предположить по тону некоторых его ссылок) Л. И. Тимофеева («ответственного редактора» его книги); заглавие «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» (М. 1973). Скажу, в заключение, о ней несколько слов.

Мне следовало бы, вероятно, радоваться ей... Вначале она меня и порадовала. Тема — совсем «моя». Основной к ней «подход» (внушенный взглядами Тимофеева), первенство интонации, тоже совсем не плох, если не чересчур упрощенно первенство это понимать (что делает Гончаров, но чего я сначала не заметил). Многие наблюдения правильны, многое из сказанного другими правильно отвергнуто. Не могу входить в подробности; вернусь к этой книге, когда к теме ее вернусь. Написана она человеком, еще не научившимся писать книги этого рода: запутанно скомпанована, снабжена превеликим множеством трудно разыскиваемых в конце ее (из-за распавшейся на-двое нумерации) примечаний. Но начинающий этот (или нет?) ученый все же и рассудителен, и в русском «стиховедении» начитан, и старателен. А ведь к тому же и мой союзник. Отца или одного из отцов кибернетики, Нормана Винера, очень мне на пользу цитирует (стр. 21) о том, что методы естественных наук не подлежат распространению на другие. Якобсона и Лотмана критикует... Но тут-то как раз старательность его мне и не нравится. Разбирал бы их взгляды в открытую — а он лишь твякает на них из подворотни в разных местах своей книги, да и с легким оттенком доноса за солидарность с блаженной памяти осужденными «формалистами» корит. Нет, такого мне союзника не нужно. Предпочитаю «врагов». Да и вчитавшись в книгу Гончарова вижу, что следовало бы ему прежде, чем продолжать свою ученую карьеру, еще раз в университет поступить, но в другой, не в тот, который он окончил и который очень нужным вещам его не научил. Он путает, например, Александра Попа с Эдгаром По (стр. 106), этому последнему приписывает «заповедь» — то есть в пословицу вошедший стих — о том, что «звук должен казаться вхом смысла»; о западных литературах, как и о западном изучении стиха никакого или почти никакого понятия не имеет; маракует видимо слегка по-английски, в некоторые американские работы заглядывал, вот и все. Но и русский литературный язык не совсем ему понятен. У Фета, например, он находит перемещенное (по его, Фета, произволу) ударение в стихе «Под шепот прѣзренной молитвы», разницы смысла и грамматической формы не замечая: молитва не была услышана, но презренной не была и быть не могла. «Русалку» не читал? В предпоследней сцене ее героиня себя называет (в прошлом)

«отчаянной и презренной девчонкой». Или знание русского языка для стиховедения не обязательно? Может быть и «ответственный редактор» придерживается такого мнения? Глядел бы хоть в оба, да и объяснил хвалителю своему, что начертание «Чадаев» соответствует произношению этой фамилии, что «филосо́ф», это просто галлицизм, что «бру́ствер» — немецкое ударение, не уцелевшее по-русски, что «Мо́царт», это по-немецки, а «Моца́рт» (в том, что касается ударения) — по-францэски, как «музы́ка», и как гондо́ла, в отличие от итальянской «го́ндолы» насчет которой недоумевает Гончаров, и на которой, он, я надеюсь, закончив образование, отчалит когда-нибудь с Пьяцетты. Прощаюсь с ним: счастливого пути. А «врагам» скажу, что был бы рад, если бы, после всех моих горьких слов, они бы мне разрешили пожать им руку.

ПРИЛОЖЕНИЕ

БАТЮШКОВ И МАНДЕЛЬШТАМ

ПЕВУЧИЕ ЯМБЫ

*Ни у кого — этих звуков изгибы,
И никогда — этот говор валов...*

Если поэтическая речь ничего не имеет общего с музыкальной, тогда и между Батюшковым и Мандельштамом нет ничего общего. И даже если о музыкальности стиха, в порядке метафоры, как это обычно делается, и говорить, не учитывая полностью музыкального или музыкалоподобного естества поэзии, то и тогда соприкосновения этих двух поэтов — на протяжении века и поверх всего написанного стихами в этом веке — невозможно будет полностью понять.

Конечно, музыка и музыка стиха — или (менее заметная) музыка прозы — две вещи разные. Музыка поэтической речи не знает чистых тонов и точных интервалов между ними. Ее матерьял не тона, а шорохи и звоны, одобренные языком, входящие в его систему и служащие нам для обычной нашей речи, а также внесистемные интонации и ритмические фигуры, подчиненные, в стихах, другой системе, метру, а в прозе и «свободном» стихе менее авторитарным ритмическим закономерностям. Ритм — явление первичное: до-музыкальное, до-поэтическое, до-речевое; системе языка он чужд; но ни музыки, ни поэзии, ни простой человеческой речи без него себе представить невозможно. Его осознанное наличие, его организованность поэзию с музыкой в первую очередь и роднит, как и наличие неразрывно связанных с ним, интонацией порождаемых мелодий, а во вторую очередь и внеязыковая (не условная, а «натуральная») осмысленность некоторых звучаний или их повторов, которые могут осмысляться, при нейтральности звука, одной своей повторностью. Родство не устраняет различий. Музыка, хотя бы и вокальная, может обходиться без слова; песня, ария, романс могут быть спеты скрипкой или голосом без слов; дальше всего она отошла от слова в европейской (единственной в своем роде) полифонической системе. Поэтическая речь без слова не может обойтись: и матерьял ее — словесный, речевой; и ее смысл нуждается в словесных

смыслах; при этой опоре и не понадобилось ей создавать столь грандиозных — и самодовлеющих — систем, даже и в наиболее системном из ее аппаратов, в метрике. Но и различия не устраняют родства. Не может она и без музыки обойтись, без своей особой музыки, которая, больше, чем что-либо другое, и превращает речь в поэтическую речь, делая ее смысл подобным смыслу музыки: непересказываемым, несказанным.

«Не положишь ты на голос / С черной мыслью белый волос»; так закончил Баратынский стихотворение, которым он их, однако, на голос положил. Можно заменить речевой этот голос другим, собственно музыкальным; но надобности в этом нет; другого, если мы любим стихи, позволено нам и опасаться. Бородин, с редкостным чувством слова и стиха, положил на второй голос «Для берегов отчизны дальней», но неотъемлем от этих чувств и слов все же лишь голос, на который положены были они Пушкиным. Голос этот и дает стихотворению тот смысл, который «своими словами» передать нельзя, и которого нет или не было бы даже в этих пушкинских словах, если бы можно было «очистить» их от звучания стиха и от их собственного звука. Но тут, как и вообще, звучание стиха в целом, включая его интонационную мелодию, еще более музыкалоподобно, чем голоса отдельных слов или фонем, чем та поэзии свойственная оценка звука, которая фонемам дает смысл, а словесный смысл превращает в звуко-смысл. Существуют стихотворные (да и прозаические, хоть и слабее выраженные) мелодии или повторяющиеся мелодические (а вместе с тем конечно и ритмические) фигуры почти столь же самодовлеющие порой, как мелодии или «темы» музыки. Они обладают собственным, достаточно дифференцированным, хоть и несказанным смыслом, от которого требуется, в некоторых видах лирики, лишь соответствие общему звуко-смыслу стихотворения, — соответствие столь общее, что оно может свестись к простому отсутствию противоречия между ними. Такие фигуры отнюдь не везде налицо, но встречаются они не в одной только — как обычно думают — песенной (напевной), в отличие от говорной (речитативной), лирике, но где бы они ни появились, весь характер стихотворения и весь его звуко-смысл ими оказывается определен, на этот именно голос их и положен.

Мандельштам голос этого рода и с ним связанную совсем особенную певучесть в стихах Батюшкова как раз и уловил, — музыку очень родственную тому напеву, что и в нем самом издавна возникал, его стихи порождал, и как раз те его стихи или то в его стихах, что всего менее похоже на стихи его современников, да и всех прочих русских поэтов нашего века.



Сам поэт весьма отчетливо подал нам весть о том, что его у Батюшкова пленило и чему он почувствовал себя родней, двумя стихами своего стихотворения «Батюшков» 32-го года, приведенными мною в эпиграфе этой статьи. Первый говорит об «изгибах» не чего иного, как звуков, а второй цитатой без кавычек («говор валов») поясняет, в каком именно батюшковском стихотворении, или в каких стихотворениях, с ним сходных, этих звуков (голосов, мелодических фигур) следует искать. Нужно, однако, уметь вслушиваться в такие голоса, иначе их и не найдешь; а то и не поймешь, о чем, собственно, поэт этими двумя строками нас оповестил. Это очевидно и случилось с главным нынешним истолкователем и радетелем Батюшкова Н. В. Фридманом.

В своей книге «Поэзия Батюшкова» (М. 1971, стр. 371) он пишет: «Очень близким было творчество Батюшкова Осипу Мандельштаму», но *чем* оно было ему близким не говорит, вовсе себя и не спрашивает об этом. Отмечает затем, что Мандельштам посвятил «личности и поэзии Батюшкова два стихотворения», уравнивая этим готовым оборотом две несоизмеримые величины. Шестистишие 12-го года «Нет не луна...» об отношении его автора к «личности и поэзии Батюшкова» ровно ничего не говорит,* тогда как стихотворение 32-го года «Словно гуляка с волшебною тростью / Батюшков нежный со мною живет...» близость действительно утверждает, но сколько-нибудь внятно ее характеризует лишь теми двумя стихами, которых Фридман не приводит и о которых он молчит. В примечании 184 он говорит, что в черновиках «Разговора о Данте» «есть тонкие мысли о поэзии Батюшкова» и приводит одну из них: «Батюшков — записная книжка нерожденного Пушкина», но не другую, там же, более оригинальную («Батюшков погиб оттого, что вкусил от тассовых чар, не имея к ним дантовой прививки»), которая могла бы оказаться «тоньше» первой, если была бы обоснована, да и просто более понятна. Не приводит и конца статьи «Буря и натиск», где о «Сестре моей жизни» Пастернака сказано: «Со времени Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии» и где в последних строчках снова упоминается Батюшков.

Беда, однако, не в этих упущеньях, касающихся только мнений Мандельштама о Батюшкове; беда в том, что Фридман

* «И Батюшкова мне противна спесь / 'Который час?' его спросили здесь / И он ответил любопытным: 'вечность'». Тут, собственно, сам Батюшков, хотя бы и безумный, не причем. Об отношении Мандельштама к нему и к его поэзии ничего не сказано. Замечу, что и «мне противна спесь» сказано не под присягой: можно было бы и «забавна», «приятна», «отраднa». В этом отличие, одно из отличий, Мандельштама от Батюшкова. Тут сказывается поздний век.

полную проявляет беспомощность там, где он о поэтических взаимоотношениях этих двух поэтов что-то пытается сказать. «Тавриду Мандельштам вслед за Батюшковым сравнивает с древней Элладой». Бог ты мой! Разве нужен для этого Батюшков? «В стихотворении Мандельштама ‘Я изучил науку расставанья’ отражается батюшковская ‘Элегия из Тибулла’, а в стихотворении ‘Морожено! Солнце...’ батюшковская ‘Беседка муз’.» На самом деле, в «Беседке муз» упоминаются акации («блистающие»), как и («пыльные») у Мандельштама, вот и все; а в «Элегии из Тибулла» упоминается Делия, разлука с Делией, которая очевидно от своего Тибулла унеслась к другому поэту в двадцатый век: «Смотри, навстречу, словно пух лебяжий, / Уже босая Делия летит!» Этак можно установить близость чего угодно с чем угодно. Не помогает Фридману и прочитанное — без критики — у других авторов, да и рассеянно он их читает. Ссылается на Тынянова («Архаисты и новаторы» стр. 569), который «сблизил лирику Мандельштама с лирикой Батюшкова по линии ‘скупости’ и в то же время весомости поэтического слова». Тынянов действительно о скупости говорит (неизвестно на каком основании: ее у Батюшкова нет), говорит (не очень вразумительно) и о том, что в крайнем случае можно назвать весомостью, и что у Мандельштама без сомнения есть; но на следующей странице говорит он нечто несравненно более существенное, и этого Фридман не прочел, или, во всяком случае, не учел. Мандельштам, пишет Тынянов, «принес из девятнадцатого века свой музыкальный стих, — мелодия его стиха почти батюшковская:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался».

Прекрасно выбрал Тынянов пример (первая строфа чудесно-певучего стихотворения 1920-го года), и беглым своим замечанием безукоризненно попал в точку, — в ту самую точку, о которой Фридман так никакого понятия и не возымел. Читал он несомненно и книгу Виноградова «Стиль Пушкина», где (стр. 184) о стихотворении «Муза» (1821-го года) сказано: «Здесь к Батюшкову восходит как сельско-античное образно-экспрессивное снаряжение стихотворения, так и его мелодико-синтаксический рисунок». Об этих своих стихах Пушкин сказал, что их любит, потому что они «отзываются стихами Батюшкова». Фридман (стр. 320) и сам приводит эти пушкинские слова (из «Альбомных памятей» Иванчина-Писарева), но «мелодико-синтаксические рисунки» в стихах — китайская, для него, грамота. Таким исследователям, как он, при-

лежным (прокомментировал он Батюшкова в своем издании его стихов с похвальным все таки старанием), но раз навсегда испуганным насчет всего того, что зря называют формализмом, невозможно понять, да и не полагается понимать, как это стихи 1920-го года и стихи, написанные за сто лет до того, в своей музыке одинаково могут «восходить» к стихам зачинателя этой музыки. К его стихам; но ведь есть у него и другой музыки стихи. К самым памятным, лучшим, самым для него характерным. К стихам того же типа, как знаменитое стихотворение, на которое, думается мне, и сослался Мандельштам цитатой в своих стихах.



Есть наслаждение и в дикости лесов,
Есть радость на приморском берегу,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.
Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
Для сердца ты всего дороже!

С тобой, владычица, привык я забывать
И то, чем был, как был моложе,
И то, чем ныне стал под холодом годов.
Тобою в чувствах оживаю:
Их выразить душа не знает стройных слов
И как молчать о них — не знаю.

Стихотворение это было написано летом 1819 года в Италии, но в печати появилось лишь девять лет спустя, когда автор его уже безвозвратно охвачен был безумием; вошло в альманах «Северные цветы» на 1828 год. Пушкин так им восхитился, что списал его (под заглавием «Элегия»), и кроме того вписал в свой экземпляр батюшковских «Опытов в стихах и прозе». Восхищало оно поэтов и позже. Майкову, когда оно появилось в печати было семь лет, но стариком (1887) он писал племяннику Батюшкова, что знает это стихотворение «наизусть от начала до конца» и причисляет его к тем вещам, которые «имели главное и решающее влияние на образование моего слуха и стиха» (приведено Фридманом в его издании стихотворений Батюшкова, «Библиотека поэта», 1964, стр. 319). Чем же оно Пушкину пришлось по душе? Чем оно слух Майкова воспитывало (и, к сожалению, недовоспитало)? Почему именно его безымянно назвал Мандельштам, упомянув о «говоре валов»? (Есть «говор валов» у Батюшкова уже и в «Тени друга», но в позднем стихотворении он победительней звучит; считаю, что этот именно звук был услышан Мандельштамом.).

Можно искать ответа на эти вопросы, начав со сравнения стихов этих с их оригиналом, так как они — перевод из «Чайльд-Гарольда» (строфа 178 четвертой песни). Начал Батюшков переводить и следующую строфу, но эти четыре стиха в «Северные цветы» не попали. Английского языка он не знал, пользовался итальянским или французским переводом, или подстрочником, кем-нибудь для него сделанным. О строфе и стихе байроновской поэмы понятие вероятно имел, но не счел нужным в точности их воспроизводить. Перевод его довольно близок к подлиннику, — но по смыслу, отнюдь не по звуко смыслу.

There is a pleasure in the pathless woods,
 There is a rapture on the lonely shore,
 There is society where none intrudes,
 By the deep sea, and music in its roar;
 I love not Man the less, but Nature more,
 From these our interviews, in which I steal
 From all I may be, or have been before,
 To mingle with the Universe, and feel,
 What I can ne'er express, yet cannot all conceal.

Этой строфой начинается в последней песне поэмы лирическое отступление, довольно длинное, и которое приводится порою в антологиях, в одной оно даже озаглавлено «Океан». Если бы, однако, строфа эта совершенно чайльд-гарольдовой и байроновской осталась бы по-русски, она бы — можно побиться об заклад — такого восторга у величайшего и у других наших поэтов не вызвала. Пленила она их без сомнения своим лиризмом и музыкой этого лиризма. В этом-то Батюшков от Байрона и отступил. У Байрона строфа состоит из восьми пятистопных ямбических строк, за которыми следует одна шестистопная, формулирующая чаще всего заключение или вывод, как последние два стиха октавы или онегинской строфы. Лирическое движение в этом зачине «Океана» не отсутствует; оно поддерживается единоначалием и параллелизмом в первых трех строках, а также, после точки с запятой, развитием, «разворотом» длинной фразы. Но мелодических фигур особой выразительности и напевности при этом не возникает. Голос равномерно поднимается к середине стиха (слабой цезурной паузе) и падает к рифме в первых семи стихах; ассиметрично делает то же самое в седьмой, и возвращается к симметрии, уточняя и подчеркивая ее, в последнем, более отчетливым и более длинным подъемом и спуском голоса. Интонациями все это порождено скорей взволнованного рассказа, чем ярко выраженного лирического волнения.

У Батюшкова — не то. Двенадцать строк, а не девять. Строфа, с ее удлинением последнего стиха, не сохранена.

Вместо пятистопного ямба, регулярное чередование шестистопного с четырехстопным, — как в стихотворении Мандельштама, начало которого привел Тынянов, но которое Мандельштам печатал, как и все свои неравностопные стихи, без отодвиганья вправо более коротких строк. Нынешние его издатели следуют его воле; этого я конечно не ставлю им в упрек; но почему он отступил от вполне оправданной традиции для меня неясно: сохраняя музыку, зачем было упразднить типографский на нее намек? Музыка этого и других неравностопно-ямбических его стихотворений та же самая, в основных чертах (как мы еще увидим), что и у Батюшкова в этом его стихотворении. Ее подсказывает любому русскому поэту и чередование неравностопных строк, и кое в чем уже сам шестистопный яmb. Возможности эти Батюшков со свойственной ему женственной грацией — но и силой музыкального чувства — использовал, когда байроновскую строфу на свой голос полагал, затушеванная четкость ее рисунка, заменяя логику ее музыкой.

Для этой замены или — если на сторону Байрона перейти — подмены всего показательней первые четыре стиха, в обоих случаях образующие отделимое от дальнейшего целое. Для Байрона, есть отрада в бездорожных лесах, есть восторг на безлюдном берегу; он общество находит там, куда не вторгается никто, у глубокого моря (готовый и бездейственный эпитет) и музыку в том, что не он назвал говором валов. Последовательно тут проведена мысль об одиночестве поэта, исчезнувшая у Батюшкова. О «приморском бреге» вовсе у него не сказано, что берег этот безлюден или «одинок». Пустынен не брег, а бег (валов), что повышает метафору в ущерб предметному значению. Да и «дикость» лесов — нечто менее определенное и гораздо более романтико-поэтическое, чем отсутствие в этих лесах даже и тропинки. А уж «общество» — там, где никого нет — и совсем улетучилось, заменилось гармонией «в сем говоре валов», расширенной на целый длинный стих, по сравнению с «музыкой их рева», в полустышье вместились у Байрона. Зато гармония или музыка эта звучит и в самих батюшковских стихах, чего о байроновских, с их слабо выраженной женской цезурой (в первых трех) сказать нельзя. Батюшков начинает ее нажимом смычка, определяющим певучий подъем мелодии к единственному до-цезурному ударенью (все три «есть» в первых строках несут лишь малозаметное полуударенье), после чего она еще выше взмывается ко второму ударенью, падает к концу строки, а в следующей, после краткого подъема (начальный яmb), медленно опускается вновь. Пауза, чуть более долгая, чем после предыдущего стиха, и вновь нажим смычка, начинающий повтор той же мелодии. Нажим смычка, это дактилическая цезура, при отсутствующем

или ослабленном первом ударении: та-та-та-та-та, «есть наслаждение...», «И есть гармония...», а затем даже взвизгнуть заставляет смычок струну: «и в дикости...» или голос усилить на менее высокой ноте: «в сем говоре...». Хотелось бы мне вернуться на полвека назад и попросить Мандельштама прочесть пусть хоть первый из этих стихов. Убежден, что взвизгнул бы он, высоко и протяжно, на этой «дикости», как взвизгивал на том же звуке (не случайно: оба «ди» *найжены*, но Батюшковым осмысленней), когда читал: «И правовед уже садится в сани / Широким жестом запахнув шинель». Здесь, правда, пятистопный ямба; но и здесь мелодический подъем определяется отсутствием ударения на предыдущей стопе (и маленькой паузой до нее). С такими разбегами к ударению в длинных строчках, контрастирует столь же музыкально у Батюшкова, начало коротких, та-та-та или та-та-та-та после та-та-та-та-та. И конечно в струнной гармонии этой играют роль и повторы *о* в средних строках, и переход от *де* к *ди* в первой, и весь звуковой облик таких слов, как «наслаждение», «радость», «пустынном». Ничему этому соответствия у Байрона нет.

Как нет соответствия у Батюшкова остроте и въедливости байроновской мысли. Мысль эта *выводит* из общения с природой, предпочтение, оказываемое ей поэтом перед людьми, как и радость ускользать от всего чем он был или мог бы быть, ради слияния с ней и со вселенной, ради особого чувства, которое он не может скрыть, хоть и никогда не сумеет выразить. Это логикой требуемое «хоть» (или «но») довольно беспомощно заменяет Батюшков союзом «и», а до того, заверив ближнего в своей любви (Байрон довольно сухо заявил, что любит человека «не меньше»), еще любовней обращается к природе, и ни о чем, чем бы он «мог быть», не помышляя, говорит лишь об оживающих своих чувствах, и о забвении настоящего и прошлого. Зато и не *говорит* он обо всем этом, а *поет*; начальных мелодических фигур не повторяет, но создает сходные с ними, менее яркие может быть (первый он обрел смелость этот эпитет к звукам применять), но чье лирическое звучание несет в себе отзвук тех первых четырех стихов, несравненно певучих, и поющих в памяти нашей, куда мы читаем стихотворение, внимая таким мелодическим всплескам, как «Я ближнего люблю...», «С тобой, владычица...», «Тобою в чувствах оживаю...»; и после того, как мы давно его прочли. Недаром Мандельштам сквозь память о них Батюшкова помянул: «Ни у кого — этих звуков изгибы / И никогда — этот говор валов». Мы впали бы в заблуждение, если бы это «ни у кого» и «никогда» вздумали понять чересчур буквально. Верно тут, однако, что этого рода ямбическую музыку, встречаемую и у других, даже и ббльших, чем он,

поэтов, никто столь длительно, с такой любовью не разрабатывал и до такой силы напева не доводил, как он, в немногих, но и завершающих его путь стихотвореньях.



Ямбы певучестью не славятся. Четырехстопные всего меньше. Двух- и трехстопные применялись, но реже чем такие же хорей, для не очень напевных, стихотворческих, скорей, чем песен, песенок. К драматургам на службу поступил сперва, по французскому образцу, парно срифмованный александриец, а затем, по немецкому и английскому, безрифменный пятистопный ямб. Баснописцы завладели вольным ямбом, разностопным, от шести стоп до одной. Шестистопный, однако, был и помимо драмы, но по преимуществу в той же парной рифмовке, одним из распространеннейших размеров нашей поэзии вплоть до середины двадцатых годов, и совсем вышел из употребления лишь во второй половине прошлого века. Стих этот нес в себе с самого начала те основанные на дактилической цезуре и на чередовании ее с мужской ритмико-мелодические возможности, которых нет ни у французского, ни у немецкого или английского шестистопного стиха (у французского, благодаря полной свободе ударений кроме цезурного, есть свои; немецкий и английский шестистопный ямб менее гибок, чем пятистопный, наиболее употребительный в английской поэзии, подобно четырехстопному в нашей).

«Светило гордое, всего питатель мира», так начинается «Гимн солнцу» Сумарокова, и эпитет в этой строке всей мощью своей обязан тому, что дактилическое прилагательное это поставлено перед цезурной паузой. Далее в том же стихотворении, солнце, это «лампада»

Волнующаяся стремленьем быстротечным,
Висяща в широте пустой

— прекрасное 6-4 (так я буду отныне обозначать сочетание неравностопных строчек) с удивительно смелым трехударным и приводящим к гипердактилической цезуре построением длинного стиха. У того же — на много ниже его дара и заслуг ценного — поэта находим такую строфу — о «Злодеях» — в переложении тридцать пятого псалма:

Во преиспѣднюю / отперсты им врата:
Туда низвѣрженны / падут и не восстанут:
Исчезнет кбрень их / и терния увянут:
Как тень минется суета,

после чего следующая строфа пожалуй лишь «по старой па-

мяти» начинается двумя стихами с дактилической цезурой в первых полустишиях:

А мы, хранители, / Твоих, о Боже, слов,
Которым памятна / Твоя велика слава...

но «Во преисподнюю...» и «Туда низверженны...» было выразительно, именно благодаря этому ритмическому и мелодическому «ходу», да и в «Исчезнет кбрень их», несмотря на ударение первой стопы, немножко менее слабое, чем в предыдущей строчке.

Действен здесь, и в двух стихах о солнечной «лампаде», также и ритмический контраст длинного и короткого стиха, но менее действен, чем у Батюшкова в начальных его строчках: здесь ударение на первой стопе не отсутствует и в длинном стихе, так что оно *повторяется* в коротком. Не следует думать, однако, что какая-то, пусть и очень скромная музыка *всегда* возникает в шестистопном ямбе с дактилической цезурой или при чередовании шестистопных и четырехстопных ямбических стихов. Для того, чтобы она возникла, необходима помощь звуко смыслового окружения, и прежде всего интонации, питающейся смыслом. Нужный ей смысл должен быть налицо; только тогда она выполнит приглашение ритма. В басне вы ее не слышите. Не поется.

Вороне где-то Бог послал кусочек сыру,
не поется и с прибавкой «На ель Ворона взгромоздась». Не потому ли, что цезура — мужская? Попробуем женскую:

Мартышка в старости слаба глазами стала;
А у людей она слыхала...

Нет, и тут ни короткая строчка, ни ла-ла-ла длинной не помогает. Та-та́-та та́-та-та, без слов, для пения пригодно, легкий налет симпатии к мартышке пожалуй ложится от возможной этой песенки на трезвость слов, но пению эта их трезвость все таки мешает; потенция не реализуется. В первой из этих басен есть два стиха, где контраст двух различных цезур использован редкостным мастером слова очень выразительно:

Лисица видит сыр. / Лисицу сыр пленил.
Плутовка к дереву / на цыпочках подходит...

выразительно по интонации, ритму; можно сказать, что музыкальна эта выразительность (как в программной музыке); но певучей интонации, мелодии все же здесь не получается. Ее из длинных ямбов и сочтения их с менее длинными никто успешней Батюшкова не извлекал, и младшие современники его — Пушкин, Баратынский — были в этом его учениками. И учениками Жуковского, который до него придал шестистоп-

ному ямбу и строфическому сочетанию его с четырехстопным (6+6+6+4, как в псалме Сумарокова) неслыханную до тех пор в русских стихах, лишь отчасти подготовленную Державиным в послании Евгению о жизни званской (та же строфа), елейную даже немного текучесть и певучесть.

Жуковский научил длинные наши ямбы петь, но вместе с тем и причитать, и выть, или подвывать (Некрасов скажет через полвека: «Перечитывал Жуковского: воет, воет, воет», да и сам примется «выть» — на другой лад). Элегия Грея написана была пятистопным ямбом, и так же переведена на немецкий язык Готтфридом Зейме (Seume), при одних мужских рифмах, как и в подлиннике. Жуковский перевел ее шестистопным, чьи певческие возможности были ему ясней; при чередовании рифм, женской и мужской, начиная с женской. В 1802-ом году, строгого стиля кафедрально-лирическая Элегия, на чужой голос положенная, по-новому запела, напев обрела, который, слегка изменяясь, безостановочно льется из четверостишия в четверостишие утопляя в этом речевом потоке все отдельные мысли, фразы и слова:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;
Шумящие стада толпятся над рекой;
Усталый селянин медлительной стопю
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой...

Это — первая строфа; совсем иначе, чем у Грея, но по-своему изумительно, она «задает тон» — дает тот же самый тон — всем остальным. Сравнимо это (всегда я так думал) только с Ламартином, который, немного погодя, заставит в таком же роде голосить французский александриец — неудержимо, неотразимо, — но самого себя, в отличие от Жуковского, этим одним возвышенным вытьем и околдует. Четыре года спустя, начали слагаться строфы «Вечера», из которых я приведу восьмую и двенадцатую, чтобы выделить «партию» дактилических цезур, ту же, что в последней строке только что приведенного четверостишия:

Как слит с прохладю растений фимиами!
Как сладко в тишине у брега струн плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

.....

Сию задумавшись; в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаньем...
О дней моих весна, как быстро скрылась ты
С твоим блаженством и страданьем!

В этих строфах восклицательные интонации, в других того же стихотворения вопросительные повышают и оживляют его мелодичность, которой содействуют и повторы или градации гласных (очень выразительное учетверенное *и* в конце восьмой строфы, переход от *е* к *а* в последнем стихе двенадцатой); но чередование цезур в длинных строчках остается основой этой мелодичности. Позже (1815) той же строфой, почти без восклицаний и вопросов, была написана скучноватая, слишком длинная, но столь же напевно журчащая «Славянка». К тому времени, однако, Батюшков сменил Жуковского в выслушиваньи долговязого ямба и менее рослых его спутников.

Выслушиванье это есть вслушиванье в собственное лирическое волнение, что не мешает конечно осознанию стихослагательных приемов или спорам о них, вроде того, памятником которому остался клочок бумаги с бессловесными пометками Гнедича и Пушкина, относящимися к их разногласиям насчет русского гекзаметра. Батюшков был умом немножко ребячлив, но поэтический его слух был чуток и требователен, как — «ни у кого». Двенадцатисложный стих глубже других, можно думать, его волновал, и прислушиваться он умел к каждому его слогу. Уже первая версия много раз переделывавшегося им стихотворения «Мечта», современная (или почти) греевой Элегии в переложении Жуковского, начинается стихами

О, сладостна мечта, дщерь ночи молчаливой,
Сойди ко мне с небес в туманных облаках
Иль в милом образе...

где переход к дактилической цезуре, после двух мужских, музыкально мотивирован, — и любопытным образом повторен в совсем новом зачине окончательной версии:

Подруга нежных муз, посланница небес,
Источник сладких дум и сердцу милых слез,
Где ты скрываешься...

У другого поэта я бы считал такую одинаковость основного ритмического узора случайной; здесь я скорее склоняюсь к мысли, что музыканту захотелось сохранить этот именно «изгиб», вполне пригодный для первых тактов сонатины. И в этой же первой «Мечте» есть такие цезуропевучие стихи, как «Одетый ризою прозрачной, как туманом» и такие, этим пением подчеркивающие звуковую выразительность предцезурного слова, как «И смерть угрюмую цветами увенчал». Замечу, что «угрюмую» звучит здесь сильнее, чем «смерть», как будто пришедшийся на эпитет нажим смычка смертельность смерти втиснул в ее угрюмость. Позже, Батюшков весьма охотно в такие на-

жимы эпитеты помещал, влагая в них тем самым больше звуко- смысла, чем в определяемые ими существительные. Забегая вперед, привожу тому в пример стихи, навеянные ему «Неистовым Роландом» (1, 42) в предзакатный год его наивысшего мастерства:

Девнца юная подобна розе нежной,
 Взлелеянной весной под сению надежной:
 Ни стадо алчное, ни взоры пастухов
 Не знают тайного сокровища лугов,
 Но ветер сладостный, но рощи благовонны,
 Земля и небеса прекрасной благосклонны.



Делаю паузу, чтобы читатель успел насладиться чистотой и совершенством пасторальной этой мелодии, сотканной из как будто по их собственной благодати певучих, а не только, как они сами говорят, нежных и сладостных слов. Но поют они все таки силою предцезурных дактилических эпитетов первой, третьей, четвертой и пятой строки, которой противостоит уравновешенная, стоячая певучесть второй и шестой, — спокойствие тонике подобной, с ударением совпадающей цезуры. Не стану следить за каждым — ямбическим — шагом Батюшкова на пути к самым насыщенным созданиям его: двум «подражаниям», Байрону (1819) и Ариосту (1821), приведенным мною и напечатанным в «Северных цветах», второе в 26-ом, первое в 28-ом году, и двум другим стихотворениям, оставшимся современникам вовсе неизвестными, «Ты просыпашься, о Байя...» (1819, впервые напечатанному в 1857-ом году) и четвертому «Подражанию древним» (1821, опубликованному, вместе с пятью другими, в 1883-ем). К вершинам этим можно причислить и совсем другое по тону «Ты знаешь, что изрек, / Прощаясь с жизнью седой Мельхиседек», вероятно написанное в том же прощальном 1821-ом году, когда, тем не менее, написано было и второе «подражание», с его предвещающим Козьму Пруткова финалом:

Скалы чувствительны к свирели;
 Верблюд прослушивать умеет песнь любви,
 Стена под бременем; румянее крови —
 Ты видишь — розы покраснели
 В долине Йемена от песней соловья...
 А ты, красавица... Не постигаю я.

Но несовершеннолетняя неуклюжесть этого недоумения, за-

черкнуть для нас не должна, если мы сами совершеннолетни, прелести предшествующего стиха, где первый слог дактилического предцезурного слова своим йотированным зачином подчеркивает подъем голоса к ударению и усиливает противопоставленность подъема начинающемуся тотчас спуску. У Батюшкова и в несовершенных или ребячливостью тронутых стихах, почти всегда есть та особая тонкость голосоведения, та «плавность» (его слово!), та музыка, что и составляет существо его поэзии. Музыка эта осложняется и учится охватывать более сложные словесные смыслы и звуко-смыслы; в этом развитие его поэзии.

Музыку эту, ямбическую эту музыку, Мандельштам и услышал; но услышали ее, задолго до него, и младшие современники Батюшкова. Всего увлекательней звучала она для них тогда, когда для поэта умолкла, и предсмертного, самого насыщенного ее звучания услышать им не было дано. Исключение — Пушкин. Отзвук того стихотворения в «Северных цветах», списанного им, быть может, в голосе его, выпевающим «На холмах Грузии...» — как я думаю — и слышен, но в дальнейшем он этой строфой лишь непевучие стихи писал, то есть такие, петь которым и не полагалось; а сверстники его уже и раньше, к строфе этой (6+4), как и к сплошному шести-стопному ямбу, охладели. Интересно было бы знать, отчего Пушкин вернулся к нему в своем «Анджело», а Баратынский, под самый конец, даже и к попарно рифмованному, в послании дядьке-итальянцу (1844). К этому времени, правда, молодые поэты — Фет, Майков — нечто привлекательное, стилизованно-«классическое» в александрийце этом усмотрели, тут-то к Батюшкову Майков и записался в ученики... Вспышка это была. Головешку, довольно дымную, один Щербина выхватил из потухавшего костра, создателями бессмертного Козьмы безжалостно затоптанного в землю. Но ведь «Музу» свою, напоминавшую ему Батюшкова, Пушкин написал еще в 21-ом году —

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
Она внимала мне с улыбкой — и слегка,
По звонким скважинам пустого тростника,
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов...

Не муза его вообще, но муза, пропевшая ему эти стихи, в самом деле, именно музой Батюшкова и была. Ею подсказаны тут с великим искусством, со своим, но и его искусством найденные нерезкие контрасты между доцезурными полустипами

первого и второго, третьего и четвертого стихов, после чего следующие три подряд поют на дактилической цезуре: «Уже найгрывал...», «И гимны вáжные...», «И песни мёрные...» Неудивительно, что стихотворение это, для Пушкина, «отзывалось Батюшковым», которого могли ему напомнить и многие другие собственные его стихотворения этого года, более редкие последующих годов, но и многие предыдущих. Недаром столькими пометками восхищения и порицания испещрил (в два, как полагают, приема, на расстоянии нескольких лет) свой экземпляр «Опытов»; похоже, что внимательней читал эти, чем чьи бы то ни было русские стихи.

Превзошел Батюшкова? Разумеется, превзошел; Пушкиным не был бы иначе; но можно это и по-другому сказать: без Батюшкова не стал бы Пушкиным. Превзошел его и в батюшковской же идиллической манере, как тою же «Музой», или «Девой», «Дионеей», «Доридой», «Нереидой» (в этих парных шестистопниках с помощью Шенье, посмертный сборник которого был издан в 1819 году); превзошел и в элегических александрийцах, в этих, например,

Редает облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда —

батюшковскому противопоставлению цезур противопоставляющих сходство трех та-та́-та-та, связывающее вторую строку с первой, причем последняя из этих ритмических единиц ослабленно повторяет предпоследнюю; превзошел подконец и в музыкально-выразительном чередовании шестистопных и четырехстопных строчек: «Воспоминание» (1825), «Под небом голубым» (1826), «На холмах Грузии» (1829). Уже стихотворение 1818-го года «Мечтателю» начинается стихами, где четырехстопная строчка четким своим ударением на второй стопе отвечает таким же, но предцезурным, при дактилических цезурах, в первой, третьей и четвертой, создавая новую музыку, хоть и скомпанованную по батюшковскому образцу:

Ты в страсти горестной находишь наслажденье,
Тебе приятно слезы лить,
Напрасным пламенем томить воображенье
И в сердце тихое уныние таить.

По поводу таких стихов, скорей, чем по поводу послания Юрьеву (как пишет сохранивший для нас предание это Анненков) подобало бы Батюшкову «судорожно сжав листок» с их текстом, воскликнуть: «О, как стал писать этот злодей!» А в следующем году, злодей этот повидимому заметил, что и в пятистопном ямбе с постоянной цезурой на второй стопе возможны те же два ее варианта, что и в шестистопном; заметил,

да тут же и оссианические (чуть-чуть) стихи сложил, которых ни тогда, ни позже не напечатал, но которыми мог бы Жуковскому доказать, что Элегию Грея мыслимо было и пятистопный ямб сохранив, на певучий голос переложить, — но не польстясь на бесцезурный пятистопный, столь метко в его (относительной) тряскости охарактеризованный шестой октавой «Домика в Коломне». Вот первые строфы:

Там у леска, за ближнею долиной,
Где весело течение светлых струй,
Младой Эдвин прощался там с Алиной;
Я слышал их последний поцелуй.

Взошла луна — Алина там сидела,
И тягостно ее дышала грудь.
Взошла заря — Алина все глядела
Сквозь белый пар на опустелый путь...

Прочтите все шесть: воеет, воеет, воеет. В угоду Жуковскому? Или уже, быть может, ему немного и в укор. Но «воеет», это ведь все таки значит, что поет, и вся прелесть пения здесь проистекает из игры предцезурных ударений при смене мужских и дактилических цезур.

«О, как стал писать этот злодей!» В двадцать первом году, когда «Муза» написана им была, он уже сделал своим всё, что у Батюшкова не отбросил. Но не успокоился и на этом. — Около того года и Баратынский дары, ему предназначенные, от Батюшкова принял:

Мечты-волшебные, вы скрылись от очей!
Сбылися времени угрозы!

Так начинается его «Весна» двадцатого года, и той же строфой 6+4, с батюшковской гибкостью, хоть и в совсем другом тоне, написано послание Дельвигу того же года, «Уныние» следующего года, «Зачем, о Делия...» двадцать второго; и когда я читаю («Финляндия» 1820)

О, все своей чредой исчезнет в бездне лет!
Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!

я конечно слышу Баратынского в этих стихах и больше никого, но размышляя над услышанным — все таки ведь сквозь это «слышится» услышанным — вспоминаю Батюшкова, и порой с ним вместе Мандельштама. Как взвился бы его голос, как он взвизгнул бы — Во всем мне слышится таинственный при-

вет — и этим обнажил бы, скрипуче подчеркнул бы мелом то, что выслушал Баратынский не в книгах, а в себе, но к чему и Батюшков шел, и что он в себе нашел за год до того, в Италии, читая переведенного «Чайльд-Гарольда». Вероятно Баратынского это стихотворение, когда оно появилось в печати, уже не заинтересовало. Но в те прежние годы даже ведь и Языков строфой 6+4 написал стихотворение свое «Рок» (1823), как и Дельвиг неравностопным ямбом свою «Сельскую элегию» («На смерть*»), хотя, вообще говоря, размеры эти были им обоем чужды. Не в самих размерах дело; но музыка, Батюшковым найденная, связана была тем не менее с ними, хоть и не звучит она в том же, например, языковском «Роке» или в этой же строфой написанном стихотворении Туманского «Музы» (1822). С тех пор, однако, как начали возить Батюшкова по заграничным лечебницам для душевно-больных, еще до того как скрылся он в вологодское царство теней, где предстояло прожить ему целых тридцать лет, затихла его музыка и в запас уволены были длиннострочные ямбы, главные помощники ее. Один Пушкин... 1823: «Ночь» и «Завидую тебе...»; александрийцы, Батюшкова не забывшие. — 1824: «Ты вынешь и молчишь...», «Пускай увенчанный...»; тоже. — 1825: «Сожженное письмо», «Сафо», тоже. — 1826: «Под небом голубым...», 6+4 изумительной музыкальной силы. («Но недоступная / черта меж нами есть...» «Мордвинову» (6+6+6+4, почти регулярное и содействующее музыке чередование мужских и дактилических цезур). — 1827: «Соловей и роза», — совсем, как если бы задолго до того... «О, как он стал писать!» и «Близ мест, где царствует Венеция златая». — 1828: «Каков я прежде был» и 6+4, да еще какое: «Воспоминание», совсем не батюшковской темы, тона и, конечно, глубины, а все же (та-та-та-та-та: «Полупрозрачная... «Воспоминание...», «И с отвращением...», да и первая строка: «Когда для смертного...», где первое ударение рядом со вторым в счет не идет). — 1829: «Поедем, я готов...», скорей это можно упомянуть, чем уж слишком непохожее на Батюшкова «Зима. Что делать нам...» Но главное в этом году — прощальное 6+4 «На холмах Грузии...», как раз первое полустилише которого кажется мне внутренним незадолго до того напечатанными и списанными Пушкиным батюшковскими стихами, хоть и нет между этими стихотворениями ничего общего, кроме того же та-та-та-та-та в начальном нажиме смычка...

— Но если все это так, отчего же Мандельштам «этих звуков изгибы» только у Батюшкова нашел? Отчего не у Пушкина взял то, чему Батюшков научил Пушкина?

— Оттого что *батюшковское* это добро, *его* наследство. Оттого что много у Пушкина, слишком много других богатств.



Значенье — суета, и слово — только шум,
Когда фонетика — служанка серафима.

Поэту столь пифического изречения достаточно, а критик вопрошает, критикует, и любопытству его нет конца. Почему «шум»? Свою «фонетику» поэт звуком слов образует гораздо больше, чем их шумом. И если бы значенье слов полностью было суетой, отчего ж не довольствоваться тогда псевдословами, словами безо всякого значенья? Но это — риторические вопросы, вопросы-жалобы, которые легко отвести, сказав, что в первом стихе «шум», это та же суета, а «суета» отнесена к предметному, практическому значенью, именно к значенью, а не к смыслу слова. Зато второй стих побуждает понастоящему спросить, когда же, собственно, фонетика становится «служанкой серафима», или, пользуясь менее образным языком, в каких случаях звуковая сторона стиха приобретает столь явный перевес над значениями слов и фраз, что его смысл становится звукосмыслом, то есть смыслом его музыки. На такой вопрос сам этот стих уже и подсказывает ответ, шепчет: в моем, например, случае. Ведь стих этот — хорошо нам знакомый певучий шестистопный ямб с дактилической цезурой. Она-то и есть тот звуковой «изгиб» внутри длинного стиха, что приближает его к певучести, свойственной трехсложным размерам более, чем двухсложным. Не звуковой, собственно говоря, а ритмико-мелодический «изгиб», но тот самый, который Батюшкову был так дорог и стал вновь столь же дорог Мандельштаму через сто лет. Стихотворение «Мы напряженного молчанья не выносим» (характерна и эта его строка) написал он в 1913-ом году, но уже с самых первых неуверенных его шагов мило ему были дактилические эти цезуры и полустушия, занятые одним длинным словом — «Мы напряженного...», «В разноголосице девического хора» (1916). Тому свидетельство недавно опубликованные ранние и очень слабые стихи

В непринужденности творящего обмена,
Суровость Тютчева — с ребячеством Верлена
Скажите — кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?
А русскому стиху так свойственно величие,
Где вешний поцелуй и щебетанье птичье.

«Непринужденность» столь же мало тут оправдана, как величье птичьего щебетанья и вешнего поцелуя (откуда он? из Фета?); но уже взвывается в первой строке интонация та-та-та-та-та-та, и затем еще выше та-та-та-та. Не думаю, чтобы подслушано это было, перенято. Голосящего Мандельштама

слышу, не Батюшкова. Но Батюшков помог Мандельштаму вслушаться в Мандельштама.

«Батюшков нежный со мною живет». Никто другой, и хорошо он его назвал. «Роскошный Батюшков!» Понравилось это Батюшкову, а нам скорее кажется, что Воейков выразился не очень метко. Но «трудолюбивый» об этом парнасском па-стушке вполне можно было бы сказать. Смычок свой холил, канифоли не жалел, много лет изощрял шестистопный ямб, — изощрял в его гибкости, певучести и в певучих взаимоотношениях его со стихом меньшей амплитуды. Редки в первой «Мечте» такие строки, как «И смерть угрюмую цветами увенчал» или «В забвеньи сладостном, меж нимф и нежных граций», и та-та-та-та-та-та в стихотворении этом нет ни одного. Нечто близкое к этой «фигуре» появляется в «Выздоровлении» (1807), где шестистопная строка, впервые у него, поет дуэт с четырехстопной, и где, покуда речь идет о болезни, ей не дается дактилических цезур; четыре раза их нет, а потом три подряд: «Но ты приблизилась...», «И слезы пламенем...», «И вздохи страстные...» вводят главную тему. Но здесь и начало (несмотря на замечание Пушкина о том, что коса была бы тут уместнее серпа)

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,

— одно из лиричнейших, музыкально-лиричнейших во всей русской поэзии; музыка эта здесь создается таким же использованием пропуска ударений, как и в дактилических цезурах («убийственным» и «склоняет голову», при слабом ударении на «склоняет»). Запомним твердо: дело не в самих «пиррихиях» (пропусках ударений), не в самой дактилической цезуре (пропуск ударения на самом отмеченно ударяемом месте стиха), а именно в использовании их путем применения должным образом («плавно» или напевно) звучащих и смыслом своим разрешающих пение слов («убийственный» зловещее пение разрешает, «фонетика» — у Мандельштама — тоже, но лишь по контексту: она поэтизирована «серафимом» и предыдущей строкой). Нет никаких «приемов» в искусстве, которые действовали бы независимо от всего прочего. Я уже приводил тому в подтверждение басни. Теперь приведу пушкинские, великолепные, зрелые, музыкопослушные, но не ради музыки написанные стихи

Французских рифмачей суровый судия
О классик Депрео, к тебе зываю я:
Хотя постигнутый неумолимым роком
В своем отечестве престал ты быть пророком,
Хоть дерзких умников простерлася рука...

Сколько бы я ни подчеркивал дактилические эти и предцезурные слова, *голосом* подчеркивать их, хоть немного разбираясь в стихах, никто не станет.

Другое дело «Я берег покидал туманный Альбиона» («Тень друга», 1814). Пою с первых слов. Медленно протекают два первых стиха, потом пятистопный, потом опять шестистопный, потом четырехстопный с полной переменной ритма, как порою в баснях, но иначе, совсем иначе:

Вечерний ветер, валов плескаиье,
 Однообразный шум и трепет парусов,
 И кормчего на палубе зыванье
 Ко страже дремлющей под говором валов, —
 Все сладкую задумчивость питало.
 Как очарованный у мачты я стоял..

«Как очарованный...» После этого, через стих идут в шестистопных строках такие же цезуры. И все эти певучести были подготовлены уже длинным словом «однообразный», затем дактилической цезурой пятистопной строки («И кормчего»), затем дактилической цезурой шестистопной, но такой же как упомянутые дальнейшие три, с ударением на первом слоге; затем еще раз дактилически цезурированной пятистопной строчкой; и вот наконец настоящее та-та-та-та́-та-та-, «Как очарованный...», откуда и проистекает утроенное его очарование. Замечу, что в этом же стихотворении есть образец, один из совершеннейших в русской поэзии образцов, совсем другой, противоположной музыки александрийца, полностью уравновешенной, побуждающей комментатора скорей о гармонии говорить, чем о мелодии:

В бездонной синеве безоблачных небес

— изумительный стих, симметрия которого еще подчеркнута обоюдосторонним переходом ударных гласных от *о* на *е* и повтором первого слога прилагательных, но в неподвижности своей не характерный для Батюшкова и почти столь же неблизкий ритмическому чувству Мандельштама.

Начиная с этого стихотворения, Батюшков свой шестистопный ямб, свое 6+4, свое 6+5 (в «Умирающем Тассе») не разрабатывает далее; с точки зрения их гибкости, их интонационных возможностей, в них как будто и разрабатывать больше нечего. Он теперь и есть тот русский поэт, который эту гибкость, эти возможности передает другим, и ничего нет удивительного, что и через сто лет, именно в нем Мандельштам нашел себе помощника и друга. Оценив, без сомнения, и те его прощальные творенья, где то, что с давних пор в нем пело,

выпелось всего чище, но и всего полней, — а значит и сложнее: байроновскую «Элегию», идиллию извлеченную из Ариосто, о которых была уже речь, «Ты пробуждаешься, о Байя...» (об этом восьмистишии — 6+6+6, каждый раз с певучей цезурой, + 4+5+4+6, опять, с певучей цезурой, + 4, с четырьмя биениями ямба — сказано было мною кое-что в 114-ой книге Нового Журнала) и необычайное четвертое «Подражание древним»:

Бледна, как лилия в лазури васильков,
Как восковое изваянье...

И умолк этот голос. Перевернута страница. Век прошел...



1821. 1921. Та-та́ та-та́-та-та та-та́-та та-та-та́.

Люблю под сводами седья тишины
Молебнов, панихид блужданье,
И трогательный чин, ему же все должны —
У Исаака отпеванье.

Люблю священника неторопливый шаг,
Широкий вынос плащаницы
И в ветхом неводе Генисаретский мрак
Великопостных седмицы...

Быть может высшее, и конечно самое неожиданное из всего написанного Мандельштамом (хоть и нельзя сказать, чтобы неподготовленное и неизмешенное продолженья). Пример медиумичности поэта, сквозь которого говорит, безошибочными словами говорит нечто ему чуждое, и все таки не в ком либо другом, а в нем одном обретшее и забытые эти слова, и нужный для произнесения их голос. Слов этих у Батюшкова нет, но голоса, на который слова эти положить, без него не нашел бы Мандельштам. Не было бы в его распоряжении незаменимо нужного этим словам драгоценного стиха, которому Батюшков до Пушкина придавал гибкость и певучесть; а в тех четырех прощальных созданиях своих еще и что то такое из музыки снятых ударений, цезур и чередования разностопных ямбов извлек, чего и Пушкин извлекать из нее не помышлял. Или может быть не следует говорить, что Батюшков из музыки этой что-то извлекал? Скажем, что научил он нас ею удовлетворяться. Но ведь осмысленностью ее, а не бессмыслицей? Да, но осмысленностью не столь прозрачной, не так легко сочетаемой с простым значением фраз и слов. В этом направлении — беззначного звукосмысла — и складывалась, через сто лет, поэзия Мандельштама. Поэтому и справедливо говорить,

что именно от Батюшкова унаследовал он размеры, которыми очень редко пользовались во второй половине прошлого века, редко пользовались и поэты вокруг него: шестистопный ямб и шестистопный в чередовании с четырехстопным. Чтобы традицию подчеркнуть я чередование это и типографски — вопреки Мандельштаму — отмечаю. В стихотворении, первые две строфы которого я привел, очень замечательно сочетание двух совершенно разных архаизмов: лексики и грамматики с одной стороны, строфы, с другой. Оттого-то эти стихи так по-новому и звучат. Тыняновское противопоставление архаистам новаторов логически несостоятельно, хоть исторически, в применении к началу русского девятнадцатого века, и не бессмысленно. Традиция — не повторение прошлого, а новшество — иногда и возвращение к нему. Сплошное новаторство, безо всякого отношения к традиции, в теории абсурдно, а на практике — сплошная ерунда.

Выборматывалась сама собой у Мандельштама архаическая эта, столетней давности музыка. Я не говорю, что одна единственная, эта; но значительное все же место занимавшая среди других.

В непринужденности...

В не-при-нуж-дён-ности...

В непринужденности *творящего* (обмена)...

Плохие, наскоро сложенные слова, но душа прислушивается к их пению —

Отчего душа так певуча
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

(1911). Но ритм не только случай, и тот же самый, или почти, может разные мгновенья высказать и подойти к разным милым именам. Та-та-та-та́-та-та — как хорошо! — и та-та́-та-та: В непринуждённости *творящего*... И уже та́-та-та (в ямбе)! Хорошее слово «омут», в косвенных падежах. За год до того он его испробовал — в амфибрахии:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша...

Нет. Не совсем то...

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

Тогда же, однако, и нашел нужную этому слову музыку:

В огромном бмуте / прозрачно и темно,
И томное окно белеет;
А сердце — отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?

То всю тяжестью оно идет ко дну,
Соскучившись по милом иле,
То, как соломинка, минуя глубину,
Наверх всплывает без усилий...

Печатаю опять, как предписано традицией. Последней строфы не привожу. Ясно и так, что «милых имен» существует немало, что найдена искомая вместе с ними музыка, и что это все та же, пусть и обновленная — обновленная именно словами — старая батюшковская музыка. Правда, оркестрована она щедрей и гармоническая опора ее богаче (звуки *о, м, н* в первой строфе и тут же соответствия «бмуту»: «т^омное», «м^едленно»). Но мелодия, в которой теперь для омута нашлось место, как и еще более певучее для «соломинки» во второй строфе, все же главенствует надо всем и поет, как пела некогда —

То всю тяжестью оно идет ко дну...
Ты просыпаешься, о Байя, из гробницы...

Так что с этого самого 1910-го года уже и незачем было Афродите оставаться пеной и слову возвращаться в музыку.

Или верней незачем ему стало в бессловесную возвращаться, оставаться без своей, неразрывно связанной с ним музыки. Милое имя «соломинка», еще именем собственным не стало, а было уже написано «Мы напряженного молчанья не выносим — / Несовершенство душ обидно наконец...» (1912), и тогда же

Но чем внимательней, твердыня *Notre Dame*,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

В следующем году «Адмиралтейство», а в 14-ом, накануне войны, изумительное восьмистишие, лучше всего являющее нам поэтическое осознание поэтом именно этого своего, в плоть ему вошедшего и в кровь, ямбического гекзаметра:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
 Уже с утра покой и трудные длинноты;
 Волы на пастбище, и золотая лень
 Из тростника извлечь богатство целой ноты.

«Есть наслаждение и в дийкости лесов»... «Есть ийволги...», «В тонийческих стихах...», «едиийственная», «длительность». Так и слышу этот взвизгивающийся звук, это взвизгиванье Мандельштама. Конечно, долгота гласных к тоническим стихам никакого отношения не имеет, а что «зияет» цезура, это лишь о дактилической цезуре в *ямбе* и можно сказать. Тут она как раз сама о себе это самое еще раз и говорит. Логос и Мелос одинаково, побеждая сумбур, родятся из сумбура, но не полагается им из стихов начисто изгонять сумбур. (Если поэзия и впрямь должна быть — по Пушкину — «глуповата», ничего другого значить это не может; не глуповата, а безрассудна; от дешевой обессумбуренности Разум ее уберезет). Сумбур в полновесных этих стихах их поэзии соприроден. Ведь это стихи о стихах, об этих самых стихах, и вместе с тем о «метрике Гомера» и о «природе» (об окрестностях Рима, может быть), но то, о чем говорится, этого-то как раз «на самом деле» и нет, а есть поэзия, сама себя определяющая, поющая о себе, и даже не «о»: пение являет свой смысл, который прежде всего — пение. И тем показательней, что явлено это пение в зиянии цезур и медленном шествии нашего старого шестистопного ямба, в том, что ложно-неложно (сумбурно) и поэтически действительно можно отождествить с «длиннотами» отягощенной, «тонической» метрикой Гомера.

В следующем году было написано тем же негомеровским гекзаметром и все же вполне созвучно имени Гомера «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», столь же длинно-певучее, как то, с призыванием иволги, стихотворение, столь же чарующее, чуть более витийственное, быть может, — и то я скорей для того так говорю, чтобы напомнить два последние его стиха:

И море черное, витийствуя шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

В том же году — «С веселым ржанием пасутся табуны...», а в предыдущем еще не упомянутая мной «Европа», — всё длинные эти строчки; когда я читал их впервые, мерещилось мне, что в них невозможным образом десять или двенадцать стоп а не шесть, и думалось — вопреки арифметике, но не вовсе несправедливо — что таких долгострочных стихов никто у нас раньше не писал. В шестнадцатом году новый их ожидал, русский более, чем до того, триумф:

В разноголосице девического хора
 Все церкви нежные поют на голос свой,
 И в дугах каменных Успенского собора
 Мне брови чудятся, высокие, дугой...

Разве это не одно из упоительнейших русских стихотворений?
 И тогда же создались столь же московские смешанной длины
 ямбы — «На розвальнях, уложенных соломой...» И «Соло-
 минка», I и II, в том же году —

Я научился вам, блаженные слова —
 Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита...

А в семнадцатом — «Декабрист» и «Когда октябрьский нам
 готовил временщик...» (6+4), «Кассандре» (смешанные ям-
 бы), «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», «Среди
 священников левитом молодым...», чтобы увенчал все это в
 восемнадцатом

На страшной высоте блуждающий огонь,
 Но разве так звезда мерцает?
 Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
 Твой брат, Петрополь, умирает.

И в том же году: «Кто знает, может быть не хватит мне свечи»,
 с чудесной строкой «Как поздний патриарх в разрушенной
 Москве», предвещающей «церковные» стихи двадцатого года.
 Но еще до них (такое же, впрочем, предвестие): «В хрусталь-
 ном омуте какая крутизна...», где «омут» пригодился еще раз,
 и где сказано «Я христианства пью холодный горный воздух»
 (1919). В двадцатом — «Когда психея-жизнь», «Я слово по-
 забыл»,

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
 С певучим именем вмешался...

и последнее предвестие, почти равное тому, что оно предве-
 щает:

Вот дароносица, как солнце золотое,
 Повисла в воздухе — великолепный миг...

.....

И Евхаристия как вечный полдень длится —
 Все причащаются, играют и поют,
 И на виду у всех божественный сосуд
 Неисчерпаемым веселием струится.

И вот, в знаменательном году смерти Блока, смерти Гумилева, —

Соборы вечные Софии и Петра,
 Амбары воздуха и света,
 Зернохранилища вселенского добра
 И риги Нового Завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
 Сюда влачится по ступеням
 Широкопасмурным несчастья волчий след,
 Ему веки не изменим...

Еще черней была бы ночь России, если этого ей на ночь не было бы сказано. И как нередко, но таинственно случается в том, что мы беспомощно зовем искусством, полнота его была достигнута здесь на вершине или в глубине того, рядом с чем «искусство» — пустячок. Весь путь теперь пройден и стихом этим и этой строфой, от младенческого «В непринужденности» до изумительных этих длинных предцезурных слов, найденных для этого стиха, но для которых — кажется нам теперь — самый этот стих некогда был найден. Теперь, когда Мандельштам до предельного полнозвучия его довел, подготовкой начинает нам казаться всё то, чем он был у Батюшкова, Жуковского, Баратынского, Пушкина. Но нет: не зачеркнуто его прошлое, подчеркнуто оно драгоценной его музыкой, поэтическим его величием. И утешительно для нас, что поздний наш поэт, — «как поздний патриарх в разрушенной Москве» — стихом Батюшкова и Пушкина достиг того, чего он достиг этими своими стихами.



Писал он тем же стихом и позже; но выше этой вершины в его музыке не поднялся. В двадцать втором году написал «Кому зима, арак и пуиш голубоглазый...»; в двадцать третьем (парными александрийцами) «Язык булыжника мне голубя понятней...»; в двадцать четвертом (смешанными ямбами) «1 января 1924» и строфой 6+4 «Нет, никогда ничей я не был современник». Потом он реже обращается к этим размерам, — и к ямбам вообще (замечу, что музыка шестистопного ямба сильно повлияла и на его пятистопный). «10 января 1934», где свободно сочетаются оба, не совсем внятно и едва ли совсем доделано. «Чернозем» (1935) — может быть начало нового вслушиванья в эти ритмы. Но темы моей я расширять не буду, а для прощания с ней достаточно воронежского 6+4 (январь 1937):

Еще не умер я, еще я не один,
 Покуда с нищенкой-подругой
 Я наслаждаюсь величием равнин
 И мглой, и голодом, и вьюгой.

В прекрасной бедности, в роскошной нищете
 Живу один — спокоен и утешен —
 Благословенны дни и ночи те,
 И сладкозвучный труд безгрешен.

Несчастен тот, кого, как тень его,
Пугает лай и ветер косит,
И беден тот, кто, сам полуживой,
У тени милостыни просит.

Не в шутку пишутся стихи. Бывает, что и в шутку. Но когда до таких, как эти — и до такого «сюжета» — доходит дело, то при всем их глубоком совершенстве, шуткой обернется, пожалуй, комментарий этих совершенств. Не стану шутить. Переписываю их, и только. По традиционному переписываю. Так преемственность нашей поэзии видней. Так, быть может, мы память об этом поэте крепче будем хранить; неразрывно с памятью о прежних наших поэтах.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Статьи, образовавшие эту книгу, печатались в нью-йоркском *Новом журнале* с 1972-го по 1974-ый год, но задуманы были с самого начала века как связное целое, — не включавшее, правда, ни напечатанных там же, им вослед, «Критических заметок», ни статьи «Батюшков и Манделъштам». Писались однако главы задуманной книги не непрерывно, одна за другой, а с промежутками в два-три месяца, что и привело к некоторому сдвигу ее пропорций и неровности тона; да и скомкать пришлось мне под конец заключительный раздел третьей моей главы. Два других ее раздела приближаются к тяжеловесности ученого трактата, не совсем уместной в журнале общего характера, хотя писать такой трактат вовсе в мои намерения не входило, как о том всего лучше свидетельствует начальная глава, первому разделу которой я придал форму чего-то вроде притчи, а второму — беседы (автора с самим собой). Немножко шальным может показаться кой-кому и заглавие книги... Многие коренится в побуждениях моих при работе над нею. Не последним среди них был довольно резкий протест против педантических, напоказ «научных» приемов достигшего в те годы апогея структурализма, — западного, но и нашего.

Две основные мысли, которые я этому, нынче уже ослабевшему поветрию, в моих статьях противопоставляю, можно с предельной краткостью высказать так :

1. Поэзия — явление речи (*parole*, или, шире и неопределенней, *langage*) но не системы языка (*langue*) и поэтому

2. она не может изучаться методами точных наук, а только исторических и филологических. Исследователи, превозносившие (вполне по заслугам) Соссюра, зачеркнули главную его заслугу, не сделав из знаменитого различения его самого близлежащего, простого, но и предрешающего всё дальнейшее вывода.

Не раз за последние годы собирался я пересмотреть мои статьи, ввести их в русло гораздо более последовательного рассуждения ;

но до этого дело не дошло. Издать же их без изменений в виде книги мне и в голову не приходило, покуда меня к этому не склонил уважаемый мною ученый Е. Г. Эткинд, до недавних лет остававшийся жить в его и моей стране, отчетливо в то же время принадлежа к младшему, сравнительно с моим, поколению: я окончил тот же университет, что и он, за два года до его рождения. Он же возымел и мысль о возможности включения книги в серию книг «Русская библиотека» парижского Института славяноведения, на что дал ему согласие президент Института Жан Бонамур, которому я за это приношу глубокую мою благодарность. Самому же Ефиму Григорьевичу скажу одно: своим признанием интереса моих статей он доставил мне радость, вполне сравнимую с той, которую я испытал бы, вернувшись на родину (не в СССР, разумеется, а в Россию).

* *
*

Arrivé à ce point, il me faut bien avouer que j'éprouve quelques remords de ne pas avoir écrit ce quasi-livre en français. D'abord parce que me voici, depuis plus d'un demi-siècle, parisien, et depuis plus d'un quart de siècle citoyen de ce pays de France que j'ai aimé et admiré bien avant d'y avoir trouvé ma seconde patrie. Ensuite, parce que, depuis plus de quarante ans, je détiens l'honneur d'être compté parmi les auteurs de langue française: Enfin — *last not least* — parce que, le cas échéant, je l'aurais écrit bien sagement, en me conformant à une tradition littéraire-universitaire que je n'ai nullement cessé de vénérer. Et, de plus, j'aurais eu, alors, à ma constante disposition, le précieux doublet «langue»-«langage», dont les saussuriens —autant dire les linguistes tout court — de langue russe, allemande, anglaise se trouvent dépourvus — si fâcheusement. Comme de cet autre: «mot»-«parole», qui très pertinemment met en contraste les titres de deux livres parus à plus d'un siècle de distance: celui de Jean-Paul Sartre et celui de l'abbé Lamennais, même si les «paroles» de ce dernier n'avaient pas été celles d'un croyant. L'allemand, avec son double pluriel du mot *Wort* (*Worte* et *Wörter*), ne fait qu'esquisser une distinction totalement absente du russe et de l'anglais.

C'est cette même précéllence du vocabulaire français à cet égard qui me permet de supprimer l'adjectif dans le sous-titre français de ce volume. Le terme (par moi forgé) *phonosémantique* (et non *sémiotique* selon la différenciation proposée par Emile Benveniste en 1966) indique déjà qu'il s'agit de signes *ayant un sens* et non seulement permettant de distinguer des significations — potentielles par surcroît — comme les

phonèmes et autres éléments interdépendants du système-langue. Ainsi définie, la phonosémantique étudie exclusivement non la langue, mais la parole, cette parole que rien n'empêche de devenir ou de se révéler parole poétique. Alors qu'en russe le vocable *slovo* est capable de signifier indifféremment « mot » et « parole », alors qu'un mot, pour autant que nous l'appréhendons comme appartenant au système d'une langue, ne saurait appartenir, pour nous, au non-système de la poésie.

Pour parler d'elle — c'est ainsi que je terminerai mes aveux — il m'était plus facile de recourir à ma langue maternelle et d'aller chercher la plupart de mes exemples chez les poètes de mon pays natal. Tout en le regrettant, lorsque je songe aux lecteurs français que je me suis condamné ainsi à perdre, je ne m'en réjouis pas moins de voir paraître mon texte en France, pays où je ne suis pas né, mais où j'espère fermement finir mes jours.

Wladimir WEIDLÉ

Ce livre était encore en composition quand son auteur décéda à Paris à l'âge de 84 ans, le 5 août 1979. Il n'a pas pu voir ce livre qu'il avait ardemment désiré et qui, nous l'espérons, sera lu avec plaisir et reconnaissance non seulement par les russisants en France et dans les autres pays occidentaux, mais encore par les compatriotes de Wladimir Weidlé en Russie.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|------------|
| Искусство и точность. Предисловие Е. Эткинда | 7 |
| Глава первая. Эмбриология поэзии | 15 |
| 1. Бразильская змея | 18 |
| 2. Спор о змее и об осенней весне | 21 |
| 3. Царь Оксиморон и царица Ономатопея | 30 |
| 4. «Как часто милым лепетаньем...» | 39 |
| 5. Очарование имен | 48 |
| 6. Ни песня, ни пословица | 62 |
| Глава вторая. Музыка речи | 75 |
| 1. Музыка мысли и музыка речи | 77 |
| 2. Сумбур и звуко­смысл | 86 |
| 3. Зачем так звучно он поет ? | 95 |
| 4. Лалла Рук | 101 |
| 5. Уподобительное благо­гласие | 112 |
| 6. Повторы. Ну и что ж ? | 121 |
| Глава третья. Звучащие смыслы | 131 |
| 1. Обозначение и выражение | 134 |
| 2. Фоносемантика | 142 |
| 3. Звучащее слово | 152 |
| 4. Осмысление звуков | 163 |
| 5. Во славу гласных — и согласных | 186 |
| 6. Фоносемантики в второй раздел | 203 |
| Глава четвертая. Критические заметки | 211 |
| 1. Выхожу один я на дорогу | 214 |
| 2. Сто двадцать девятый сонет Шекспира | 225 |
| 3. Ты пробуждаешься, о Байя из гробницы | 236 |
| 4. Неслучайные ошибки и коренное заблуждение | 247 |

| | |
|--|-----|
| Приложение. Батюшков и Мандельштам | 261 |
| Послесловие автора | 291 |
| Оглавление | 295 |

Bibliographie des œuvres de Zénaïde Hippis, établie par Any BARDA, 1975.

Bibliographie des œuvres de Marc Aldanov, établie par D. et H. CRISTESCO, sous la direction de Tatiana OSSORGUINE, introduction de Marc SLONIM, 1976.

L'émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe.

Volume 1 : 1855-1940, par Tatiana OSSORGUINE-BAKOUNINE, 1976.

Volume 2 : 1940-1970, par Anne-Marie VOLKOFF, 1977.

La phrase nominale en russe, par René L'HERMITTE, 1978.

Les fonctions de l'ordre des mots en russe moderne. Romans et nouvelles de Gorki, par Jean-Pierre BENOIST, 1979.

Bibliographie des œuvres de Nicolas Berdiaev, établie par Tamara KLÉPININE, introduction de Pierre PASCAL, 1978.

Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov, établie par Hélène SINANY, sous la direction de Tatiana OSSORGUINE, 1978.

Bibliographie des œuvres de Nicolas Lossky, établie par B. et N. LOSSKY, introduction de Serge LEVITZKY, 1978.

Colloque Berdiaev (Sorbonne, 12 avril 1975), 1978.

Борис Пастернак/Boris Pasternak. Colloque de Cerisy-la-Salle (11-14 septembre 1975), 1979.

Материя стиха (La matière du vers), par Efim ETKIND, 1978.

La création littéraire chez Dostoïevski, par Jacques CATTEAU, 1978.

II^e Colloque de linguistique russe (Paris, 22-24 avril 1977), 1979.

Voix et aspect en russe contemporain, par Denis PAILLARD, préface de Yves MILLET, 1979.

Les propositions infinitives en russe, par Jacques VEYRENC, 1979.

Bibliographie des œuvres de Simon Frank, établie par Vasily FRANK, sous la direction de Tatiana OSSORGUINE, introduction de René LE SENNE, 1979.

Bibliographie des œuvres de Ivan Chmelev, établie par Dimitri SCHAKHOVSKOY, sous la direction de Tatiana OSSORGUINE, 1980.

Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи (Embryologie de la poésie. Introduction à la phonosémantique de la parole), par Wladimir WEIDLÉ, préface de Efim ETKIND, 1980.



Владимир Васильевич ВЕЙДЛЕ

родился в Петербурге в 1895 году. Там же в 1916 году окончил университет, где, в качестве преподавателя, с 1921-го по 1924-ый год читал лекции по истории средневекового западного искусства.

С осени 1924-го года жил в Париже. С 1932-го до 1952-го года был профессором тамошнего Православного Богословского Института (по кафедрам Истории христианского искусства и Истории западной Церкви). Умер в Париже 5 августа 1979 года.

Книги на русском языке : **Умирание искусства**, Париж, 1931 ; **Вечерний день**, Нью Йорк, 1952 ; **Задача России**, Нью Йорк, 1954 ; **Безымянная страна**, Париж, 1968 ; **О поэтах и поэзии**, Париж, 1973 ; **После « Двенадцати »** (О последних годах Блока), Париж, 1973.

Готовы к печати : **О позднем и последнем** (о поздних теориях великих мастеров, в особенности Рембрандта) ; **Объяснения в любви** (очерки о городах Италии) ; **Литературные беседы**.