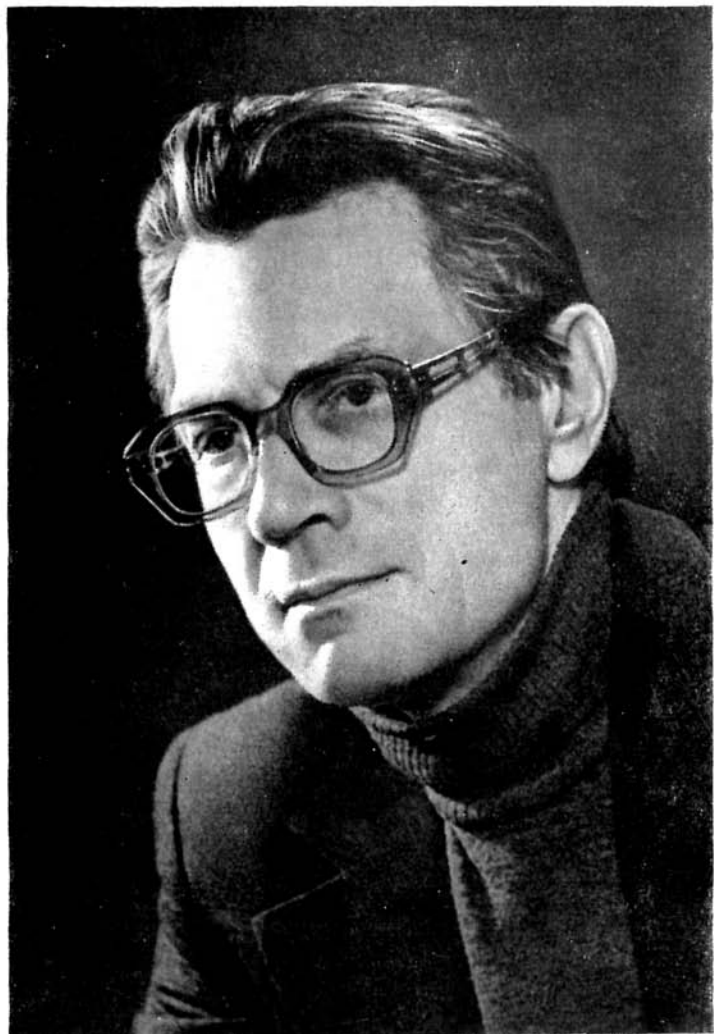


Вадим  
Кожин

СТИХИ  
И  
ПОЭЗИЯ





Вадим  
Кожин



СТИХИ  
И  
ПОЭЗИЯ



МОСКВА  
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»  
1980

8P2  
K58

Оформление художника *А. А. Брантмана*

**Кожин В. В.**

**K58** Стихи и поэзия.— М.: Сов. Россия, 1980.  
304 с., 1 л. портр.

Эта книга обращена ко всем, кто любит или хочет полюбить поэзию, и, конечно, к тем, кто сам пишет стихи.

Книга начинается с изложения самых доступных понятий (природа стиха, содержание, форма, путь становления поэта и т. д.). Эти понятия раскрываются и конкретизируются на материале творчества поэтов XIX и XX вв.

К  $\frac{70302-168}{M-105(03)80}$  122—80 4702010200

**8P2**

© Издательство «Советская Россия», 1980 г.

## ОТ АВТОРА

Эта книга обращена ко всем, кто любит или же хочет полюбить поэзию, и, конечно, к тем, кто сам пишет стихи. Она не представляет собою трактат, строгое теоретическое рассуждение о стихе и тем более «руководство», учебник. Это просто разговор о стихе, свободно переходящий от одной темы к другой, а нередко и возвращающийся к тому или иному важному вопросу. Книга не имеет задачи осветить все — или хотя бы даже все основные — проблемы, связанные с изучением стиха. Да это и невозможно сделать в такой сравнительно небольшой книге. Кроме того, читатель не должен искать здесь подробного описания различных форм стиха, многообразных поэтических средств и т. п. Развернутая систематизация стиховых форм сейчас едва ли необходима: в последние десятилетия издано несколько солидных исследований и словарей, специально посвященных этой систематизации.

Главную цель этой книги можно бы определить как стремление показать необычайную трудность, напряженность, сложность дела поэта — дела, которое многие представляют себе упрощенно или слишком смутно.

Большое место заняла в книге далеко еще не ясная проблема самой причины возникновения и развития стиха. Ведь очень часто люди, даже хорошо зная и любя поэзию, не способны ответить на вопрос, зачем, собственно, поэт пишет стихами, почему он не может воспользоваться «обычным», прозаическим словом. Между тем, не разрешив этого вопроса, нельзя в полной мере понять, что такое вообще поэзия.

Другая основная мысль, проходящая через всю книгу, заключается в том, что поэзия по целостной своей природе представляет собою *искусство, творчество*. Это может показаться общим местом, прописью, банальностью. Однако в действительности перед нами сложная проблема.

Во-первых, стихотворение очень часто понимают, по сути дела, просто как последовательность слов, как некую *речь*, которая отличается от обычной речи лишь тем, что в ней есть более или менее стройный порядок (ритм) и созвучия (рифмы).

Во-вторых, содержание стихотворения столь же часто рассматривается как определенная *мысль* (или, как нередко говорят, «мысль, окрашенная чувством»), которая в отличие от иных видов мысли — например, мыслей философа, оратора, публициста (конечно же, также окрашенных чувствами) или мыслей, воплощенных в лирических дневниках, письмах, мемуарах, — выражена в стройной и изящной форме (стихотворной). Правда, обычно добавляют еще, что поэт высказывает свою мысль «образно», создавая определенные «картины» жизни и природы, используя яркие эпитеты и метафоры и т. п. Однако при этом приходится оговаривать, что возможны и существуют замечательные стихотворения, в которых поэт высказывается прямо, не прибегая ни к «картинам», ни к метафорам. Эта оговорка очень характерна: лирическая поэзия, в отличие от повествования, в самом деле легко обходится без «образности» в буквальном смысле

слова (то есть без изобразительности). В результате приходится признать, что поэзия — по крайней мере в какой-то ее части — есть, в сущности, всего лишь особая форма выражения мысли (пусть и «окрашенной чувством»).

Оба эти представления о сущности (точнее, о форме и содержании) стихотворения крайне упрощают природу поэзии. И в этой книге очень большое внимание уделено полемике с подобного рода поверхностными взглядами и, естественно, изложению точки зрения, которая кажется мне правильной. Я стремился с разных сторон осветить сущность поэзии как искусства, как принципиально художественного явления — и по форме и по смыслу.

Понимание поэзии как искусства — это, по-видимому, вообще главная проблема, стоящая перед каждым, кто хочет «войти» в поэзию и сделать ее своим достоянием. Дело в том, что многие и многие люди, даже серьезно интересующиеся поэзией (а нередко и пробуящие сами сочинять стихи), не осознают этой проблемы.

Любой человек так или иначе понимает, что для действительного восприятия серьезной музыки нужна определенная подготовка, что для этого необходимо овладеть самим «языком» музыки. Но в то же время большинство людей полагает, что для восприятия поэзии никакой подготовки не требуется — достаточно просто уметь читать...

На протяжении всей книги я стремлюсь доказать, что это представление ошибочно, что поэзия создает глубоко своеобразную «систему знаков», принципиально отличную от языка в собственном смысле. Язык — это только материал для поэта, только фундамент, на котором поэт воздвигает здание поэтического произведения, обладающее своим самостоятельным «языком», не менее сложным и своеобразным, чем «язык» музыки.

Правда, в искусстве слова, как и в искусстве звука, есть широкая сфера «легкой поэзии» (аналогичной «легкой музыке»), которая воспринимается гораздо проще. Но освоение «серьезной поэзии», поэзии классического склада, требует не меньших усилий, не меньшей подготовленности, чем освоение серьезной, классической музыки.

Далеко не каждый, умеющий читать по-русски, способен действительно воспринимать поэзию Пушкина или Блока. И дело здесь не в сложности «идей» того или иного стихотворения. Дело именно в том, что поэзия (да и каждый отдельный поэт) имеет свой собственный язык — язык особого искусства, а не язык в лингвистическом смысле.

В предлагаемой книге я прежде всего и ставил перед собой задачу в той или иной мере охарактеризовать этот еще очень мало изученный «язык», на котором говорит — или, точнее, пишет — поэт.

Не могу не сказать, наконец, и о том, что книга не могла быть написана без замечательных достижений отечественной филологии, на которые автор постоянно опирался. Особенно важную роль для автора сыграли труды таких выдающихся филологов, как М. М. Бахтин, С. М. Бонди, Г. О. Винокур и В. В. Виноградов.

# Глава первая

## СТИХИ И ПОЭЗИЯ

### 1. МОЖНО ЛИ ВЫУЧИТЬСЯ ПИСАТЬ СТИХИ?

В начале нашего столетия из года в год издавались книги, обещавшие научить писать стихи каждого желающего. Вот, например, одна из них:

*Полная школа выучиться писать стихи. Сборник примеров и упражнений для самоизучения в самое короткое время и не больше как в 5 уроков сделаться стихотворцем. В двух частях. Составил С. С. Будченко, дополнил Н. Е. Горный. Издание 4-е, переработанное и дополненное. Москва, 1914.*

Поразительное по безграмотности заглавие говорит само за себя. Выходили и другие книги этого типа:

*Как научиться писать стихи. Составил Ямб Хорещ. Спб., 1908.*

*Л. Д. Кранц. Путь к славе. Как стать поэтом? Москва, 1915.*

Рекламные обещания таких авторов могли увлечь, конечно, только невежественных и легковверных людей. Дело, однако, не только в этом. Дело в том, что вообще нельзя научить человека писать *стихи*, если вкладывать в это слово его полный и подлинный смысл, если иметь в виду не рифмованные фразы, а произведения поэзии.

Уместно привести здесь слова Грибоедова о роли мастерства, о месте «искусности» в поэзии. Прежде стоит только напомнить, что Грибоедов — прекрасный лирический поэт. «Горе от ума» как бы заслонило от многих читателей эту сторону его творчества. Но такие стихи Грибоедова, как «Прости, отечество!», «Хищники на Чегеме», «Там, где вьется Алазань», «Восток», принадлежат к выдающимся образцам русской лирики. Вот характерные строки из стихотворения о Кавказе, написан-

ного около 1820 года и предвосхищающего лермонтовскую лирику:

Странник, знаешь ли любовь,—  
Не подругу снам покойным,—  
Страшную под небом знойным?  
Как пылает ею кровь?  
Ей живут и ею дышат,  
Страждут и падут в боях  
С ней в душе и на устах...  
Так самумы с юга пышат,  
Раскаляют степь..  
Что судьба, разлука, смерти!..

Друг и литературный соратник Грибоедова, замечательный поэт Павел Катенин писал ему, что в его поэзии «дарования более, нежели искусства». Грибоедов отвечал Катенину:

«Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать, не знаю, стою ли ее? Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытверженного, приобретенного потом и сидением искусства... в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам... нежели собственной творческой силы,— тот, если художник, разбей свою палитру, и кисть, резец или перо свое брось за окошко... Я как живу, так и пишу — свободно и свободно»<sup>1</sup>.

Грибоедов противопоставляет «искусство» (мы бы сказали теперь «мастерство» или «искусность») и «дарование», «творческую силу». Так же сделал и Пушкин, говоря об одном посредственном стихотворце: «В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства»<sup>2</sup>.

Нам придется еще не раз обсуждать здесь соотношение творчества и мастерства, дарования и искусности. Но и теперь, в начале нашего разговора, нельзя не остановиться на этой проблеме.

Нередко говорят, что поэтами *рождаются* и, следовательно, никакое обучение, никакие сознательные усилия не помогут человеку стать поэтом. Это и верно и неверно. Верно потому, что, без сомнения, существуют определенные наследственные задатки, врожденные свойства высшей нервной деятельности и особенности чувственного

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. под ред. Вл. Орлова. Л., Гослитиздат, 1945, с. 483.

<sup>2</sup> Письмо П. А. Плетневу от 14 апреля 1831 г.



восприятия, без которых человек вообще не сможет добиться значительных достижений в поэтическом творчестве, хотя в то же время он может стать, скажем, выдающимся ученым или великолепным мастером в области какого-либо практического труда, или блестящим политическим деятелем, или прекрасным педагогом и т. п.

Однако можно с большими основаниями утверждать, что врожденной поэтической одаренностью обладает очень большое число людей. Это явствует, между прочим, из того, что в детском и отроческом возрасте многие и многие из нас произвольно испытывают влечение к стихотворчеству (пусть в самых элементарных его формах). Правда, впоследствии, ко времени зрелости, влечение к поэзии у подавляющего большинства ослабевает и глохнет.

Это может показаться странным, но дети в массе своей живее и тоньше, чем взрослые, воспринимают поэтическое слово<sup>1</sup>. Давно замечено, например, что дети — если им, конечно, еще не привили безличную манеру «выразительного чтения», — исполняют стихи подобно самим поэтам, отчетливо передавая живое движение стиха, восхищаясь ритмическим рисунком и эмоциональной напряженностью стиховых интонаций и в то же время схватывая поэтический смысл в его полноте и жизненности.

Помню, как шести-, семилетний малыш, ведомый мамой за руку по улице, восторженно, сверкая глазами, скандировал:

По́ фа-ми́-лии Степа́нов,  
И по́ име́-ни Степа́н,  
Из райо́нных ве-ли-ка́нов —  
Са́мый гла́вный ве-ли-ка́н!

Он исполнял эти стихи так, как будто он *сам* их только что сочинил и теперь наслаждается каждым звуком, каждым ритмическим ходом, каждым словом, созидающими торжественно-веселый поэтический смысл.

Конечно, от восторга перед этими отличными детскими стихами до полноценного восприятия поэзии Пушкина, Фета или Блока — путь немалый. Но вот что важно: ребенок в данном случае воспринимает стихотворный текст именно как *поэзию*, как живое поэтическое слово в органическом единстве его формы и содержания.

<sup>1</sup> Об этом, в частности, убедительно рассказано в известной книге К. И. Чуковского «От двух до пяти».

Между тем уже к юношеским годам у очень многих читателей это непосредственное восприятие поэзии слабеет и исчезает. И вот, читая гениальные строфы о Петербурге во вступлении к пушкинскому «Медному всаднику», мы уже, несколько скучая, думаем о том, что здесь, мол, «создана яркая картина великого города», а, с другой стороны, поэт использует «приемы звукописи» (например, «шипенье пенистых бокалов»). И уже нелегко отрешиться от этих вялых соображений и просто услышать в собственном взволнованном голосе поэтическую мощь, красоту и радость, услышать, как словно целый оркестр звучит в твоей груди —

...В их стройно зыблемом строю,  
Лоскутья сих знамен победных,  
Сиянье шапок этих медных,  
Насквозь простреленных в бою!..—

и уже нет никакой «картины Петербурга» и «звукописи», а в самом тебе, в твоём собственном творческом воображении создается, живет, влюбляет в себя неповторимый пушкинский Петербург, прекраснее которого нет ничего на свете...

\* \* \*

Но постойте! Может быть, ты, мой читатель, не испытываешь всего этого? Может быть, поэма Пушкина для тебя — только «обязательное чтение», утвержденное вышестоящими инстанциями? Что же тогда делать?

Попробуем взять в руки томик Пушкина (ведь он, конечно же, есть в твоём доме?) и открыть «Медного всадника». И прочитайте ну, скажем, с этой всем известной строки:

Люблю тебя, Петра творенье...

Прочитать вслух, медленно, делая паузы после каждой строки, и внятно, напряженно, чтобы пережить каждое слово, каждый звук. И не думать заранее о том, что вот, мол, передо мной Пушкин, великая поэзия, классика. Нет, непосредственно, просто, даже наивно отдаться нарастающей поступи стиха, видеть, слышать, осязать это полное смысла ритмическое движение слов, их парадное шествие, которое гремит и сверкает с наибольшей силой тогда, когда оно и впрямь воссоздает парад —

«воинственную живость потешных Марсовых полей». Услышим же в своем собственном голосе это шествие, дойдя с ним до того места, где словно каждая строка звучит как ликующий возглас:

В их стройно зыблемом строю [!]  
Лоскутья сих знамен победных [!]  
Сиянье шапок этих медных [!]  
Насквозь простреленных в бою [!]...

В этой *самой громкой* строфе, наверное, легче воспринять, услышать, пережить красоту и силу пушкинского слова. Но и для этого, конечно, нужно разбудить в себе душевную свободу и воображение, способность к бескорыстному восторгу и полноте восприятия.

Что же, может быть, для этого следует вернуться к духовному состоянию малыша, самозабвенно твердящего «Дядю Степу»? Нет, конечно, из этого ничего не выйдет. Чтобы воспринять Пушкина, никак недостаточно врожденного чувства поэзии. Но необходимо сохранять и постоянно возрождать в себе это непосредственное первоначальное чувство поэзии. Именно об этом говорит знаменитое рассуждение Маркса: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, или он становится ребячливым. Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?»<sup>1</sup>

Собственно, когда мы говорим о поэтической одаренности ребенка, мы уже имеем в виду не *врожденные* свойства как таковые. Двое новорожденных, обладающих, казалось бы, одинаковыми задатками,— например, двое во всем подобных друг другу близнецов — к пяти — семи годам уже очень существенно различаются по своему характеру и душевному складу. И это различие неизбежно даже в том случае, если дети воспитываются вместе, в одних и тех же условиях. Ибо бесконечная сеть явлений, факторов и отношений внешнего мира не может действовать на два детских сознания одинаково. Мельчайшие расхождения, отличия, отклонения цепляются друг за друга, и в результате формируются два совер-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 136.

шенно разных, неповторимых человека. Из цепи самых незначительных расхождений (скажем, один выслушал поразившую его воображение сказку, а другой, устав за день, заснул еще во время не очень увлекательного зачина) может в этот период становленья вырасти в конечном счете глубокое душевное различие.

Неизбежно получается так, что многообразнейшие и бесчисленные *первые* впечатления (первая встреча с природой, с техникой, с искусством, первые ощущения дружбы, любви, родины, красоты и т. д.) у каждого человека глубоко индивидуальны, неповторимы, уникальны. А эти первые впечатления в свою очередь уже определяют все последующие восприятия и переживания, и в результате формируется неповторимая человеческая личность, уникальный склад ума, души, воли.

Это становление личности совершается естественно, органически и сокровенно. Ход его зависит от бесконечного числа крупных и мелких явлений и причин. Историческая эпоха и состояние общества, принадлежность к определенной социальной группе, характер непосредственной человеческой среды, своеобразие местности и предметной обстановки, все увиденное, услышанное, пережитое так или иначе воздействует на формирование личности. Причем в зависимости от стечения обстоятельств, от сложившегося в данный момент душевного состояния человек принимает то, что в другой раз отверг бы, и наоборот. Потому и может получаться так, что из самой высококультурной среды выходит человек, питающий отвращение к культуре, и, напротив, из среды безграмотной и дикой является человек, неутолимо жаждущий культуры и поднимающийся до ее вершин.

Но мне могут напомнить: а как же воспитание — это сознательное и целенаправленное воздействие на развивающегося человека? Конечно, воспитание играет огромную роль. Но нельзя не видеть, что воспитание способно только усилить или ослабить непрерывное воздействие объективного мира в его целостности. Человека формирует сама *жизнь*, и меры воспитания не могут решительно изменить то естественное и органическое складывание личности, которое определяется *всем бытием* человека. Воспитание может либо подталкивать, либо сдерживать те или иные тенденции этого развития. И, кстати сказать, воспитание становится действенным и приносящим плоды лишь в том случае, если педагог,

воспитатель обладают способностью чутко угадывать необходимый *естественный* ход формирования данной личности и избирать каждый раз единственно нужный метод воздействия, чтобы усилить либо ослабить тот или иной процесс в становлении характера.

Все это имеет самое непосредственное отношение к вопросу «как стать поэтом». Мы нередко слышим о ком-нибудь: «Он поэт в душе». Это значит, что понятие «поэзия» никак не исчерпывается способностью писать стихи. Поэт — это прежде всего человек особенного склада, особенной духовной организации. Тот факт, что он пишет стихи, — это, в сущности, *внешнее* проявление его натуры. Правда, нельзя стать поэтом на деле (а не только «в душе»), не обладая высоким даром поэтического слова. Но столь же верно и другое: очень многие люди, пишущие внешне яркие стихи и подчас даже имеющие шумный успех, в действительности не являются поэтами. Их правильнее назвать *стихотворцами*. Стихотворец отличается от поэта так же, как ловкий имитатор отличается от тяжелоатлета: такие имитаторы, притворно напрягая мускулатуру, поднимают окрашенную под металл деревянную штангу, вызывая овацию целого зала, и только опытный глаз может обнаружить обман. Но в конце концов этот обман разоблачают все...

Мы еще будем подробно говорить о поэте и его человеческой сущности. Сейчас необходимо сказать только об одном: поэт, как и всякий человек, формируется естественно и органически. Настоящий поэт — это прежде всего глубокий и самобытный человек. Потому и нельзя воспитать, специально «создать» поэта. И, как явствует из предыдущего, это невозможно не только и даже не столько потому, что люди «рождаются» поэтами. Необходимые врожденные задатки поэтического дара имеет очень большое число людей. Рождение поэта совпадает по времени с рождением *человека* не как физического явления, а в целостном смысле слова.

Поэт рождается в 20—30 лет или даже позже. Это зависит, между прочим, от характера исторической эпохи, от многих ее особенностей; люди (и поэты) в различные времена созревают в разном возрасте. Сверстники Пушкина, родившиеся около 1800 года, достигали поэтической зрелости в 20—25 лет; сверстники Некрасова, родившиеся около 1820 года, — лишь в 25—30 лет.

Органическое формирование поэта — это настолько

сложный процесс, что до сих пор многое в нем кажется таинственным, почти чудесным. Так, настоящей загадкой для современников было резкое различие судьбы Пушкина и его младшего брата Льва Сергеевича, родившегося шестью годами позднее. Всех поражала ранняя поэтическая одаренность Льва. Он начал сочинять детские стихи даже в более раннем возрасте, чем его брат. Он мгновенно запоминал наизусть стихотворения, даже целые поэмы и, по мнению современников, читал стихи своего старшего брата значительно лучше, чем он сам. Близкий друг Пушкина, прекрасный поэт и критик Петр Вяземский вспоминал о Льве: «...В нем поэтическое чувство было сильно развито... Вкус его в деле литературы был верен и строг. Он был остер и своеобразен в оборотах речи, живой и стремительной»<sup>1</sup>.

Лев вырос в совершенно тех же жизненных и семейных условиях, что и старший брат, и даже учился у его лицейского друга, Кюхельбекера. И все-таки Лев написал всего лишь несколько давно забытых стихотворений. Он пошел по той дороге, о которой в юности мечтал и его старший брат (но не избрал ее), — стал блестящим гвардейским офицером.

Вяземский гадает в тех же воспоминаниях о причинах, в силу которых Лев ничего не сделал в литературе: «Не будь он таким гулякою, таким гусаром коренным или драгуном... — пишет Вяземский, как бы забывая, что и сам Пушкин отнюдь не был схимником, — может быть, и он внес бы имя свое в летописи нашей литературы. А может быть, задерживала и пугала его слава брата...»

Вероятно, можно найти бесчисленное множество крупных и мелких факторов, благодаря которым Лев не стал поэтом. Я назвал бы здесь только один, но, по моему, исключительно важный. Александру Пушкину было тринадцать лет, когда над Россией разразилась гроза Отечественной войны, и пятнадцать, когда русские войска вошли в Париж. Отсвет этой грозы и этой победы лег на его ранние стихи и определил первое его серьезное произведение — «Воспоминания в Царском Селе». Без этого грозного и величественного переживания, поразившего поэта в преддверии юности, он, быть может, не стал бы Пушкиным. А Лев в ту пору был еще семи-

---

<sup>1</sup> Князь П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. VIII. Спб., 1878—1896, с. 237—238.

летним ребенком, и его души не коснулось это могучее и высокое переживание. Конечно, и это различие судьбы никак не может объяснить всего, но, как мне кажется, оно очень существенно.

На каждый исторический период приходится, вероятно, более или менее равное число людей, способных стать большими поэтами. Но далеко не каждая эпоха является плодотворной почвой поэзии. Так, например, за всю вторую половину XIX века не выступил, в сущности, ни один большой, истинно прекрасный русский поэт (хотя в это время продолжали творить великие поэты старших поколений — Тютчев, Некрасов, Фет).

Около 1800 года родились Пушкин, Боратынский, Тютчев, Языков; около 1810 года — Лермонтов и Кольцов; около 1820 года — Некрасов, Фет, Полонский. Но последующие полвека (вплоть до 1870—1880-х гг.) дали только второстепенных, не достигших высшего расцвета поэтов. Правда, выступивший в это время Апухтин создал несколько стихотворений, вошедших в золотой фонд русской поэзии, а другой поэт, Случевский, писал с той самобытностью, которая дает ему право на особое место в истории поэтического творчества. Но тем не менее данная эпоха никак не могла — с точки зрения поэзии — равняться с предшествующей. И главную роль играют в это время такие второстепенные и третьестепенные поэты, как Надсон, Фофанов, П. Якубович, Н. Минский, Голенищев-Кутузов, Льдов и т. д.

Лишь в начале XX века вновь вступают в русскую литературу поэты с большой буквы — Анненский и Блок, а также целый ряд их соратников и последователей. И, быть может, выразительнее всего говорит о сложном пути развития поэзии тот факт, что замечательный поэт Иннокентий Анненский родился в середине XIX века (1856 г.), а стал поэтом лишь в самом конце и первую свою книгу издал почти в пятидесятилетнем возрасте! Как поэт, он явился современником Блока и других поэтов, родившихся на двадцать — тридцать лет позже — в 1870—1880 годы...

Во второй половине XIX века катастрофически упала даже сама культура стиха — поэты словно разучились писать...<sup>1</sup> Между тем Надсону, Случевскому, Фофанову

<sup>1</sup> Здесь невозможно останавливаться на выяснении причин столь длительного кризиса русской поэзии: для этого потребовалось бы специальное объемистое исследование.

и другим их современникам было у кого брать уроки стихотворства. Уже из этого ясно, что нельзя просто «научиться» писать стихи...

Впрочем, здесь мне могут напомнить одну широко известную статью, называющуюся «Как делать стихи». Ее написал Маяковский. И выражение «делать стихи» он употребляет буквально, в прямом смысле. Он излагает правила, по которым делаются «крепкие», «настоящие» стихи. Более того, и по материалу, приводимому в этой статье Маяковским, и на основе изучения его черновиков, самого процесса сочинения, можно убедиться, что он действительно «делал» стихи, сознательно *конструировал* их. Достаточно прочитать в статье «Как делать стихи» страницы, посвященные рифме, чтобы убедиться в этом.

И очень многие люди, познакомившись со статьей Маяковского, приходят к выводу, что вполне можно выучиться «делать» настоящие стихи. Как же быть с этим?

Прежде всего нельзя не отметить, что такие читатели явно упускают из виду крайне существенную оговорку Маяковского, сделанную в самом начале его статьи. Вот что он пишет:

«Очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила»<sup>1</sup>.

Это совершенно точно: Маяковский сам создает *свои* «правила», уместные и плодотворные только для его собственной поэзии. Эти правила — его открытие, его изобретение, его *индивидуальные* правила, которым не может следовать другой поэт, если он не хочет стать никому не нужным подражателем. Более того, даже сам общий принцип «делания» стихов — это собственный принцип Маяковского.

Правда, его в той или иной степени разделяли некоторые близкие по своей манере Маяковскому поэты его времени — Асеев, Пастернак, Цветаева, Сельвинский, Кирсанов (мы еще вернемся к проблемам, связанным с деятельностью этих и других родственных им поэтов в 1910—1920-х годах). Но нельзя не заметить, что в зре-

---

<sup>1</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1953, с. 158.



лом творчестве эти поэты (за исключением разве только рано умершей Цветаевой) отказались от принципа «конструирования» стиха, а иные из них (в особенности Пастернак) даже более или менее решительно «отреклись» от своего раннего творчества (об этом мы еще будем говорить подробно).

Да, казалось бы, ясно... И все же необходимо коснуться этой стороны дела. Ибо в наше время есть немало людей, которые убеждены, что все-таки можно научиться и научить писать стихи. Более того, в последние годы появились многочисленные статьи и целые книги, авторы которых утверждают, что можно даже создать сочиняющую стихи кибернетическую машину типа современных счетно-электронных машин.

Конечно, подобные утверждения — плоды невежества или духовного нигилизма. Люди, которые думают так, не понимают (или игнорируют) истинную природу поэтического творчества. В самом деле: чтобы человек мог создать настоящие стихи, необходимо, как мы уже говорили, особое состояние мира, *поэтическая эпоха*. Необходимо сложнейшее естественное формирование подлинно поэтической личности. Необходим весь тот огромный жизненный опыт, состоящий из бесконечной цепи впечатлений, который человек приобретает от рождения до зрелости и который включает в себя память прошлого, переживание настоящего, предчувствие будущего. Духовная жизнь всякого человека и, тем более, истинного поэта вбирает в себя не только непосредственно воспринятое, но и давний опыт своих близких, всего своего народа, целого человечества.

Совершенно точно сказал крупнейший представитель кибернетики академик А. Н. Колмогоров: «Автомат, способный писать стихи на уровне больших поэтов, нельзя построить проще, чем промоделировав все развитие культурной жизни того общества, в котором поэты реально развиваются»<sup>1</sup>.

Странно и грустно слышать, как и после этого отрезвляющего высказывания выдающегося ученого различные заурядные спецы, популяризаторы и болельщики кибернетики продолжают устно и печатно твердить о «машинных поэтах», считая, очевидно, А. Н. Колмогорова безнадежным консерватором.

---

<sup>1</sup> «Вопросы философии», 1962, № 11, с. 148.

Находятся даже такие крикуны, которые не стесняются заявлять, что машицы, пишущие стихи, уже созданы. Что при этом имеется в виду? Всего-навсего нехитрый «кибернетический фокус»: в счетную машину вводится заранее определенное количество слов — в том числе и заранее заготовленные рифмы, — грамматических форм и ритмических схем. Перетасовав этот материал, машина «выдает» несколько рифмованных фраз. Иногда эти фразы получаются более или менее осмысленными. И тут-то раздается крик: машина написала стихи!

Между тем с технической точки зрения — это элементарнейшее автоматическое действие, не намного более сложное, чем работа автоматов, разменивающих монеты в метро. Что же касается известной «осмысленности» создаваемых «стихов» — она объясняется вовсе не «мудростью» машины, но мудростью самого нашего языка, который весь пронизан смыслом. В конечном счете труднее даже, пожалуй, составить *бессмысленную* фразу, чем осмысленную. Известна школьная игра в «чепуху»: один пишет слово и сгибает бумагу, закрывая написанное; другой прибавляет следующее слово и т. д. И в результате всегда получается некий смысл, а подчас даже что-то удивительно осмысленное и соответствующее данной ситуации. И в этом весь секрет того машинного «сочинения стихов», которым занимаются сегодня люди, падкие на сенсации.

Но главное даже не в этом. Можно и сейчас сказать без всяких оговорок: самая совершенная машина в самом отдаленном будущем никогда не сможет «сочинить» *стихи* в истинном значении этого слова. В лучшем случае она сможет создать некое подобие, *копию* поэзии. Ибо машинное воспроизведение вещи или явления, создаваемых непосредственно человеческими усилиями, — это неизбежно только копия, не имеющая ни грана истинной ценности подлинника.

Вполне возможно сделать машинным способом точную копию какого-либо предмета, созданного непосредственно руками и разумом человека. Ну, скажем, античной монеты или древнерусской книги. Но подлинная монета и книга — это ценнейшие явления *культуры*, которые мы бережно храним в музеях, которые вызывают у нас удивление и восторг, а копии этих вещей (пусть самые точные, которые отличит от подлинников только опытный специалист) — это всего лишь наглядное по-

собие, бледная тень подлинника, и как только мы узнаем, что перед нами копия, мы теряем к ней живой интерес, для нас исчезает обаяние.

Но это еще более относится к «машинным стихам», которые ведь будут только копией — пусть очень похожей — настоящих стихов. Ибо вся суть поэзии — в ее человеческом обаянии, в том, что в поэтическом слове заключена и бьется живая человеческая душа и реальная человеческая судьба.

Строго говоря, «машинная поэзия» *не нужна* и никогда не будет нужна — разве только для того, чтобы наглядно продемонстрировать, какими не должны быть стихи. Но для этого у нас, по-видимому, всегда будет достаточно плохих человеческих сочинений...

## 2. РОЛЬ ИСКУСНОСТИ В ДЕЛЕ ПОЭТА

Итак, нельзя научить писать стихи. Для того чтобы стать поэтом на деле, нужно быть еще «поэтом в душе», а не только владеть словом. Однако недопустимо впасть и в иную крайность и вообще отрицать «искусность» в поэзии. Мастерство необходимо поэту. И если нельзя научить *писать* стихи, вполне возможно рассказать о том, *как пишут стихи*.

Обратимся к пушкинскому «Я вас любил: любовь еще, быть может», которое очень часто используется как образец *безыскусности* в поэзии. Но это стихотворение Пушкина исполнено в очень сложном и строгом ритме, обладает поразительно тонкой синтаксической, интонационной и звуковой структурой. В нем воплотились многообразные «ухищрения», причем ухищрения именно «формальные».

Говоря об искусности этого стихотворения, нам придется иметь дело с различными категориями и понятиями (и, естественно, терминами) поэтики — учения о литературной форме. Кажется целесообразным начать как раз с общей характеристики формы стихотворения — пусть и не каждому читателю все будет сразу ясным. Ибо именно так можно показать важность отдельных понятий, убедить в том, что их нужно знать всем интересующимся поэзией. Итак, обратимся к стихотворению Пушкина.

Прежде всего оно написано сложнейшим стихотворным размером — пятистопным ямбом. Ямб (что, очевидно,

но, известно многим) — это такое ритмическое строение стихотворной фразы, при котором ударения падают на четные слоги строки (второй, четвертый и т. д.).

Я вас любил: любовь еще, быть может...

Иногда думают, что в строке ямба ударными являются все четные слоги (т. е. 2, 4, 6, 8 и т. д.). Но это неверно. Такое чередование ударений просто невозможно в русской речи, где одно ударение приходится в среднем лишь на три слога. Ударения на всех четных слогах строки — это исключение: из каждых десяти строк, написанных ямбом, лишь одна-две имеют ударения на всех четных слогах<sup>1</sup>. Даже в приведенной только что строке Пушкина, строго говоря, не все четные слоги ударны: слово «еще», в сущности, лишено ударения, оно сливается со словом «любовь» в одно *фонетическое слово* («любовь-еще»), как, скажем, и слова «я-вас» или «быть-может» в этой же строке. То есть ударными в этой строке являются 2, 4, 6 и 10-й слоги.

Итак, в ямбе ударения падают на четные слоги, но вовсе не обязательно на каждый из них, кроме последнего слога в самом конце строки. Ритм обеспечивается уже тем, что ударения падают обязательно на четные слоги. В строке пятистопного ямба десять или одиннадцать слогов. Ударения могут падать, скажем, на 2, 8, 10-й слоги, или на 4, 8, 10-й, или на 2, 6, 10-й и т. п.

Как уже говорилось, невозможно, не совершая насилия над русской речью, постоянно выдерживать все четные ударения. Но мало того: трудно также написать ямбические стихи, в которых ударения будут падать хотя и не на все, но на какие-то определенные по порядку слоги (например, все время будут ударными именно 2, 6, 8, 10-й). Для этого пришлось бы очень равномерно распределить слова по их длине, по их слоговой структуре. В пятистопном ямбе порядок ударных слогов обычно то и дело меняется, варьируется.

Однако в стихотворении Пушкина этот порядок очень

---

<sup>1</sup> Из этого ни в коем случае не следует делать вывода, что невозможность выдержать все ударения на четных слогах налагает какие-то «ограничения» на поэтов, пишущих ямбом. Ибо поэты вовсе не стремятся к такому «полноударному» ямбу, как к некоему «идеалу» (подобное стремление характерно лишь для некоторых поэтов первой половины XVIII века). Полноударный ямб не является идеалом, нормой или образцом ямба; он всего лишь одна из возможных форм этого многообразного и гибкого стихотворного размера.

точен: за исключением всего двух случаев ударения в каждой строке падают на 2, 4, 6 и 10-й слоги. Стройность и упорядоченность ритма еще более возрастает оттого, что в каждой строке после четвертого слога (на котором всякий раз заканчивается какое-либо слово) есть отчетливая пауза, так называемая *цезура*.

Прочитаем стихотворение, отмечая для себя ударные слоги и цезуры:

Я вас любил: / любовь еще, быть может,  
В душе моей / угасла не совсем;  
Но пусть она / вас больше не тревожит;  
Я не хочу / печалить вас ничем.  
Я вас любил / безмолвно, безнадежно,  
То робостью, / то ревностью томим;  
Я вас любил / так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог / любимой быть другим.

Итак, стихи Пушкина предельно стройны и организованны с ритмической точки зрения. Конечно, само по себе это еще не является свидетельством искусности поэта. Чудо искусности обнаруживается в том, что при всей стихотворной упорядоченности и организации речь поэта совершенно *естественна*. Попробуйте хоть что-нибудь изменить в его речи: порядок слов, интонацию, синтаксический оборот, форму глагола или существительного — и окажется, что при этом не только нарушится ритм, но и сама речь станет менее естественной, обретет какую-то нарочитость, неоправданную усложненность.

Это действительно чудо искусности: Пушкин, казалось бы, просто говорит, просто ведет речь о чем-то и в то же время эта речь оказывается стройными и гармоничными стихами...

Вспомним слова героя повести Пушкина «Египетские ночи»: «...Талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?..»

В одном из писем Пушкин рассказывает: «...Тут посетили меня рифмы, я думал стихами...»

Думать и *говорить* как бы прямо и непосредственно *стихами* — это и есть высшая искусность поэта. Если пристально взглядеться, вчувствоваться в это размеренное движение:

Я вас любил: любовь еще, быть может...

в конце концов рождается впечатление настоящего волшебства: русская речь как бы сама, естественно, непринужденно, без усилий вылилась в строгую и музыкальную ритмическую форму! Но на самом-то деле это совершило несравненное искусство Пушкина.

Восхищаясь этим искусством, Лев Толстой говорил: «У Пушкина не чувствуешь стиха; несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать». В слабых же стихах чувствуешь, «что то же самое можно сказать на тысячу различных ладов»<sup>1</sup>.

И в самом деле: точнее, естественней и короче, чем сказал Пушкин, не скажешь. Но странно заблуждаются те, кто полагает, что здесь нет никакой формальной искусности, никакой «техники». Нужно обладать удивительной искусностью, чтобы создать такое стихотворение.

Вглядимся, например, в эти две строки:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим...

Они созданы с тончайшей искусностью. *Безмолвно* — *безнадежно* и *робостью* — *ревностью* — это вполне определенные созвучия, это не бросающиеся в глаза, но несомненные «внутренние рифмы»<sup>2</sup>. Еще более интересна общая структура этих двух строк. Они построены так: «Я вас любил — безмолвно — безнадежно = то робостью — то ревностью — томим». «Я вас любил» как бы перекликается с «томим», а созвучные слова первой строки с созвучиями последующей. Строки словно глядятся в зеркало, где левая сторона оборачивается правой. И это создает тончайшую симметрию. В то же время ничем не нарушается естественность и органичность речи.

Можно бы указать множество других «ухищрений», содержащихся в стихотворении Пушкина. Один из лучших современных исследователей поэтического творчества пишет:

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1912, с. 237.

<sup>2</sup> Правда, во времена Пушкина никто не назвал бы их рифмами; осознание такого типа «рифм» произошло лишь в XX веке. Но это не меняет дела.

«Кто только не обращался к пушкинскому восьмистишию «Я вас любил...» для подтверждения идеи о вечном очаровании «простоты». А так ли уж тут все просто?.. Не надо очень пристально всматриваться, чтобы заметить притягивающее, прямо привораживающее воздействие трехкратного «я вас любил» (пять раз «любил», «любовь», «любимой» — всего в пределах двух катренов!) и роль прорывающегося сквозь мерную элегическую пассивность расчета обращенного к себе повелительного «я не хочу». Здесь настоящее время, сегодняшняя подавленная боль — и это разом опрокидывает мнимое прошедшее («любил»)... Только всматриваясь, начинаешь приближаться к смыслу «непостижного уму» творчества... Исходный трепет, говоря словами Пушкина, ищущей «как во сне» души, поток волнующихся «в отваге» мыслей обретает свою определенность в лирическом выражении»<sup>1</sup>.

В конце своего рассуждения исследователь несколько отошел от «техники» как таковой. Но посмотримся по его совету в стихи Пушкина. Обратите внимание на первое полустушище каждой строки (то есть четыре слога до цезуры):

Я вас любил: || любовь еще, быть может,  
В душе моей || угасла не совсем;  
Но пусть она || вас больше не тревожит,  
Я не хочу || печалить вас ничем.

С точки зрения звучания три полустушища весьма близки: *я-вас любил; в-душе моей; но-пусть она*. И вдруг совсем иное звучание: поскольку на «не» отсутствует ударение, акцент неизбежно получает «я» — пусть слабый, уступающий по вынятности основным ударениям. И четвертое полустушище звучит так: *я не-хочу*.

Таким образом, положение В. Д. Сквозникова о «повелительном «я не хочу», прорывающемся сквозь «мерную элегическую пассивность», относится не только к чисто *смысловому* движению стиха. «Повелительность» воплощена в самом звучании, в ритмическом строе стиха, то есть в «технике». После трех однообразных мерных полустушищ мы ощущаем отчетливый перебой, который глубоко содержателен.

---

<sup>1</sup> В. Д. Сквозников. Лирика. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964, с. 177—178.

Можно рассмотреть и еще более тонкие и скрытые черты пушкинской искусности. Вглядитесь во вторую строфу:

Я вас любил || безмолвно, безнадежно,  
То робостью, || то ревностью томим;  
Я вас любил || так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог || любимой быть другим.

Мы уже говорили о ритмической стройности пушкинского ямба. Но вот еще более сложное ритмическое явление: вторые полуступишия (за исключением начального) построены совершенно одинаково. Во всех них выступают четырехсложные слова (фонетические): *то-рѣвно-стью, так-искренно, любимой-быть*. И это создает такую высшую, полную стройность стиха, которая, без сомнения, не могла возникнуть «случайно», без участия целеустремленной поэтической искусности.

А как симметрична и упорядочена система рифм! Все нечетные рифмы инструментованы на звук «ж»: *быть может, тревожит, безнадежно, нежно*, а все четные — на звук «м»: *совсем, ничем, томим, дружим*.

Иногда читатели видят в фоническом оформлении стиха только один, элементарный смысл: звукоподражание. Но это как раз весьма редкий и не очень существенный аспект дела. Звуки многозначны; в каждом отдельном стихотворении они выступают в совершенно особенной роли. Кроме того, чаще всего разнообразные созвучия вообще не имеют вполне определенной значимости: они просто участвуют в создании «музыки» и гармонии стиха. Именно такую роль играет и указанная звуковая переключка рифм.

Или вот еще пример. Во всем стихотворении, кроме одной строки, нет звука «ч». Но в одной строке, об особой выделенности которой уже шла речь, звук этот повторяется три раза, создавая уже весь звуковой рисунок строки:

Я не хочу печалить вас ничем...

Но не будем разбирать стихотворение дальше<sup>1</sup>. И так

---

<sup>1</sup> Обращу еще внимание на специальный анализ ритмико-синтаксической структуры этого стихотворения в исследовании М. М. Гиршмана «Стихотворная речь», вошедшем в книгу «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие» (М., «Наука», 1965, с. 352—353). Здесь идет речь о моментах, которых мы совсем не касались.



уже, вероятно, ясно: стихи Пушкина — плод высокой искусности. Однако дело не только в этом.

Очень важен и сложен вопрос о том, бессознательно или осознанно, произвольно или «нарочно» создал эти созвучия поэт; об этом мы еще будем говорить особо. Но нельзя не привести здесь строки Пушкина из набросков к восьмой главе «Евгения Онегина»; поэт вспоминает в них о том, как началось его творчество:

Простите, игры первых лет!  
Я изменился, я поэт,  
В душе моей едины звуки  
Переливаются, живут,  
В размеры сладкие бегут.

Мог ли написать так Пушкин, если бы для него не имела значения самая форма стиха, сами эти «сладкие размеры», эти стройные созвучия?

«Говорят, что в стихах — стихи не главное, — с возмущением отметил однажды Пушкин. — Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями...»<sup>1</sup>

Но какой же эти созвучия имеют смысл? Ведь, читая стихотворение Пушкина, мы их вроде бы даже не замечаем, не слышим... Зачем же они?

Впрочем, это неверно, что мы их не слышим. Мы не слышим их, так сказать, изолированно, в их отдельности и самодовлеющей ценности.

Между тем, не слыша самих по себе созвучий Пушкина, мы прекрасно слышим ту стройность, красоту, гармонию стиха, которую они (точнее, в частности и они) *создают*. И нередко даже удивляемся — откуда же эти, так внятные нам стройность и гармония? Ведь не могли же они возникнуть из ничего...

У Пушкина чаще всего скрыты, утаены даже наиболее «эффектные» формальные «ухищрения». Сошлюсь на меткое наблюдение известного стиховеда Г. А. Шенгели. Он так разбирает строфу из стихотворения, вошедшего в повесть «Египетские ночи»:

Клянусь, о мать наслаждений,  
Тебе неслыханно служу,  
На ложе страстных искушений  
Простой наемницей всхожу...

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 128.

«Здесь звуки слова «наслаждение» как бы расплесканы в дальнейших словах: «нслн», «слж», «нлж», «сж» (слова «неслыханно», «служу», «на ложе», «всхожу»)...

Еще:

Эй, казак! не рвися к бою:  
Делибаш на всем скаку  
Срежет саблею кривую  
С плеч удалую башку.

Звуки слова «делибаш» (по-турецки — безумная голова, сумасброд), группа «длбш» полностью повторена в словах «удалую башку»<sup>1</sup>.

Без исследовательского анализа невозможно разглядеть эти блестящие образцы инструментовки, создающие красоту и обаяние данных строф. Хотя мы неизбежно слышим «музыку», созданную ими, сами эти элементы формы, как таковые, незаметны.

Здесь мы подходим к исключительно важному вопросу — вопросу о соотношении *формы* и *содержания* в поэзии. Эти слова для многих звучат скучновато. И это не случайно: в работах о поэзии проблема содержания и формы часто излагается поверхностно и именно потому скучно. На самом деле это интереснейшая, глубокая и острая проблема, без понимания которой невозможно разобраться в природе поэзии и вообще искусства.

### 3. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ПОЭЗИИ

В течение многих веков люди, говоря о поэзии и изучая ее природу, в сущности, почти не разграничивали понятия содержания и формы. Речь шла о *произведении* в целом.

Именно так построены дошедшие до нас труды о поэзии и искусстве, созданные мыслителями и художниками античности, средневековья, Возрождения и даже более позднего времени. Это не означает, что наши далекие предки вообще не различали в произведении искусства формальной и содержательной сторон. Но эти стороны в их представлениях были так тесно и нераздельно связаны, что они рассматривали их совместно, в одном ряду.

Строгое разграничение понятий «содержание» и

<sup>1</sup> Г. Шенгели. Техника стиха. М., «Сов. писатель», 1960, с. 264—265.

«форма» было совершенно лишь теоретиками XVIII и, особенно, начала XIX века. Решающую роль сыграла в этом немецкая классическая эстетика и прежде всего труды Гегеля.

К «содержанию» были отнесены «внутренние», порождаемые восприятием поэзии в нашем сознании явления — мысли, чувства, стремления, образы людей, событий, вещей, природы и т. п. Так, например, «содержание» пушкинского «Я вас любил...» — это, говоря кратко и упрощенно, мысль об истинной любви, которая так высока, что желает возлюбленной счастья даже с другим; это и само сдержанное, но полное скрытого неугасающего огня чувство любви, проникающее все произведение; это как бы последнее решение «больше не тревожить» возлюбленную и в то же время потаенное, но достаточно осязаемое постоянное стремление к ней, и внятное сомнение в том, что кто-нибудь еще сможет любить ее так; это, наконец, встающий перед нами живой духовный облик того, кто говорит все услышанное нами, и неясный, но все же мелькающий в стихотворении силуэт его возлюбленной.

Под «формой» же подразумевались все «внешние», воспринимаемые нами непосредственно элементы произведения — все составляющие его звуки и звуковые повторы, ритм в его многообразных проявлениях, интонация, общее строение речи, слова, их сочетания (в том числе так называемые *тропы* — сравнения, метафоры, эпитеты и т. п.), композиция — то есть взаимное расположение и связь отдельных частей и т. д.

Такое четкое разграничение содержания и формы (и их элементов) является в последние полтора века необходимым условием для каждой работы о поэзии, для всякого, кто изучает поэтическое творчество.

Само по себе это разграничение было необходимым и очень существенным шагом вперед в науке о поэзии. Оно позволило глубоко и тщательно анализировать отдельные стороны и элементы произведения. Но в то же время оно стало почвой разнообразных ошибок, неточностей, искажений. Многие и многие исследователи поэзии словно забывали, что понятия «содержание» и «форма» — это созданные нами же абстракции, что реально поэтическое произведение едино и нераздельно.

Разграничение содержания и формы уместно и даже необходимо на исходном, начальном этапе изучения по-

эзии, на этапе *анализа*; но конечной стадией исследования является *синтез* — целостное понятие о поэзии. о реальности поэтического произведения в его единстве.

Читая произведение, мы непосредственно воспринимаем именно и только его форму. Но каждый элемент этой формы и сама система элементов всецело значимы, имеют свой определенный «смысл». И этот смысл в его цельной полноте и есть содержание произведения. Таким образом, форма не есть нечто самостоятельное; *форма* — это по сути дела и есть *содержание*, как оно является *вовне* для нас. Воспринимая форму, мы тем самым постигаем содержание.

Нередко говорят, что, помимо текста, есть еще «подтекст». Этим понятием вообще злоупотребляют. Оно уместно, пожалуй, лишь в том случае, если текст, взятый с самой внешней точки зрения, кажется несовместимым со своим внутренним смыслом. Так, например, иногда внешне шуточные стихи на самом деле имеют горький, даже трагический смысл. Здесь еще уместно говорить о «подтексте».

Однако даже в этом случае недопустимо понимать «подтекст» как нечто такое, что находится буквально, в прямом смысле слова «под текстом» — то есть не в самом тексте. Ибо трагический смысл стихотворения, которое при поверхностном восприятии кажется только шуточным, существует не в чем ином, как в том же самом *тексте* (иначе мы и не постигли бы никогда этот смысл!). Слово «подтекст» означает только то, что для истинного понимания сложного стихотворения необходимо по-особому воспринять текст, увидеть в нем приглушенные, завуалированные с определенной художественной целью оттенки и тона.

К стихам же Пушкина «Я вас любил...» термин «подтекст» вообще едва ли можно применить. Здесь как раз нет никакой «вуали». Это, конечно, вовсе не значит, что стихи не требуют глубокого восприятия, что «текст» их прост и вполне ясен; мы уже видели, как сложно и тонко построена стихотворная речь поэта.

О «подтексте» в буквальном, прямом смысле уместно говорить, пожалуй, лишь в тех случаях, когда речь идет о стихах, написанных человеком, лично и близко нам знакомым, тесно связанным с нами. Такие стихи — вне зависимости от их объективной ценности — нередко сильно волнуют нас. Ибо мы видим в них то, чего действи-

тельно *нет* в тексте, мы вносим в них наше знание и нашу любовь к написавшему их человеку. Таким образом, в этих стихах для нас действительно есть *подтекст* уже в прямом смысле слова. Мы «подставляем» под них то известное нам из общения с автором конкретное чувство, которое породило данные стихи, и которое другой, не знакомый с автором человек никак не сможет увидеть в этих стихах.

Но подобные жизненные случаи уже не имеют отношения к поэзии как таковой. В поэзии как раз все должно быть воплощено в тексте — в звуке, слове, ритме, композиции.

Существо поэзии как раз и проявляется, в частности, в том, что поэт не просто высказывает, утверждает, говорит о чем-то (о любви, о весне, о свободе, о гармонии и т. п.), но как бы *создает* перед нами это «что-то». Когда мы воспринимаем какую-либо мысль, какое-либо утверждение, мы можем поверить или не поверить человеку, который выражает эту мысль, оспорить ее или согласиться с ней и т. д. Так, например, если кто-нибудь скажет, что истинно высокая любовь должна уметь отказаться от самой себя и искренне пожелать любимому человеку счастья с другим, мы можем принять или не принять это утверждение.

Но подлинной поэзии нельзя не «поверить». Когда человек читает «Я вас любил...» и доходит до последнего стиха — «Как дай вам бог любимой быть другим», он (если он, конечно, достаточно развит эстетически, чтобы действительно воспринимать поэзию) абсолютно верит Пушкину, верит, что так оно и должно быть, так оно и было, так и будет. Это, конечно, вовсе не значит, что, поверив Пушкину, человек сам станет мыслить и чувствовать так же. Человека, его характер, его душу, создает, как уже говорилось, вся его жизнь в ее целостности, а не чтение стихов. Но, во всяком случае, человек не может не поверить в *реальность* и, одновременно, в истину и в красоту того переживания, которое *сотворено* в восьмистишии Пушкина.

И именно потому, что это переживание не просто *выражено*, а сотворено, осуществлено, создано в *стихотворении*.

Что же это значит — сотворено? А вот здесь-то мы и должны вспомнить наш анализ искусности Пушкина. Уже сам тот факт, что поэт, казалось бы, только «гово-

рит», а между тем речь его предстает как стройные прекрасные стихи, словно «удостоверяет» правду переживания.

Говоря упрощенно, в этом стихотворении прекрасно не только содержание, но и сама форма, само тело, в котором живет, светясь и трепеща в каждой клеточке, душа, «мысль» поэта. Я беру слово мысль в кавычки, ибо перед нами уже не мысль как таковая, но словно некое одухотворенное *бытие*.

Продедаем такой — пусть несколько кощунственный — эксперимент: изложим пушкинское стихотворение прозой. Это, кстати сказать, не так легко сделать. Стихи настолько совершенны — о чем уже шла речь, — что в них наиболее естественный и органический порядок слов из всех возможных. Но рискнем все же найти другой порядок:

«Я вас любил: быть может, любовь еще не совсем угасла в моей душе; но пусть она больше не тревожит вас; я ничем не хочу вас печалить. Я любил вас безмолвно, безнадежно, томим то робостью, то ревностью; я любил вас так искренно, так нежно, как дай вам бог быть любимой другим».

Мы не смогли совсем разрушить пушкинское строение речи (в частности, остались те «внутренние рифмы», о которых уже шла речь). В этом прозаическом отрывке есть несомненное очарование. И все же это совсем, совсем не то, что стихи Пушкина — хотя мы не изменили ни единого словечка, и мысль, чувства, стремления остались, казалось бы, те же. Устранено нечто, на первый взгляд не определяющее сути — ритмико-интонационный строй. Но в результате...

Исчезло то, что никак не сводимо к выраженной мысли и чувству; исчезла поэзия — такое живое единство прекрасной формы и прекрасного содержания, которое делает «мысль» неопровержимой, бесспорной, *существующей*.

Разрушив сложную и цельную гармонию формы, мы тем самым разрушили и содержательную, «смысловую» гармонию. Ибо стихи Пушкина — это не высказывание о гармонии, а *сама гармония*, созданная и стройным пятистопным ямбом, и тонкой симметрией строк, и перекличкой рифм и звуков, и теми «зеркальными» внутренними рифмами пятого и шестого стиха, о которых шла речь, и всем чудесным сочетанием полной естественности

и редкостного по своей органической стройности ритмического движения.

Забегая вперед, отмечу, что, разрушив пушкинский стих, мы потеряли не только красоту произведения, но и очень существенные стороны, оттенки, нюансы самого поэтического *смысла*. Стих не только дает общему смыслу произведения особенную, поэтическую жизнь, обаяние, ценность; он всегда необычайно сильно обогащает и углубляет этот смысл.

Единство содержания и формы несет в себе «скрытую теплоту», «внутриядерную энергию», которая рассеивается, исчезает при разрушении этого цельного единства, этого «ядра» поэзии.

Чтобы яснее представить себе суть единства содержания и формы, следует обратиться к проблеме поэтического творчества как такового, к самому процессу создания произведения. В работах о поэзии именно здесь чаще всего допускаются грубые ошибки и искажения.

Так, например, нередко говорят о том, что содержание, мол, складывается раньше, чем форма. С первого взгляда может показаться, что это в общем верно. В самом деле: естественно предположить, что поэт сначала осознает, о чем он будет писать, какую мысль и чувство он воплотит в своем стихотворении, а потом уже начинает рождаться форма.

Однако при такой постановке вопроса происходит недопустимая подмена понятий. Нельзя путать *замысел* поэта и *содержание* уже созданного им произведения. Ибо замысел — это мысль, чувство, стремление, а содержание созданного произведения предстает как нечто существенно иное. Мысль и чувство, выраженные в прозаическом изложении пушкинского «Я вас любил...», казалось бы, принципиально ничем не отличаются от мысли и чувства, воплощенных в самом стихотворении. И все же стихотворение отличается от этого прозаического пересказа так же, как живой, растущий цветок отличается от цветка сорванного, мертвого...

Прозаическое изложение — это только кем-то высказанные, выраженные мысль и чувство. Стихи Пушкина — это как бы живое существо, обладающее самостоятельным, самодовлеющим бытием.

Поэтому подлинное, поэтическое содержание стихотворения никак не может родиться *раньше* формы; оно

рождается вместе с ней или, точнее, *в ней* и только и существует в этой неповторимой форме.

Нет ничего более ложного, чем представление, согласно которому поэт заранее воображает содержание будущего произведения, а потом начинает создавать форму, призванную наилучшим образом выразить это содержание — то есть подбирает наиболее соответствующие содержанию слова, метафоры, ритм, рифмы, звуки и т. п.

Конечно, вполне возможен такой путь творчества, при котором поэт сначала набрасывает прозаический план будущего произведения, записывает те или иные мысли, наблюдения и т. п. Однако все подобные записи еще не дают нам *содержания* стихотворения в собственном его значении (или хотя бы «часть» этого содержания); они представляют собой только фиксацию *замысла*. Элементы действительного содержания могут воплотиться лишь в уже созданных элементах поэтической формы.

Чтобы показать самый процесс рождения содержания, целесообразно будет обратиться к опыту поэта, для которого характерны как раз необычайная сознательность, рационалистичность, даже известная искусственность творчества. Я имею в виду Маяковского, который провозгласил принцип «делания» стихов, осознанного конструирования поэтической формы.

До Маяковского (и близких ему поэтов) в России, в сущности, не было поэтов — кроме разве сатириков и юмористов вроде Ивана Мятлева и Дмитрия Минаева, — которые ставили бы перед собой подобные задачи. Поэтическая форма как бы произвольно, естественно рождалась в целостном процессе творчества. Это вовсе не значит, что поэты не стремились к точности и красоте самих слов, ритма, звуков, рифм создаваемого ими произведения. Но они никак не отделяли это созидание формы от смысла, от конкретного содержания произведения.

«Что такое — отделять лирическое стихотворение ... доводить форму до возможного для нее изящества? — писал Яков Полонский. — Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или другое, чувство... Трудиться над стихом — для поэта то же, что трудиться над душой своей...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Русское слово», 1859, № 1, с. 66.



Между тем в русской поэзии 1910—1920-х годов достаточно широко распространяется стремление создавать форму как бы «отдельно». Маяковский и близкие ему поэты сознательно подбирают рифмы, звуковые повторы, необычные слова и т. п. (о причинах этого еще пойдет речь). Об этом способе сочинения стихов ясно и подробно рассказано в уже упоминавшейся статье Маяковского «Как делать стихи». И может показаться, что Маяковский сочинял стихи именно в духе поверхностной теории: сначала выяснял и обдумывал содержание, а потом создавал и отделял форму, которая наиболее ярко и точно выражала это содержание.

Но при более или менее внимательном рассмотрении статьи «Как делать стихи» становится очевидным, что даже здесь все обстоит не так. Рассказывая о работе над стихами «Сергею Есенину», Маяковский прежде всего говорит о смысле и цели этого произведения, о его содержании. И вот очень многозначительное замечание: «Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать»<sup>1</sup>. Уже из этого следует непреложный вывод, что действительное *содержание* вещи стало ясно самому поэту лишь *после* ее создания.

Но обратимся к рассказу о создании стихотворения. Маяковский начинает с истории написания первой, в известном смысле самой важной строки, которая определяет все последующее развитие стиха. Согласно ходячим представлениям строка должна была бы точно и ярко выразить какую-то уже сложившуюся мысль, взвешенное чувство, осознанное стремление автора. На самом деле все обстоит по-иному. Содержание явно рождается в самом процессе создания формы, в процессе сотворения ритмической и словесной материи строки.

Сначала, рассказывает Маяковский, в его воображении возник некий «гул — ритм», некое «ра-ра-ра́ /ра, ра-ра, ра́/ра-ра́/»; потом из него «выяснились» отдельные слова:

«Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра-ра́-ра в мир в иной...

Что же это за «ра ра́ ра» проклятая, и что же вместо

---

<sup>1</sup> В. Маяковский. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, с. 463.

нее вставить? Может быть, оставить без всякой «ра-ра́ры»?

Вы ушли в мир в иной.

Нет!.. Без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «ра ра́ ра» куда возвышеннее. «Ра-ра́-ра» выкидывать никак нельзя — ритм правильный. Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...

Вы ушли бесповоротно в мир иной.

Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше?

Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова «Сережа». Никогда я так амикошонски не обращался к Есенину...

Вторая строка плоха потому, что слово «бесповоротно» в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера... Разве кто-нибудь умирал поворотом?..

Третья не годится своей полной серьезностью... Она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет... Поэтому я ввожу слова «как говорится».

Вы ушли, как говорится, в мир иной.

Строка сделана: «как говорится», не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи».

С одной стороны, ясно, что речь здесь идет о работе над формой стихотворения — о выборе ритма, слова, выражения. Но в то же время Маяковский, несомненно, работает над *содержанием*. Он не просто подбирает размер, а стремится сделать строку «*возвышенной*»; «возвышенность» же это, конечно, категория «смысловая», а не формальная. Он заменяет в строке слова не просто для того, чтобы точнее или ярче *выразить* заранее *готовую* мысль, но для того, чтобы *создать* самую эту мысль. Он отбрасывает последовательно три слова, ибо сам *смысл* строки оказывается в первом случае «фальшивым», во втором — «случайным», в третьем — просто ошибочным (дает повод приписать Маяковскому веру в загробную жизнь). Очевидно, что, изменяя форму (размер, слово), Маяковский *тем самым* изменяет и со-

держание строки (а в конечном счете и стихотворения в целом).

И этот простейший, элементарнейший пример работы над стихом демонстрирует непреложный закон творчества: работа над формой есть в то же время работа над содержанием, и наоборот. Поэт не творит и не может творить форму и содержание «по отдельности». Он создает *произведение*, в котором содержание и форма — это две стороны одного единого целого; точнее говоря, содержание или форма предстают перед нами в зависимости от того, с какой стороны — «внутренней» или «внешней» — мы рассматриваем это целое.

А между тем мы, повторяю, обратились к опыту поэта, который провозгласил принцип «делания» стихов, призывал к сознательному конструированию формы как бы отделенному от мысли и чувства, от содержания.

Впрочем, мы упростили бы сложнейший процесс поэтического творчества, если бы остановились на том, что произведение создается как цельность, в органическом единстве содержания и формы.

Для читателя произведение может оборачиваться то содержательной, то формальной сторонами. Так, в одних случаях мы совершенно «не замечаем» формы и словно непосредственно воспринимаем размышление, переживание поэта, существующее в этой «незаметной» материи слова и ритма. В других же — напротив, обращаем внимание, например, на красоту и точность рифмы, гармонию ритма, яркость метафоры и т. п.

Но точно так же происходит и с поэтами, когда они творят свое произведение. Афанасий Фет, говоря о «путях возникновения» своих стихотворений, утверждал, что стихи как бы «сами попадают под ноги, в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы, около которой, как около зародыша, распухает целое стихотворение»<sup>1</sup>.

Последний из указанных Фетом путей рождения стиха, казалось бы, есть такой путь, при котором вначале возникает элемент формы — рифма, а потом уже складывается все остальное. Но на самом деле это не так. В данном случае создаваемое произведение только *обернулось* к поэту своей формальной стороной. Ибо в риф-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Русские писатели о литературе, т. 1. Л., «Сов. писатель», 1939, с. 445.

ме<sup>1</sup>, «около которой, как около зародыша, распухает целое стихотворение», заключена, несомненно, определенная и существенная частица содержания. Это «зародыш» целого произведения, а не чисто формальная деталь.

И весь наш разговор о содержании и форме имеет такой главный и конечный вывод: в поэзии нет и не может быть чисто формальных деталей, приемов, элементов. Все насквозь содержательно. Мельчайшее изменение формы означает изменение содержания, смысла. И наоборот: каждый штрих, каждый нюанс смысла неизбежно осуществлен, реализован в форме.

В силу этого поэт, строго говоря, *не может* (даже если бы и захотел) работать «по отдельности» над формой или над содержанием стиха. Вводя или преобразуя тот или иной формальный момент, он тем самым добавляет или меняет нечто в содержании. Это не значит, что вообще не бывает *формалистических* произведений, где содержание, так сказать, оттеснено на второй план. У тех стихотворцев, которые только «играют» в поэзию, та или иная деталь, прием, формальное ухищрение (например, созвучие, ритмический перебой, необычный порядок слов и т. п.) вводятся нередко ради них самих, ради чисто внешнего эффекта. Но вне зависимости от воли автора каждый такой прием все же имеет в стихотворении свой смысл, свое значение, свое вполне определенное содержание.

Поскольку любой мельчайший элемент формы есть предметное бытие содержания, в стихотворении не может быть «незначущих» деталей. Все имеет свой смысл, который нельзя скрыть.

Так, например, если поэт просто изменил естественный порядок слов, это уже вносит определенный смысловой оттенок. А если он сделал это ради размера, ради рифмы — читатель видит и чувствует *слабость поэта*, и тем самым как бы уничтожается тот смысл, который намеревался вложить в данную строку поэт.

И, конечно, в самом том факте, что, скажем, данное созвучие оправдано только стремлением автора к эффекту, уже есть определенная *содержательность*, уже воплощена «душа» автора. Воспринимая это созвучие, мы осознаем, например, что автор склонен к пустым эффектам...

---

<sup>1</sup> Речь идет, конечно, о двух созвучных словах.

Почти 200 лет назад Карамзин очень точно заметил: «...Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей. Тщетно думает лицемер обмануть читателей и под златою одеждою пышных слов сокрыть железное сердце... Все восклицания его холодны, без души, без жизни...

Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? Ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего...»<sup>1</sup>

Стихотворец полагает, что он создает только форму («одежду пышных слов»), но на самом деле он «против воли своей» воплощается в произведении, воплощается со всей своей пустотой, холодностью, бездушием...

Что же касается истинного поэта, для него вообще не существует чисто формальных задач. Для него слово, ритм, даже самые звуки стиха выступают как непосредственно содержательные явления.

Возьмем хотя бы высказывание Фета о том, что стихотворение подчас рождается у него из простой рифмы, «распухая» вокруг нее. Это можно бы понять как провозглашение формальной основы творчества. Но обратимся к другому замечанию Фета. В письме к Полонскому он вспоминает пушкинские стихи:

«Для берегов отчизны дальней...

— Не знаю выше наших поэтов: в мире нет. *Для берегов.* Это бесконечная линия, усыпанная гравием,— словом, Средиземное море...»<sup>2</sup>

Можно спорить с утверждением, что в пушкинских звуках действительно воплощено именно это; восприятие Фета субъективно. Но важно другое: какой глубокой содержательностью полон для поэта каждый звук! Совершенно ясно, что два созвучных слова, вокруг которых у Фета «распухало» целое стихотворение, были для него не просто удачной рифмой, а насквозь пропитанной смыслом первичной клеткой целостного поэтического организма, естественно вырастающего затем из этой клетки.

Фет признался в одном из писем: «Весь образ, возникающий в творческом калейдоскопе, зависит от неуловимых случайностей, результатом которых бывает удача или неудача» (цит. изд., стр. 446).

<sup>1</sup> Н. М. Карамзин. Соч. Изд. 4-е. Т. VII. Пб., 1835, с. 13.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Русские писатели о литературе, т. 2, с. 453.

Можно привести удивительный пример, подтверждающий правду этого признания. Прекрасный знаток творчества Пушкина, С. М. Бонди, в одной из своих работ<sup>1</sup> раскрыл странную историю рождения общезвестной пушкинской строки:

На холмах Грузии лежит ночная мгла...

Первоначально Пушкин написал так:

Все тихо. На Кавказ ночная тень легла...

Потом, как явствует из черновой рукописи, поэт зачеркнул слова «ночная тень» и записал над ними слова «идет ночная», оставив слово «легла» без всяких изменений. Как же это понять? С. М. Бонди доказывает, что в творческий процесс вмешался чисто случайный фактор: поэт написал слово «легла» беглым почерком, и в букве «е» не получилась ее закругленная часть, «петелька». Слово «легла» выглядело как слово «мгла». И эта случайная, посторонняя причина натолкнула поэта на иной вариант строки:

Все тихо. На Кавказ идет ночная мгла...

Вот уж, казалось бы, образчик «формального» хода творчества! Нечеткое написание определяет существенное изменение строки! Однако даже в этом случае подобное умозаключение совершенно ошибочно. «Ночная тень легла» и «идет ночная мгла» — это весьма различные по смыслу фразы, в них воплотилось разное видение природы. И все дело в том, что случайно возникшее слово «мгла» смогло выступить как *форма* творческого процесса, форма поэтического *мышления* Пушкина.

Этот случай не только не подтверждает формального понимания деятельности поэта, но как раз наиболее убедительно опровергает такое понимание. Ибо оказывается, что элемент формы может даже возникнуть случайно; важно прежде всего то, что он выступает как предметная реальность, в которой осуществляется содержание, поэтический смысл.

Однако в то же время этот случай ярко раскрывает и громадную роль формы. Ибо оказывается, что особенное видение природы, воплотившееся в строке Пушкина, как бы обязано своему появлению случайно возник-

<sup>1</sup> См.: С. М. Бонди. Новые страницы Пушкина. М., «Мир», 1931, с. 18—21.

шей формальной детали — слову «мгла», внезапно представшему перед поэтом в его собственной рукописи. Отсюда следует, что данное видение природы родилось только вместе с этой формой, *в этой форме*.

Этот частный и по-своему исключительный случай обнажает общий закон творчества: содержание не просто воплощается в форме; оно *рождается* в ней и только и может родиться в ней. До формы оно вообще не существует. До формы в сознании поэта существует лишь замысел будущего стихотворения, который вернее всего определить как намерение, как *стремление* написать определенные стихи, но не как стадию — пусть хотя бы первоначальную — бытия стихотворения и даже не как его «зародыш». Следуя замечанию Фета, мы можем утверждать, что стихотворение (точнее, его «зародыш») действительно начинает существовать лишь тогда, когда уже возник какой-то элемент формы — скажем, рифма или ритмическая фраза.

Поэтому, строго говоря, в готовом произведении не может быть пресловутого противоречия формы и содержания, о котором необдуманно говорят подчас иные критики. В таких случаях критик имеет в виду противоречие между замыслом поэта (о котором критик догадывается) и *реализацией* этого замысла. Действительное содержание готового произведения не может противоречить форме, ибо форма есть не что иное, как предметное бытие этого самого содержания.

По тем же причинам невозможно произведение, которое имеет «хорошее» содержание и «плохую» форму, или наоборот. При этом опять-таки речь идет о том, что автор *хотел* создать «хорошее» стихотворение (мы так или иначе догадываемся об этом, воображаем себе его замысел), но оно у него не получилось — и не только с формальной, но в равной мере и с *содержательной* точки зрения.

Выше говорилось, что содержание поэзии — это не просто высказывание о чем-то, например о гармонии, но сама эта гармония, осуществленная в стихе. Не владея стихом, нельзя действительно воплотить то подлинно поэтическое содержание, без которого не существует поэзия. Так, красота и величие пушкинского Петербурга созданы самим стихом «Медного всадника», и если бы Пушкин не мог сотворить этого стиха, он не смог бы создать и данный поэтический смысл.

Это понимал уже Белинский, который писал, что *стих* есть необходимая «форма поэтической мысли», которая «одна, прежде и больше всего другого, свидетельствует о действительности и силе таланта поэта»<sup>1</sup>.

Под «стихом» здесь имеется в виду, конечно, не только размер, но вся внешняя структура и материя поэтического произведения — единая система метра, интонации, инструментовки, рифм, словоразделов, цезур, строение фраз, соотношение ритма и синтаксиса и даже более общее взаимодействие ритма и речи, как таковой, расположение слов и их внешний облик и т. п. Стих — это, говоря кратко, то, что мы *непосредственно* воспринимаем, читая или слушая поэтическое произведение.

Тем не менее для многих, вероятно, странно звучит утверждение, что совершенство стиха свидетельствует о таланте поэта не только «прежде», но и «больше всего другого».

И все-таки Белинский прав. Ибо стих — это предметная реальность поэзии, это очевидное и неопровержимое осуществление таланта, непосредственное бытие мысли, чувства, воли поэта. Именно потому он «свидетельствует» о действительности таланта «прежде и больше всего другого», вернее и *несомненное* всего другого, хотя суть поэзии, конечно, не в стихе самом по себе, а в том, что создано и живет в стихе.

Однако, сознавая, что суть не в стихе, для полноценного восприятия поэзии вовсе не нужно как-то «отвлекаться» от стиха, стремиться увидеть нечто *за* стихом, *под* стихом. Нужно постигать самый стих, не отрываясь от его движения. В особенности это относится к задаче понимания цельного существа лирики какого-либо поэта, единого пафоса его творчества.

#### 4. СТИХ КАК ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ СМЫСЛА, ЛИРИКА ЯЗЫКОВА И БОРАТЫНСКОГО

Говоря о содержании поэзии, мы различаем неповторимое содержание данного стихотворения и, с другой стороны, содержание творчества поэта в целом, которое так или иначе присутствует в каждом его произведении.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 317.



Но точно так же следует различать индивидуальную форму отдельного стихотворения и определенный характер формы, присущей всей лирике поэта.

Чтобы пояснить это, обратимся к творчеству замечательного поэта Николая Языкова (1803—1846).

С глубоким сожалением приходится признать, что в настоящее время Языкова знают и ценят мало. Это обусловлено, в частности, тем, что творчество Языкова глубоко самобытно: Языков не похож ни на одного из позднейших русских поэтов.

Нельзя не отметить и еще одну, уже чисто «техническую» трудность проникновения в поэтический мир Языкова. Любое издание его стихотворений открывают многочисленные юношеские стихи поэта, написанные в возрасте 17—23 лет и еще недостаточно зрелые и самобытные, однотонные и «облегченные» по замыслу (они занимают, как правило, значительно больше половины объема сборников поэта). И многие читатели просто «не добираются» до золотого фонда языковской поэзии, до его прекрасных стихотворений, созданных в период зрелого расцвета, таких, как «Весенняя ночь», «Ау!», «Рассвет», второе послание Денису Давыдову, «Я помню: был весел и шумен мой день...», «К стихам моим», «Переезд через Приморские Альпы», «Морское купанье», «Весна», поздние элегии и др.

Друг и соратник Пушкина, Языков шел в поэзии своим путем. Языковская лирика не меркнет рядом с лирикой его великих современников — Пушкина, Боратынского, Тютчева — и доселе живет полнокровной жизнью. Его творчество исключительно высоко оценили Пушкин, Гоголь, Боратынский и крупнейший русский критик той эпохи Иван Киреевский.

Киреевский писал в 1834 году: «Средоточием поэзии Языкова служит то чувство, которое я не умею определить иначе, как назвав его *стремлением к душевному простору*... При самых разнородных предметах лира Языкова всегда останется верной своему главному тону, так что все стихи его, вместе взятые, кажутся искрами одного огня, блестящими отрывками одной поэмы...

Но именно потому, что господствующий идеал Языкова есть праздник сердца, простор души и жизни, потому... господствующий тон его стихов — какая-то звучная торжественность.

Эта звучная торжественность, соединенная с мужест-

венною силою, эта роскошь, этот блеск и раздолье, эта кипучесть и звонкость, эта пышность и великолепие языка... вот отличительная прелесть и вместе особенное клеймо стиха Языкова... Нельзя не узнать его стихов по особенной гармонии и яркости звуков, принадлежащих его лире исключительно».

Мы видим, как критик легко переходит от содержания поэзии Языкова к ее форме. Заканчивает он свое рассуждение так: «Наружная особенность стихов Языкова потому только и могла развиться до такой степени совершенства, что она... служит необходимым выражением внутренней особенности его поэзии. Это не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла очевидность тела»<sup>1</sup>.

Киреевский, таким образом, утверждает, что «стремление к душевному простору» и «восторг», составляющие пафос поэзии Языкова, предстают как очевидность в его слове, в его стихе.

То же самое, конечно, имел в виду Пушкин, когда писал (характеризуя, казалось бы, только «форму»), что Языков «удивляет нас огнем и силою языка. Никто самостоятельнее его не владеет стихом и периодом»<sup>2</sup>.

Об этом же говорит и Гоголь, утверждая, что в поэзии Языкова слышится «язык, который в такой силе, совершенстве и строгой подчиненности господину еще не являлся дотолы ни в ком. Имя Языков пришлось ему не даром. Владеет он языком, как араб диким конем своим, да еще хвастается своею властью...

Когда появились его стихи отдельной книгой (в 1833 году — В. К.), Пушкин сказал с досадой: «Зачем он назвал их: Стихотворения Языкова — их бы следовало назвать просто: хмель! Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного; тут потребно буйство сил». Живо помню восторг его в то время, когда прочитал он стихотворение Языкова к Давыдову, напечатанное в журнале. В первый раз увидел я тогда слезы на лице Пушкина (Пушкин никогда не плакал; он сам о себе сказал в послании к Овидию: «Суровый славянин, я слез не проливал, но понимаю их»)...

---

<sup>1</sup> Полн. собр. соч. И. В. Киреевского, т. II. М., 1911, с. 83—85.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 130.

Период — большое, сложно построенное предложение или целая система предложений.

Как бы присоединяясь к Пушкину, Гоголь говорит о стихе Языкова: «Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что остановишься пораженный». И еще: «...Этот сияющий, праздничный стих Языкова, влетающий как луч в душу, весь сотканный из света...»<sup>1</sup>

Развивая эти мысли Пушкина, Киреевского, Гоголя, современный исследователь верно и тонко характеризует стих Языкова, форму его лирики: «Главнейшим завоеванием Языкова является живой поэтический восторг... Механизм, секрет этого восторга... заключается в сочетании стремительного, как бы летящего стиха с особым строением стихотворного периода.

По стиховому темпу Языков, как это было установлено исследованиями (Андрей Белый. «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба. Символизм». М., 1910)... занимает первое место среди поэтов своего времени. Типичные для Языкова пропуски ритмических ударений на первой и третьей стопе четырехстопного ямба в периоде, передающем непрерывное эмоциональное нарастание, создают впечатление того страстного поэтического «захлеба», который поражал современников Языкова и до сих пор поражает нас...

Строя период, Языков умело использует и старые, накопленные одой XVIII столетия средства. Его излюбленным приемом является нагнетание параллельных синтаксических конструкций, часто подчеркнутых анафорическими (т. е. однородными — В. К.) зачинами... Но в отличие от поэтов XVIII века его мысль не развивается обстоятельно и плавно... Языков старается выговорить ее одним дыханием... причем само развертывание мысли — это всегда нарастающее движение к кульминации. Риторические вопросы, восклицания, вторгаясь в период, как бы подхлестывают его стремительное развитие... Языков часто начинает свой период как бы с середины, инверсивно, с придаточного предложения, с деепричастного оборота, вопроса или восклицания (это, кстати, способствует убыстрению стихового темпа: чтобы овладеть основной мыслью, надо мгновенно охватить весь период в целом)»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. Л., Изд-во АН СССР, 1952, с. 387—388, 407.

<sup>2</sup> К. К. Бухмейер. Н. М. Языков.— В кн.: Н. М. Языков. Полн. собр. стихотвор. М.—Л., 1964, с. 16—19.

Вдумавшись в эти меткие наблюдения, мы можем понять строение стремительных языковских строф:

Голубоокая, младая,  
Мой чернобровый ангел рая!  
Тебя, звезду мою, найдет  
Поэта вестник расторопный,  
Мой бойкий ямб четверостопный,  
Мой говорливый скороход.  
Тебе он скажет весть благую:  
Да, я покинул наконец  
Пиры, беспечность кочевую,  
Я, голосистый их певец!  
Святых восторгов просит лира —  
Она чужда тех буйных лет  
И вновь из прелести сует  
Не сотворит себе кумира!

Я здесь! — Да здравствует Москва!  
Вот небеса мои родные!  
Здесь наша матушка Россия  
Семисотлетняя жива!  
Здесь все бывало: плен, свобода,  
Орда, и Польша, и Литва,  
Французы, лавр и хмель народа,  
Все, все!.. Да здравствует Москва!

О! проклят будь, кто потревожит  
Великолепье старины,  
Кто на нее печать наложит  
Мимоходящей новизны!  
Сюда! на дело песнопений,  
Поэты наши! Для стихов  
В Москве ищите русских слов,  
Своенородных вдохновений!

Мой чернобровый ангел рая! . . . . .  
Моли судьбу, да всеблагая  
Не отнимает у меня:  
Ни одиночества дневного,  
Ни одиночества ночного,  
Ни дум деятельного дня...

Твоя мольба всегда верна:  
И мой обет — он совершится!  
Мечта любовью раскипитя,  
И в звуки выльется она!  
И будут звуки те прекрасны,  
И будет сладость их нежна,  
Как сон пленительный и ясный,  
Тебя поднявший с ложа сна...

Это произведение убедительно подтверждает верность приведенной только что характеристики языковского

стиха. Лишь половина строк имеет полноценные ударения на первом нечетном (т. е. 2-м) слоге и всего только четверть строк — на третьем нечетном (т. е. 6-м). Это очень «облегчает» стих и тем самым ускоряет его темп: стих как бы стремительно летит вперед. Ощущение восторженного свободного полета еще более усиливает особенное синтаксическое строение, как бы заставляющее «одним дыханием» выговорить длинную и сложную фразу, состоящую из целого ряда строк,— стихотворный период.

Части периода, отделенные восклицаниями, не отрываются друг от друга: перед нами именно восклицания, несколько разрешающие эмоциональное напряжение, но не требующие остановки, не дающие законченности: стих стремится дальше, вперед.

Не могу отказать себе в наслаждении привести здесь еще одни стихи Языкова — «Морское купанье», — созданные уже в последние годы жизни.

Из бездн морской белоглавая встала  
Волна, и лучами прекрасного дня  
Блестит подвижная громада кристалла.  
И тихо, качаясь, идет на меня.  
Вот, словно в раздумьи, она отступила,  
Вот берег она под себя покатила,  
И выше сама поднялась и падет;  
И громом, и пеной пучинная сила,  
Холодная, бурно меня обхватила,  
Кружит, и бросает, и душит, и бьет,  
И стихла. Мне любо. Из грома, из пены  
И холода — легок и свеж выхожу,  
Живее мои выпрямляются члены,  
Вольнее живу, веселее гляжу  
На берег, на горы, на светлое море.  
Мне чудится, словно прошло мое горе,  
И юность такая ж, как прежде была,  
Во мне вострепелась, и жизнь моя снова  
Гулять, распевать, красоваться готова  
Свободно, беспечно, — резва, удала.

В этих стихах основные черты стиха Языкова не выступают так открыто, прямо, как в предшествующем стихотворении; в начале звучит тональность раздумья, созерцания. Но постепенно нарастает темп и энергия, и «спокойный» амфибрахический ритм в заключительных строках вдруг выявляет в себе характерные черты языковского стиха, его восторженную стремительность.

Языковский стих — это не «одежда» поэтического

смысла, содержания; он и есть предметно, осязаемо развернутое перед нами поэтическое содержание лирики Языкова в его самых общих особенностях. Конечно, есть еще неповторимое содержание каждого отдельного стихотворения, существующее в его конкретной словесной и ритмической плоти. Но общий пафос поэзии Языкова опредмечен именно в основном характере его стиха, внятном в большинстве его стихотворений.

Гоголь писал об общем пафосе языковской поэзии: «Эта *молодая удаль*... которая так и буйствует в стихах Языкова, есть удаль нашего русского народа, то чудное свойство, которое дает у нас вдруг молодость и старцу и юноше, если только предстанет случай рвануться всем на дело, невозможное ни для какого другого народа,— которое вдруг сливает у нас всю разнородную массу, между собой враждующую, в одно чувство, так что и ссоры и личные выгоды каждого — все позабыто, и вся Россия — один человек» (цит. изд., стр. 406).

Поэзия Языкова не просто говорит *об* этой удали; она *сама по себе* — как словесная и ритмическая реальность — есть эта удаль. Эта удаль осуществлена в стремительном темпе стиха, в выговаривании большой и сложной фразы «одним дыханием», в «удалой» (да не осудят это слишком вольное определение!) инструментовке.

С поразительной свободой Языков нередко на глазах преобразует стих, вселяя в него свою восторженную удаль. Таково его прекрасное стихотворение. «Переезд через Приморские Альпы» (1839), открывающееся размеренной поступью элегического описания, а в конце вдруг выливающееся в дифирамб, полный неповторимого языковского «восторга»:

Я много претерпел и победил невзгод,  
И страхов, и досад, когда от Комских вод  
До Средиземных вод мы странствовали, строгой  
Судьбой гонимые: окольною дорогой,  
По горным высотам, в осенний хлад и мрак;  
Местами как-нибудь, местами кое-как  
Тащили мулы нас, и тощи, и не рьяны;  
То вредоносные миланские туманы  
И долгие дожди, которыми Турин  
Тогда печалился, и грязь его долин,  
Недавно выплывших из бури наводнения;  
То ветер с сыростью и скудность отопленья...

Все угнетало нас. Но берег! День встает!

Италийский день! Открытый неба свод  
Лазурью, золотом и пурпурами блещет,  
И море светлое колыхается и плещет!

Иван Киреевский писал о стихе Языкова: «Особенность, так резко отличающая его стих от других русских стихов, становится еще заметнее, когда мы сравниваем его с поэтами иностранными. И в этом случае особенно счастлив Языков тем, что главное отличие его слова есть вместе с тем и главное отличие русского языка. Ибо, если язык итальянский может спорить с нашим в гармонии вообще, то, конечно, уступит ему в мужественной звучности, в великолепии и торжественности,— и, следовательно, поэт, которого стих превосходит все русские стихи именно тем, чем язык русский превосходит другие языки,— становится в этом отношении поэтом-образцом...» (цит. соч., стр. 84).

В только что приведенных стихах об *итальянском* дне как раз со всей силой воплотились те свойства, о которых говорит Киреевский. Это именно русские стихи об Италии, подобных которым нельзя было бы создать по-итальянски...

Любопытно, что примерно то же писал почти через столетие о Языкове — без сомнения, независимо от Киреевского — видный стиховед Сергей Бобров:

«Прекрасная сила языковского велеречия, дифирамбическая константа его песен — они поистине несравнимы. Мы не имеем другого, ему подобного поэта, мы не имеем ему сходного и среди поэтов иноземных»<sup>1</sup>.

Речь, как видим, все время идет о *форме* языковской поэзии, но о форме в истинном ее понимании — как бытии содержания, как, пользуясь словом Киреевского, той «очевидности», в которой осуществилась душа поэта.

Обратимся теперь к поэзии другого современника Пушкина — Евгения Боратынского (1800—1844). Это еще более значительный поэт, чем Языков, — хотя самобытность и сила языковской лирики и определяет ее бесспорное и почетное место на вершинах русской поэтической классики сразу вслед за первостепенными, гениальными ее творцами, — такими, как Державин,

<sup>1</sup> Сергей Бобров. Записки стихотворца. М., 1916, с. 7—8.

Пушкин, Тютчев, Лермонтов, Некрасов, Фет, Блок...

Но с Боратынским дело обстоит сложнее. Его судьба схожа с судьбой Языкова. И о нем мало пишут (хотя и чаще, чем о Языкове), и в его книгах первую и намного большую часть занимают стихи юношеские, вовсе еще не имеющие глубины и богатства, которыми отмечены зрелые его творения, и это нередко затрудняет «открытие» поэта.

Судьбы поэтов различны. Но я убежден, что придет — и скоро — время, когда лирика Боратынского получит истинную оценку, и его имя будет стоять рядом с самыми высокими поэтическими именами.

Зрелые его стихи, такие, как «Старательно мы наблюдаем свет...», «Смерть», «К чему невольнику мечтания свободы...», «Подражателям», «Мудрец», «Приметы», «На что вы, дни!..», «Толпе тревожный день приветен...», «Скульптор», «Осень», «Рифма», «Когда твой голос, о поэт...», «Люблю я вас, богини пенья...» и другие, — это бесценные сокровища русской «философской» лирики.

Важно сразу же оговорить, что определение «философская» по отношению к лирике Боратынского — как и Тютчева — уместно употреблять только в условном, переносном смысле. Существует в самом деле *философская* поэзия, к которой принадлежат, например, поэма древнеримского мыслителя Лукреция «О природе вещей» или некоторые стихи Ломоносова, Радищева, Владимира Соловьева. В этих произведениях в стихотворной форме выражены философские взгляды авторов, и такие поэмы и стихи занимают промежуточное место между собственно поэтическими творениями и трактатами по философии.

Между тем стихи Боратынского — это полноценные и самостоятельные явления поэзии, искусства слова. «Философскими» их нередко называют потому, что переживания, легшие в основу этих стихов, связаны с глубокими и всеобъемлющими размышлениями о человеке и мире. Но эти переживания предстают, что и всегда бывает в подлинной поэзии, как живое бытие, как пронизанная смыслом художественная форма.

Пушкин писал, что в стихах Боратынского господствуют «точность выражения, вкус, ясность и стройность», что «гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить... одаренного вкусом»,



что ему присущи «тонкость и верность оттенков». И в то же время Пушкин говорил, что Боратынский «оригинален, ибо мыслит... мыслит по-своему, правильно и независимо»<sup>1</sup>.

Эти два достоинства поэзии Боратынского — точность, стройность, свежесть слога, тонкость оттенков и, с другой стороны, его глубокая поэтическая мысль — нередко как бы распадаются в сознании его читателей и, особенно, критиков. Можно привести примеры прямо противоположной оценки поэзии Боратынского. Одни видели в ней только формальное совершенство, другие — это, впрочем, бывало чаще — только голую мысль, лишённую поэтического бытия. Боратынский воспринимается очень трудно и не сразу.

Это обусловлено сложным и неповторимым своеобразием его поэзии. Она действительно насыщена или даже перенасыщена мыслью. И поэт не старается скрыть, приглушить это. Его цель — создание естественной, органической формы, в которой осуществится это напряжённое развитие мысли. Но здесь-то и коренится трудность восприятия его стиха, ибо, для того, чтобы поверить в естественность данной формы и принять ее, необходимо самому как-то приобщиться к внутреннему процессу сложного и высокого размышления. У других лирических поэтов, как правило — даже и у Тютчева — любое стихотворение являет собой воплощение непосредственного, *цельного* жизненного переживания, в которое мысль, «философия» вплетены только как элемент многогранного целого. Подобного рода переживания испытывает любой человек, и ему легче воспринять стихотворное воплощение такого переживания. Между тем у Боратынского мысль является, так сказать, в своей собственной форме; его лирика во многом предстает как поэтическое бытие размышления «в чистом виде». И стих опредмечивает, разворачивает перед нами именно движение мысли.

Это вовсе не значит, что лирика Боратынского являет собою как бы зарифмованные тезисы. Его стихи — это не выражение мысли, а воссоздание самого процесса размышления. А реальное движение мысли в сознании человека совершается не как строгая последовательность голых умозаключений. Оно совершается сложно, зигза-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 82, 221; т. 10, с. 404.

гами, ускоряется и замедляется; оно вовлекает в себя всю атмосферу сознания, разного рода сравнения и сопоставления.

Но все же мысль у Боратынского не перестает быть именно мыслью. И, естественно, глубоко своеобразен стих, в котором осуществляется не что иное, как движение, развитие «отвлеченной» мысли. В этом стихе не может быть многокрасочности и жизненной полноты. Боратынский хорошо сознавал это. Он писал о «художнике слова», имея в виду, безусловно, самого себя (ибо, например, к тому же Языкову эти стихи Боратынского явно не применимы):

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!  
О жрец ее! тебе забвенья нет;  
Все тут, да тут и человек, и свет,  
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.  
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком  
К ним чувственным, за грань их не ступая!  
Есть хмель ему на празднике мирском!  
Но пред тобой, как пред нагим мечом,  
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

В этих стихах (которые и сами являются образцом «поэзии мысли») точно раскрыта вся трудность задачи, поставленной поэтом. «Земная жизнь» бледнеет перед мыслью; мысль все вбирает в себя: и человека, и смерть, и жизнь, и правду. Поэт воссоздает уже не столько свое восприятие мира, сколько развитие мысли, порожденное этим восприятием, но идущее все же самостоятельно, ставшее *саморазвитием*.

Это саморазвитие мысли и осуществлено в своеобразном, трудно воспринимаемом стихе Боратынского.

Иван Киреевский писал еще в 1829 году (слова эти очень сочувственно цитировал в одной из своих статей Пушкин): «Чтобы дослышать все оттенки лиры Боратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, незамеченного с первого взгляда, — верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии, но доступной не для всякого... Многие ли способны оценить вполне достоинство его стихов, эту точность в выражениях и оборотах, эту мерность изящную...? — Но если бы идеал лучшего общества явился вдруг в какой-нибудь неизвестной нам столице, то в его избранном кругу не знали бы другого языка...» (цит. изд., стр. 29).

Последнее суждение замечательно. Ведь в самом деле: поэтический язык Боратынского — это отточенный, верный и тонкий язык мысли, уместный в кругу людей, достигших высших вершин разума. Киреевский, в течение многих лет бывший ближайшим другом Боратынского, вспоминал после его смерти: «Боратынский охотно и глубоко высказывался в тихих дружеских беседах... Оттого для тех, кто имел счастье его знать, прекрасные звуки его стихов являются еще многозначительнее, как отголоски его внутренней жизни. Но для других, чтобы понять всю красоту его созданий, надобно прежде вдуматься в совокупный смысл его отдельных стихотворений, вслушаться в общую гармонию его задумчивой поэзии» (цит. изд., стр. 89).

Если мы обратимся к зрелым (написанным после 1825 года) стихам Боратынского, они предстанут в своем большинстве как поэтические воплощения «саморазвития» мысли, — мысли глубокой, всеобъемлющей и напряженной. И это непосредственно определяет самый характер стиха.

Стих движется медленно и словно поднимается со ступени на ступень, осуществляя восхождение мысли; он разворачивается трудно, как бы поднимая тяжесть, как бы разрешая сложную задачу. В нем таится и в какие-то моменты вырывается наружу внутренняя энергия, ибо развивающаяся в нем мысль — это не холодная система умозаключений, а мысль глубоко личная, страстная и жаждущая истины.

Все это отчетливо выступает в уже приведенном стихотворении. В строении стиха нет буквально ничего общего с поэзией Языкова: ни легкости, ни быстроты, ни «единого дыхания». Это именно трудный, напряженный, медленный и расчлененный,двигающийся по ступеням стих. Словам будто тесно в рамках размера из-за нагнетения согласных звуков, резко превышающих количество гласных:

*Все мысль да мысль! Художник бедный слова...  
...И смерть, и жизнь, и правда без покрова...*

Это внутреннее напряжение становится особенно очевидным, когда оно — в середине стихотворения — как бы частично разрешается в трех словно обособленных восклицаниях (иначе как восклицаниями этот ряд слов не произнесешь):

...Резец! орган! кисты!..

И снова нагнетается напряжение:

К ним *чувственным*, за *грань* их не ступая...

А в заключительной строке снова как бы выкрики и затем уже более спокойный «вывод», с которым приходится примириться:

...Мысль! острый луч! бледнеет жизнь земная.

Несколько по-иному, но в основе своей так же, построено великолепное стихотворение Боратынского, начинающееся медленным и трудным, но внешне спокойным ритмическим движением:

К чему невольнику мечтания свободы?  
Взгляни: безропотно текут речные воды  
В указанных брегах, по склону их русла;  
Ель величавая стоит, где возросла,  
Невластная сойти. Небесные светила  
Назначенным путем неведомая сила  
Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон  
Его летучему дыханью положен.  
Уделу своему и мы покорны будем,  
Мятежные мечты смирим и позабудем,  
Рабы разумные, послушно согласим  
Свои желанья со жребием своим —  
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но это только первая ступень саморазвития мысли. Здесь точный стиховой прием; с одной стороны, кажется, что стихотворение (или по крайней мере самостоятельная его часть) закончилось, а в то же время как бы повисшая в воздухе рифма внушает: нечто ждет нас впереди. И вот — как это было и в предыдущем стихотворении — вырывается внутренняя энергия стиха:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля  
Дарует страсти нам? и не ее ли глас  
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас  
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною  
И в грани узкие втесненная судьбою.

Особенно характерна предпоследняя строка, буквально задыхающаяся от обилия согласных, от *противоречия* размера и звукового состава. Она словно материально воплощает то духовное противоречие, которое не может быть разрешено...

Нельзя не обратить внимания на то, что это стихотворение Боратынского написано тем же размером, кото-

рым написано и приведенное выше стихотворение Языкова «Переезд через Приморские Альпы», — шестистопным ямбом, да еще с такой же системой рифмовки (смежные, то есть откликающиеся в соседней же строке рифмы; к тому же через две строки сменяются женские — оканчивающиеся на безударный слог — и мужские — оканчивающиеся ударением — рифмы).

Несмотря на это, стихи совершенно различны по их ритмическому облику, по характеру ритмического движения. Ибо перед нами неповторимые стих Боратынского и стих Языкова, для которых размер служит только «каркасом».

Стоит привести еще одни стихи Боратынского, написанные пятистопным ямбом — размером пушкинского «Я вас любил...».

Старательно мы наблюдаем свет,  
Старательно людей мы наблюдаем  
И чудеса постигнуть уповаем.  
Какой же плод науки долгих лет?  
Что наконец подсмотрят очи зорки?  
Что наконец поймет надменный ум  
На высоте всех опытов и дум,  
Что? — Точный смысл народной поговорки...

Стих поразительно непохож на пушкинский, хотя, казалось бы, у них одна метрическая основа. Стих осуществляет развертывание как бы обнаженного процесса мысли, глубокой и всеобщей. Отсюда эта неприкрашенность, тяжеловатость и даже известная прозаичность стиха, движущегося неровно, без певучей гладкости. В нем самом предметно запечатлелись поиски истины, напряженные вопросы.

С формальной точки зрения решающее значение в этом различии стиха Пушкина и стиха Боратынского имеет, очевидно, тот факт, что в последнем нет строгой, четкой цезуры, которая делит пушкинский ямб на двустопия, определяя более «легкое» и стройное ритмическое движение. Но, конечно, здесь есть и целый ряд менее существенных отличий, для выявления которых потребовался бы сложный и пространственный анализ. Нам важно подчеркнуть одно: несмотря на то, что оба восьмистрочных произведения написаны пятистопным ямбом, их целостный ритмический строй не имеет, в сущности, ничего общего, ибо перед нами неповторимый стих Пушкина и стих Боратынского.

Сошлюсь еще раз на суждения Киреевского о поэзии Боратынского: «...С первого взгляда она покажется обыкновенною; толпа может пройти подле нее, не заметив ее достоинства; ибо в ней все просто, все соразмерено и ничто не бросается в глаза ярким отличием; но человек с душевной пронизательностью будет поражен в ней именно теми качествами, которых не замечает толпа.

Вот отчего нередко случается нам встречать людей образованных, которые не понимают всей красоты поэзии Боратынского и которые, вероятно, нашли бы его более по сердцу, если бы в его стихах было менее простоты и обдуманности, больше оперных возгласов и балетных движений...

Эта обдуманность и мерность, эта благородная простота и художественная законченность, которыми отличаются произведения Боратынского, не составляют случайного украшения стихов его; они происходят из самой сущности его поэзии... Самые разногласия являются в ней не расстройством, но музыкальным диссонансом, который разрешается в гармонию... Глубоким воззрением на жизнь понял он необходимость и порядок там, где другие видят разногласие и прозу... Все случайности и все обыкновенности жизни принимают под его пером характер значительности поэтической,— ибо тесно связываются... с самыми глубокими, самыми свежими мечтами, мыслями и воспоминаниями о любви и дружбе, о жизни и смерти, о добре и зле, о боге и вечности, о счастье и страданиях, о их цели, следах и поэзии...

Многие ли способны оценить те трудности, с которыми должен бороться Боратынский?» А без этого не понять «всей глубокости и всей поэзии оригинального взгляда на жизнь, которым отличается муза Боратынского...» (цит. изд., стр. 49—54).

Все это имеет прямое отношение и к самому стиху Боратынского, ибо в этой содержательной форме его поэзии поверхностный взгляд может увидеть лишь «разногласие и прозу», лишь холодную «обдуманность» и голую «простоту», отсутствие яркости и непреодоленную тяжеловатость. Не сразу оцениваешь те особенные «трудности», с которыми должен был «бороться» поэт...

Боратынский действительно решал труднейшую задачу — стремился подлинно поэтически освоить само по себе движение отвлеченной мысли, заставить мысль жить и развиваться в материи стиха. Эта задача представля-

лась ему исключительно важной проблемой времени.

Он писал в начале 1830-х годов: «Мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение...

Русские имеют особенную способность и особенную нужду мыслить»<sup>1</sup>.

Стихи Боратынского, как и должно быть в поэзии, не просто выражают некие мысли, но развертывают перед нами самую *жизнь* мысли. Поэт вообще считал наиболее существенным не отдельные мысли и концепции — пусть самые верные и глубокие, — а цельное движение и устремление разума. Так, он писал Киреевскому: «Органы наши образовались соответственно понятиям, которыми питался наш ум. Ежели бы теоретически каждый из нас принял систему другого, мы все бы не переменились существенно. Потребности наших душ остались бы те же» (цит. изд., стр. 524).

Не менее замечательно, что в самом мышлении он видел не просто инструмент познания, а решающую человеческую силу, средоточие человека, которое имеет, в частности, и глубокую этическую ценность и значение. Удивительно следующее его рассуждение, обращенное к тому же Киреевскому (в письме 1832 г.): «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделявал бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца... Наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления» (цит. изд. соч. Е. А. Боратынского, стр. 519; Виланд — немецкий писатель и мыслитель XVIII в.).

«Высокая моральность» — вот что существенно для Боратынского в мышлении. И обратите внимание: как нераздельно связывает здесь Боратынский стихи и мышление. Для него писать стихи и значило утверждать мысль как человеческую силу и ценность, в которой логика, этика и эстетика — то есть истина, добро и красота — слиты нераздельно и органически. Воссоздавая в стихе жизнь мысли, он тем самым утверждает не только истинное, но и доброе и прекрасное значение мысли.

Однако погруженность в мысль как единственное

---

<sup>1</sup> Е. А. Боратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, с. 514, 522.

«спасение» имеет и трагическую сторону. Это глубоко отразилось в ряде стихотворений Боратынского. Разрыв между мыслью и ее предметным продолжением — реальной деятельностью — ведет к жестокому противоречию и, в частности, к гнетущему распадению духа и тела. Мысль об этом распадении легла в основу потрясающего стихотворения Боратынского «На что вы, дни!..».

Эти стихи поначалу звучат более «облегченно» и согласны, чем многие другие вещи поэта; но постепенно нарастает напряжение и тяжесть, а после небывало резкого ритмико-синтаксического разрыва перед последней строфой стихи движутся так же напряженно и трудно, как и приведенные выше.

Вот эти стихи, говорящие о душе, которая созрела, но обречена на «сновидения», ибо тело бездействует (отмечу, что древнее выражение «юдольный мир» — буквально «низменный» — означает мир будничной суеты и забот):

На что вы, дни! Юдольный мир явленья  
Свой не изменит!  
Все ведомы, и только повторенья  
Грядущее сулит.  
Недаром ты металась и кипела,  
Развитием спеша,—  
Свой подвиг ты свершила прежде тела,  
Безумная душа!  
И, тесный круг подлунных впечатлений  
Сомкнувшая давно,  
Под веяньем возвратных сновидений  
Ты дремлешь; а оно  
Бессмысленно глядит, как утро встанет,  
Без нужды ночь сменя,  
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,  
Венец пустого дня!

Тонкий исследователь русской лирики пишет об этом стихотворении: «Душа и тело катастрофически расчленины. Тело здесь — своеобразный персонаж, обладающий собственным бытием и потому особенно страшный своей бездумностью. Как персонифицировать бессмысленную оболочку откипевшей души? Боратынский нашел способ чрезвычайной смелости. Тело воплощено местоимением среднего рода, выделенным, акцентированным своим положением в рифме и в строфическом переносе, который требует паузы большой протяженности —



...а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет...

В мировой литературе это, вероятно, единственный в своем роде аспект душевного опустошения»<sup>1</sup>.

Несмотря на известную «легкость» стиха, в этом произведении все же нет гладкости, напевности, ибо дело идет не о воссоздании цельного, довлеющего себе переживания, а о поэтическом осуществлении развития мысли. Легкость обусловлена тем, что вначале как бы констатируется совершившееся и ясное: душе уже ведомы все явления житейского мира, она уже созрела в своих метаниях, пока тело бездействовало, и теперь как бы дремлет в повторяющихся снах.

В то же время ритмико-синтаксическое строение стиха все-таки лишено легкости, стройности, оно ступенчато и даже прозаично. Это движение «чистой» мысли, не обладающее мелодичностью цельного переживания: «На что вы, дни! Юдольный мир явления свои не изменит. Все ведомы...» — Л. Я. Гинзбург считает, что «синтаксис Боратынского вообще не эмоциональный, а анализирующий и формулирующий» (цит. соч., стр. 73). Может быть, это сказано слишком резко, и вернее будет употребить слова Киреевского — обдуманый и диссонирующий.

Но вот развитие мысли дошло до того момента, когда нужно осознать трагическое противоречие, заглянуть в бездну, образовавшуюся в результате разрыва. В стихе на слове «оно» буквально происходит этот разрыв, а затем следует тяжелая, до предела напряженная последняя строфа.

Здесь достаточно указать на одно только ее свойство. Стихотворение написано ямбами; чередуются пятистопные и трехстопные строки. Почти во всех строках первых трех строф ударения обязательно приходятся лишь на 2, 6-й и — в нечетных, длинных строках — на 10-й слог. Только две строки: первая —

На что вы, дни! Юдольный мир явления...

и седьмая —

Свой подвиг ты свершила прежде тела...

имеют ударения на всех четных слогах. Между тем во

---

<sup>1</sup> Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Сов. писатель», 1964, с. 82—83.

всех строках последней строфы ударными являются все четные слоги (за исключением только 4-го слога первой строки). Отсюда, в частности, ее столь сильно ощутимая трудность и тяжесть. Стих как бы непосредственно осуществляет трагический итог размышления. И по контрасту с первоначальным — более легким — течением стиха особенно резко звучат три мрачных, суровых удара последней строки:

Венец пустого дня!

## О ПОЭЗИИ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

Только что разобранные стихи, созданные в 1840 году, лежат уже как бы за пределами *Пушкинской* поэтической эпохи. И, в частности, именно ощущение конца этой великой и прекрасной эпохи определило тон глубокого отчаяния, звучащий в этих стихах.

Уместно сказать здесь хотя бы несколько слов о «Пушкинской эпохе». Ее смысл и значение должен понимать каждый, кто интересуется поэзией. Это была эпоха высшего расцвета, золотой век русской поэзии. Но это не всегда осознается. В частности, творчество самого Пушкина затмевает в глазах многих людей наследство его соратников и современников.

Конечно, Пушкин — величайший русский поэт, он сам по себе — целая эпоха. И все же о высших достижениях лириков его поры можно говорить в одном ряду с его поэзией.

Прежде всего, современником Пушкина был гениальный Тютчев (1803—1873). Он создал при жизни Пушкина не менее половины своих прекраснейших творений, в том числе такие вершины мировой лирики, как «Бессонница», «Полдень», «Как океан объемлет шар земной...», «Здесь, где так вяло свод небесный...», «Безумие», «Осенний вечер», «Silentium!», «Сон на море», «Я лютеран люблю богослуженье...», «О чем ты воешь, ветер ночной...», «И гроб опущен уж в могилу...», «Вечер мгlistый и ненастный...», «Тени сизые смешались...», «И чувства нет в твоих очах...», «Так здесь-то суждено нам было...» и другие<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Об этом очень многие странно забывают, считая Тютчева прежде всего поэтом 1850—1860-х годов, современником Фета и Некрасова.

Вслед за тем Тютчев почти ничего не писал более десяти лет. Когда же в 1850-х годах он вновь обратился к творчеству, он выступил уже, в сущности, как иной поэт. Исключительно характерно, что в его поздних стихах произошло как бы распадение единой, цельной когда-то поэтической стихии: он преимущественно создает теперь либо глубоко интимную любовную лирику, либо открыто «публицистические» стихи. Между тем в его творчестве пушкинской поры нераздельно слиты личностное и всеобщее, исповедь и проповедь, интимное переживание и размышление о судьбах мира.

Эта цельность художественного мирозерцания — неотъемлемое свойство поэзии Пушкинской эпохи. Вспомним цитированное выше стихотворение Языкова «Аул». От обращения к возлюбленной поэт совершенно свободно и естественно переходит к гимну в честь истории своего народа и снова — также легко — возвращается к самому себе и к той «голубоокой, молодой», которую любит.

Эта цельность, эта поэтическая свобода и явилась необходимой почвой золотого века русской поэзии. Рядом с Пушкиным и Тютчевым выступили по меньшей мере полтора десятка больших лирических поэтов, которые в своих высших взлетах создали бесценные сокровища русского поэтического слова.

Это, во-первых, старшие современники Пушкина, у которых он вначале учился и которые потом сами воспринимали его великие уроки, — Жуковский, Батюшков, Денис Давыдов, Вяземский, Катенин.

Это, далее, непосредственные соратники, каждый из которых шел тем не менее своей неповторимой дорогой — Боратынский, Языков, Дельвиг, Веневитинов.

Это, наконец, поэты иной школы, развивавшейся особыми путями и непосредственно подготавливавшей, в частности, поэзию Лермонтова и Некрасова, — школы, которую возглавлял Катенин; к ней принадлежат Грибоедов, Кюхельбекер, Александр Одоевский и др.

Если собрать в одну достаточно объемистую книгу наиболее значительные и зрелые стихотворения этих лучших лириков Пушкинской эпохи<sup>1</sup>, книга эта предстанет как чистое золото поэзии.

<sup>1</sup> В эпоху Пушкина вообще опубликовали свои произведения около тысячи стихотворцев.

И дело не просто в том, что никакая другая эпоха не знает, в сущности, такого богатства и многообразия глубоких и самобытных поэтических голосов. Дело в том, что сама эпоха Пушкина — о чем, конечно, свидетельствует прежде всего его собственная поэзия — явилась небывало благодатной почвой лирического творчества.

Часто и верно говорят, что лирика — это прежде всего достояние юности. А Пушкинская пора как раз и была цветущей юностью новой русской культуры и обладала непревзойденным даром лирической поэзии.

Но в юности уже проявляются, хотя и не развертываются во всю силу, все возможности, осуществляемые зрелостью. Именно так в творчестве Пушкина и его соратников как бы предвосхищены и воплощены с наибольшей *цельностью* и *естественностью* едва ли не все ведущие стремления, главные потоки последующей русской поэзии.

Вот стихи, которые, кажется, мог бы написать Лермонтов:

Открылся бал. Кружась, летели  
Четы младые за четой;  
Одежды роскошью блестели,  
А лица — свежей красотой.

.....  
Стоял я долго. Зал гремел...  
Вдруг без размера полетел  
За звуком звук. Я оглянулся,  
Вперил глаза; весь содрогнулся;  
Мороз по телу пробежал.  
Свет меркнул... Весь огромный зал  
Был полон остовов... Четами  
Сплетясь, толпясь, друг друга мча,  
Обнявшись желтыми костями,  
Кружась, по полу стуча,  
Они зал быстро облетали.  
Лиц прелесть, станов красота —  
С костей их — все покровы спали.  
Одно осталось: их уста,  
Как прежде, все еще смеялись;  
Но одинаков был у всех  
Широких уст безгласный смех...

Эти стихи написаны, когда Лермонтов был еще ребенком. Их написал в 1825 году Александр Одоевский. Замечу кстати, что они предвосхищают и известные стихи Блока из цикла «Пляски смерти» (1912—1914).

Еще стихи:

Голова ль моя, головушка,  
Голова ли молодецкая,  
Что болишь ты, что ты клонишься  
Ко груди, к плечу могучему?  
Ты не то была, удалая,  
В прежни годы, в дни разгульные,  
В русых кудрях, в красоте твоей,  
В той ли шапке, шапке бархатной,  
Соболями отороченной...

Кто это — Кольцов, Никитин, Суриков? Нет, это написано Дельвигом задолго до того, как Кольцов сложил первые свои стихи.

А вот еще начало стихотворения:

В селе Зажитном двор широкий,  
Тесовая изба,  
Светлица и терём высокий,  
Беленая груба.  
Ни в чем не скуден двор богатый:  
Ни в хлебе, ни в вине,  
Ни в мягкой рухляди камчатой,  
Ни в золотой казне.  
Хозяин, староста округа,  
Родился сиротой,  
Без рода, племени и друга,  
С одною нищетою.  
И с нею век бы жил детина;  
Но сжалился мужик:  
Взял в дом, и как родного сына  
Взрастил его старик...

Это очень похоже на Некрасова. Но эти стихи написаны за несколько лет до рождения Некрасова Павлом Катениным.

Другие стихи явно напоминают лирику Фета:

Чем опять душа полна,  
Что опять в ней пробудилось?  
Что с тобой к ней возвратилось,  
Перелетная весна?  
Я смотрю на небеса...  
Облака, летя, сияют  
И, сияя, улетают  
За далекие леса...

Однако это написал, опять-таки до рождения Фета, в 1816 году, Василий Андреевич Жуковский.  
Но пойдем дальше, в двадцатый век:

..Открой глаза на всю природу,—  
Мне тайный голос отвечал,—

Но дай им выбор и свободу,  
Твой час еще не наступал:  
Теперь гонись за жизнью дивной  
И каждый миг в ней воскрешай,  
На каждый звук ее призывный —  
Отзывной песнью отвечай!  
Когда ж минуты удивленья,  
Как сон туманный, пролетят  
И тайны вечного творенья  
Ясней прочтет спокойный взгляд,—  
Смирится гордое желанье  
Весь мир обнять в единый миг,  
И звуки тихих струн твоих  
Сольются в стройные созданья...

Не правда ли, читая эти стихи, можно вспомнить зрелую поэзию Блока? Их написал поэт огромных несвершенных возможностей, Дмитрий Веневитинов, скончавшийся в 1827 году, не достигнув двадцатидвухлетнего возраста...

Прочитаем теперь эти стихи:

Когда в страдании девица отойдет  
И труп синеющий остынет,—  
Напрасно на него любовь и амвру льет,  
И облаком цветов окинет.  
Бледна, как лилия в лазури васильков,  
Как восковое изваянье;  
Нет радости в цветах для вянущих перстов,  
И суетно благоуханье.

Неужели эти строфы созданы не в XX веке? Так легко поверить, что их написал Иннокентий Анненский. Однако перед нами стихи Батюшкова, 1821 год...

А вот это уже напоминает Велимира Хлебникова:

Что за кочевья чернеются  
Средь пылающих огней? —  
Идут под затворы молодцы  
За святую Русь.  
За святую Русь неволя и казни —  
Радость и слава!  
Весело ляжем живые  
За святую Русь.

Дикие кони стреножены,  
Дремлет дикий их пастух,  
В юртах, засыпая, узники  
Видят Русь во сне.  
За святую Русь неволя и казни —  
Радость и слава!  
Весело ляжем живые  
За святую Русь...

Это написал в 1830 году Александр Одоевский.  
Поразительно близки «Столбцам» Николая Заболоцкого следующие стихи:

Уж луга и нивы пусты,  
Пахарь в хижине храпит...  
Братцы, что за важный вид!  
На большом листе капусты  
Вон Шишимора летит:  
На ковре на самолете  
Хитрый казнодей сидит;  
Полночь близко; он к работе,  
К черным радостям спешит...  
Пауков добычу крадет  
И высасывает мух;  
Он со всякой ведьмой ладит,  
Он наушник злых старух.  
В сад ли лазить кто решится  
К милой в ночь через забор?  
Вдруг Шишимора примчится,  
Свистнет, весь поднимет двор,  
Всех напустит на детину,  
Дворнику подаст дубину,  
Псов разбудит: стук и вой!  
И с разодранной шинелью,  
И с разбитой головой  
Путь к опасному веселью,  
Обтирая кровь и пот,  
Страстный витязь проклянет!..

Стихи эти написал Кюхельбекер...

А вот эти стихи по ряду черт родственны есенинской поэзии:

Когда умру, смиренно совершите  
По мне обряд печальный и святой,  
И мне стихов надгробных не пишите,  
И мрамора не ставьте надо мной.

Во славу мне все чашу круговую  
Наполните блистательным вином,  
Торжественно пропойте песнь родную  
И пьянствуйте о имени моем.  
Все глен и миг! Блажен, кому с друзьями  
Свою весну пропировать дано,  
Кто видит мир туманными глазами  
И любит жизнь за песни и вино!..

Это стихи Николая Языкова.

И наконец, приведу строфы, очень напоминающие Твардовского:

Не раз мне с дела и с безделья,  
Не раз с унынья и с веселья,

С излишества добра и зла,  
С тоски столичного похмелья  
О четырех колесах келья  
Душеспасительна была.  
Хоть телу мало в ней простору,  
Но духом на просторе я.  
И недоступные обзору  
Из глаз бегущие края...

Как волны льющиеся тучи;  
Здесь лес обширный и дремучий,  
Там море жатвы золотой  
Все тешит глаз разнообразно  
Картиной стройной и живой,  
И мысль свободно и развязно,  
Сама, как птица на лету,  
Парит, кружится и ныряет  
И мимолетом обнимает  
И даль, и глубину, и высоту.

Так! Отъезжать люблю порою,  
Чтоб в самого себя войти,  
И говорю другим: прости!  
Чтоб поздороваться с собою.

Люблю по нивам, по горам  
За тридевять земель, как в сказке,  
Летать за музой по следам  
В стихоподатливой коляске;  
Земли не слышу под собой,  
И только на толчке, иль в яме,  
Или на рифме поупрямой  
Опомнится ездок земной...

Эти строки написаны за век с четвертью до поэмы  
«За далью — даль» Петром Вяземским...

Не следует понимать эти сопоставления как доказательства прямого продолжения (а тем более подражания) поэзии Пушкинской поры в творчестве позднейших поэтов. Кстати сказать, в иных случаях можно с большими основаниями предположить, что поэзия предшественника вообще была неизвестна потомку. Так, Некрасов едва ли знал поэзию Катенина, а Хлебников — приведенные стихи Одоевского, опубликованные лишь в 1922 году, в год смерти Хлебникова.

Существо дела именно в том, о чем уже было сказано: Пушкинская эпоха — это та полнокровная юность русской поэзии, которая в той или иной форме воплотила в себе ее основные грядущие возможности и стремления.



Впрочем, естественно может возникнуть вопрос: почему выше не дано сопоставлений с такими поэтами XX века, как Маяковский, Пастернак, Цветаева и т. п. Это обусловлено тем, что названные поэты, имеющие много общего, в значительной степени обращались — через голову Пушкинской эпохи — к русской поэзии XVIII века. Об этом убедительно говорится в ряде исследований по истории русской поэтической культуры.

В творчестве названных поэтов мы найдем мощные отзвуки поэзии Ломоносова, Хераскова, Державина, Василия Майкова, Радищева. Обратимся, например, к наследию наиболее известного и величайшего поэта XVIII века — Гавриила Державина.

Его «Песню рудокопов» так и хочется записать «лесенкой» Маяковского:

Пусть горы могут сталью стать:  
    Не устать  
Нам ломать их, разбивать,  
    Рассыпать,  
Серой, порохом все рваты!  
    Когда ж там вдруг  
    Гром грянет: бух!  
Сколь всякий из нас рад!

Такие стихи не сыщешь у поэтов Пушкинской эпохи. А вот державинские строфы, явно напоминающие стих Марины Цветаевой:

Как ночь — с ланит сверкай зарями,  
Как вихорь — прах плащом сметай,  
Как птица — подлелей крылами  
И в длани с визгом ударяй.  
    Жги души, огонь бросай в сердца  
    От смуглого лица.

Да вопль твой *эвоа!* ужасный,  
Вдали мешаясь с воем псов,  
Льет повсюду гулы страшны,  
А сластолюбию любовь.  
    Жги души, огонь бросай в сердца  
    От смуглого лица.

Или, наконец, стихи Державина, по своему образному строю близкие раннему Пастернаку, — стихи о взбесившихся конях:

С борозд кровава пена клубом  
И волны от копыт текут.  
Уже, в жару ярясь сугубом,  
Друг друга жмут, кусают, бьют

И, по распутьям мчась в расстройстве,  
Как бы волшебством обуяв,  
Рвут сбрую в злобном своеволье;  
И, цели своя не зная,  
Крушат подножье, ось, колеса,  
Возница падает под них.  
Без управленья, перевеса,  
И колесница вмиг,  
Как лодка, бурей устремленна,  
Без кормщика, снастей, средь волн  
Разломанна и раздробленна  
В ров мрачный ввернется вверх дном,  
Рассбруенные Буцефалы,  
Томясь от жажды, от алчбы,  
Чрез камни, пни, бугры, забрали  
Несутся, скачут на дыбы...  
И в толь остервененье лютом,  
Все силы сами потеряв,  
Падут стремглав смердящим трупом,  
Безумной воли жертвой став...

## Глава вторая

# ЧТО ТАКОЕ СТИХ

### 1. ЗАЧЕМ НУЖЕН СТИХ?

Мы все время говорим о *стихе*, однако само это явление пока еще не определено с должной конкретностью. Пора разобраться в нем, уяснить его цель, его природу, его строение. Но сделать это не так-то просто.

И прежде всего нужно решить вопрос: в чем «цель» стиха, зачем слагаются стихи, почему человек не мог удовлетвориться *прозаическим* искусством слова? Лишь ответив так или иначе на этот вопрос, можно говорить о самой природе стиха, то есть о стихе как «средстве», которым достигается определенная «цель». Итак, первый наш вопрос — для чего нужен стих?

Обратимся к истории стиха, к его истокам. Можно смело утверждать, что стих рождается вместе с искусством слова, как таковым. Точнее говоря, искусство слова только и могло родиться в более или менее очевидной *ритмической* форме.

Казалось бы, естественно предположить, что как раз вначале словесное искусство было *прозаическим*, а потом уже выработалась более изощренная форма — стихотворная. Но в действительности это не так. Художественная проза гораздо моложе поэзии.

Характерно, что даже и теперь еще, стремясь определить понятие «проза», люди — в том числе и теоретики литературы — определяют ее «через стих», указывая ее отличия от стиха. Вот, например, определения из новейших словарей литературных терминов:

«Проза — художественное произведение, изложенное обычной, свободно организованной, а не мерной, стихотворной речью» (Л. Тимофеев и Н. Венгров. «Краткий словарь литературоведческих терминов»).

«Проза — как стилевая категория — прогивоположна поэзии (и стиху)... Характерная черта прозы — отсутствие законченной системы композиционных повторов, присущих поэзии» (А. Квятковский. «Поэтический словарь»).

Конечно, эти определения несовершенны, ибо они, в сущности, сводятся к тезису: проза — это не стихи. Но закономерна сама их распространенность. Проза (художественная) окончательно сложилась сравнительно недавно, и в ней до сих пор — вольно или невольно — видят своего рода «исключение», «отклонение» от стиха.

Разумеется, люди всегда говорили и писали прозой; но когда наши далекие предки ставили перед собой цель создать произведение словесного искусства, они неизбежно так или иначе ритмизовали речь, придавали ей стихотворную форму или хотя бы форму ритмической прозы (в которой речь слагается из соразмерных отрезков, разделенных паузами, и включает в себя различного рода созвучия, синтаксические повторы, симметричные интонационные приемы).

Так, например, произведения древнерусского искусства слова: «Слово о полку Игореве», «Повесть о приходе Батыя на Рязань», «Задонщина» и другие — предстают как проза только для поверхностного взгляда, и прежде всего потому, что они записаны как проза, без деления на строчки, на отдельные стихи (так тогда было принято записывать — уже хотя бы в силу дороговизны древней бумаги — пергамена). Но чаще всего эти произведения нетрудно разбить на естественно выделяющиеся стихотворные строки, или же соразмерные отрезки ритмической прозы.

Важно иметь в виду, что собственно художественные произведения древнерусской словесности создавались не столько для чтения, сколько для исполнения вслух. Запись текста выступала как своего рода ноты, по которым воссоздавалось реальное, то есть звучащее, бытие произведения. Иначе и невозможно объяснить ритмическую природу древнерусских повествований: ведь при чтении глазами она, в сущности, незаметна.

Проза как художественная форма, как признанный род словесного искусства складывается лишь в новой литературе. Так, на Западе она рождается в эпоху Возрождения (XIV—XVI вв.), а становится вполне законной формой лишь в XVIII веке. В России художествен-

ная проза зарождается в XVII веке (прежде всего в великих творениях Аввакума Петрова) и обретает совершенство лишь в зрелом творчестве Пушкина, в повествованиях Гоголя и Лермонтова. Еще в 1825 году Пушкин, отметив, что «русская поэзия достигла уже высокой степени образованности», справедливо утверждал: «Проза наша так еще мало обработана, что... мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных»<sup>1</sup>. Правда, именно Пушкин в поразительно короткое время «обработал» русскую прозу.

Вполне естественно, что вплоть до XIX века, а нередко и позже письменность разделяли на *поэзию* (то есть стихи), под которой понимали *все художественные произведения*, и *прозу*, к которой относили произведения науки, философии, публицистики и т. д.

Но почему искусство слова могло сложиться только лишь в поэтической, стихотворной форме? На этот вопрос можно бы ответить совсем просто, указав на то, что все искусство вообще возникало как явление ритмизованное или — если речь идет о пространственных искусствах — строго симметричное. Так, например, современному театру, где актеры действуют и говорят подобно тому, как люди действуют и говорят в реальной жизни (хотя это вовсе не значит, что спектакль не обладает своим особым ритмом), предшествует театр, облаченный в законченно ритмическую форму, театр, слагающийся из танца, ритмизованной пантомимы, из пения и стройной декламации, театр, пронизанный музыкой и пространственной симметрией (определяющей расположение актеров и строение сцены в целом). Театр, так сказать, «прозаический» — это явление нового времени. Древний и средневековый театр вообще подобны оперно-балетному представлению, а не современному драматическому спектаклю. Таково же, в сущности, и соотношение древней поэзии и новейшей прозы.

Но мы не можем говорить здесь о судьбах искусства в целом. Обратимся к нашему предмету — искусству слова. Почему оно рождается в ритмической форме? Вопрос этот очень сложен. Правда, во многих работах о стихе дается крайне простое объяснение причины рождения стиха: ритм, говорят иные теоретики, вообще

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 31 (курсив Пушкина).

очень сильно воздействует на человека, как бы настраивает очень его сознание на «волну» произведения, подчиняет себе все восприятие. И именно потому поэты используют стих.

Подобная точка зрения имеет свои основания — особенно если речь идет об истоках поэзии. И все же она едва ли способна объяснить существование стиха, хотя и вполне уместна при разговоре о его *происхождении*.

Общеизвестно, что искусство слова, поэзия зарождаются еще в устном народном творчестве, в фольклоре. Вместе с тем следует отдавать себе отчет в том, что древний фольклор — это еще не поэзия, как таковая, в собственном своем существовании. Ибо древние фольклорные произведения не были чисто словесным явлением. Они существовали как нераздельное единство слова, музыки, танца, обряда (то есть зачатков театрального представления) и даже того или иного практического действия (как трудовые и военные песни).

Это единство слова, музыки, танца и т. д. с необходимостью было ритмизовано. И дело не только в том, что танец или музыка невозможны без ритма. Ритмичность произведений народного творчества, как показали многие исследователи, имеет глубокие корни. Она порождена органической ритмичностью трудовых процессов и даже чисто физиологической погрешностью ритма в любой практической деятельности человека — в том числе в ходьбе, беге, дыхании, — потребностью, которая, кстати сказать, есть не только у человека, но и у животных (обратим внимание на то, что «танцы» животных, например так называемые «брачные танцы» и «пение» птиц, имеют явственную ритмичность<sup>1</sup>). А древнее народное творчество было органически связано с деятельностью людей вообще. И когда речь становилась элементом художественного произведения, входила в него как одна из сторон сложного целого, она закономерно обретала ритмичность.

Надо отдавать себе отчет в том, что, читая теперь записи древних песен и сказаний, мы воспринимаем не народное творчество в подлинном его виде, а только своего рода либретто многогранного художественного

---

<sup>1</sup> «Танцы» и «пение» животных конечно, нельзя рассматривать как явление *искусства* — принципиально человеческой деятельности; это только биологические предпосылки искусства.

целого, его «текстовку». Но именно благодаря тому, что фольклор был единством слова, музыки, танца, пантомимы, сама его словесная «партия» неизбежно ритмизовалась, причем гораздо более последовательно, чем это можно видеть в записях песен; в этих записях сохраняются только следы той стройной ритмичности, которой обладало древнее единство слова, музыки, танца. И когда на почве устного народного творчества начало складываться искусство слова как таковое, в собственном своем бытии, оно естественно наследовало ритмическую природу фольклора.

Казалось бы, все ясно. И этой мнимой ясностью удовлетворяются некоторые теоретики поэзии. Но естественно возникает вопрос: а почему, собственно, искусство слова должно было сохранить ритмическую форму и после того, как оно выделилось из древнего единства танца, музыки, пения, обряда? Сама по себе эмоциональная (и даже физиологическая) действенность ритма не может ничего объяснить, особенно если вспомнить, что проза, лишенная такого явного и строгого ритма, какой мы находим в поэзии, способна волновать нас не меньше, чем стих. В конце концов ритм как таковой ни в коей мере не представляет собой собственно «художественное» явление: он характерен для любой деятельности человека.

Если же исходить из того, что когда-то художественная речь неизбежно обретала ритм в силу своей связи с музыкой, танцем и т. д., окажется, что стих, поэзия вообще — это некий «пережиток», реликтовое явление, сохранившееся по инерции, свидетельствующее о какой-то неистребимой косности человека.

Существуют, впрочем, особенные сферы устного народного творчества, в которых слово с самого начала выступало более или менее самостоятельно, обособленно. Таковы, например, заговоры, пословицы, поговорки<sup>1</sup>. И эти жанры фольклора сыграли, по-видимому, не меньшую роль в становлении поэзии, искусства слова. Они изначально были ритмическими. Вот характерный образец древнего заговора, призванного остановить кровь:

---

<sup>1</sup> Можно бы предположить, что сказки тоже были чисто словесным явлением; однако исследование древнего бытия сказок показывает, что они разыгрывались как своего рода представление, действие.

— Ты, конь, рыж, ты, кровь, не брыжь; ты, конь, карь, а ты, кровь, не кань.

Или, скажем, великолепно сработанная, похожая на изделие искусного чеканщика пословица:

— Назвался груздем — полезай в кузов.

Или более простая, чисто рифменная пословица:

— Написано пером — не вырубись топором.

Почему эти словесные произведения создавались в ритмизованной форме?

Можно назвать целый ряд различных причин, обусловивших рождение таких прообразов поэзии.

Во-первых, ритмическое (или — в данных случаях — скорее, рифменное) оформление как бы сообщало слову своего рода «магическую», заклинающую силу. Это особенно очевидно выступает в заговорах. Созвучие слов «подтверждает» их власть, таящиеся в них возможности. Но своего рода заклинающая сила есть и в созвучиях пословиц. «Написано пером — не вырубись топором». Это созвучие как бы удостоверяет *правоту*, истинность высказанной мысли, ее объективно необходимый, а не случайный, произвольный характер.

Властность стихотворной формы обнаженно выступает, например, в обычных детских «дразнилках», в которых зарифмовано имя того, кого дразнят. Созвучие вроде «наш Борис — из рода крыс» делает дразнилку словно бы неопровержимой; сам язык «подтверждает» правоту высказывания.

Во-вторых, ритмическая форма удостоверяет, подчеркивает *особенную значимость* высказывания. Эта значимость может быть весьма различной: ритм «свидетельствует» и об особой возвышенности, торжественности слова (например, в стихотворных надписях на монументах) и — в других случаях — напротив, о несерьезности, о шутке (например, в иронических альбомных стихах), шутке, которая без ритмического одеяния была бы, возможно, обидной, как в свою очередь могла бы показаться смешной вне стиховой формы иная торжественная надпись.

Далее, ритмическое оформление подтверждает, что данная речь не просто некое произвольное высказывание, но плод сознательного труда, произведение какого-то определенного человека (или группы людей), созданное с определенной целью. В этой связи я хочу сослаться на материалы анкет, проведенных двумя пе-



дагогами в школе среди учеников III—VII классов. Школьников спрашивали, чем стихотворная речь отличается от нестихотворной. Автор статьи, в которой подводятся итоги этих опросов, стремится доказать, что лучшие ответы дали ученики VII класса. Мне же представляется, что значительно более интересны как раз ответы младших учеников. Ибо старшие просто повторяли определения из учебников (вроде: в стихотворной речи «ударение ставится через одинаковое число слогов», в ней «есть ритмы, строфа, стопа» и т. п.). Само по себе это, может быть, и правильно, но такие заученные ответы не затрагивают внутреннего существа дела — *причин* и *целей* стихотворчества, не касаются вопроса о том, почему и зачем, собственно, творятся стихи.

Между тем ученики младших классов, еще не затвердившие формальных определений стиха, дали несколько замечательных ответов. Так, один пятиклассник сказал: «У стихотворной речи есть автор, а у нестихотворной нет»<sup>1</sup>. И в самом деле; стиховая форма — это, в частности, как бы клеймо, поставленное человеком, которому принадлежит данное высказывание; вспомним (об этом уже шла речь), что подлинного поэта можно узнать по самому характеру его стиха.

Не менее замечательно суждение ученика третьего класса, которому предложили сравнить прозаический пересказ басни Крылова с самой басней: «Чего-то не хватает,— сказал он,— как-то неинтересно, вроде как и не про то...»<sup>2</sup>

Это совершенно верно: стих вносит в высказывание многообразное и подчас огромное содержание, которое невозможно было бы воплотить в нестихотворной форме. Возьмем простейший пример из того же Крылова, скажем, из басни «Слон и Моська»:

Увидевши слона,  
Ну на него метаться,  
И лаять,  
И визжать,  
И рваться —  
Ну так и лезет в драку с ним, —

и сделаем достаточно верный прозаический пересказ: «Увидевши слона, стала метаться на него, визжать,

<sup>1</sup> См.: Изучение стихосложения в школе. Сборник статей. Под ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1960, с. 152.

<sup>2</sup> Там же, с. 150.

рваться, лаять,— так в драку с ним и лезет». Совершенно ясно, что при этом потеряно весьма значительное «содержание»: исчезли предельная живость, динамика и осязаемость образа, воплощавшегося и в ритме, и в рифмах, и в интонационном строе — в системе пауз, фразовых ударений, повторов. В басне Моська словно выпрыгивает из речи, мы будто видим и слышим ее, пересказ же лишь просто *сообщает* нам об ее поведении. Этот пересказ говорит нам — по точному замечанию третьеклассника — «вроде как и не про то».

Повторяю: это элементарнейший пример *обогащения смысла* речи, даваемого стихом. В дальнейшем мы еще коснемся этой сложной и очень многогранной проблемы.

Можно перечислить еще целый ряд подобных *причин* рождения стиха. Обращусь опять к уже цитированной школьной анкете. Впрочем, сначала необходимо дать пояснения. Ведь меня могут удивленно спросить: что ж, значит, верно старинное выражение «устаи младенца глаголет истина», и ответы на все загадки поэзии следует искать в суждениях детей?

Конечно же, дело обстоит сложнее. Суждения детей — это именно детские суждения; они наивны, неопределенны, лишены подлинной осознанности и систематичности. Но в этих суждениях есть одна несомненная ценность — свежесть, первоначальная ясность восприятия. Вот, например, пятиклассник говорит: «Стихотворная речь отличается от нестихотворной тем, что стихотворную речь легче учить, чем нестихотворную» (цит. изд., стр. 152). Это, конечно, наивное рассуждение. Но в то же время оно — именно в силу своей наивности — схватывает изначальное, первичное свойство стихотворной речи, которое, возможно, определило когда-то рождение тех или иных ритмических явлений слова.

Маловероятно, чтобы такой ответ дал на наш вопрос человек взрослый и просвещенный: он счел бы это слишком элементарным, само собой разумеющимся качеством, он занялся бы уяснением более тонких и сложных проблем — внутренним строением стиха, соотношением слова и ритма, взаимодействием размера и смысла и т. п.

Но таким образом от его внимания ускользнули бы наиболее общие и первичные признаки стихотворной

речи, которые, собственно, и объясняют ее возникновение и существование, ее *основное* значение и целесообразность.

Чехов восхищался фразой из сочинения ребенка: «Море было большое». Определение, конечно, наивно. Но вдумайтесь: разве не схватывает оно *самое главное*, исходное свойство моря, отличающее его от всех иных форм бытия воды? Именно этим свойством определяются в конечном счете все иные признаки моря...

Но вернемся к нашим ученикам. Один третьеклассник, сравнивая свой пересказ с крыловской басней, заметил: «У меня обыкновенно; а у Крылова очень интересно и красиво получается». Другой сказал по поводу пересказа лермонтовского стихотворения: «У него очень красиво, а у меня нет. У Лермонтова читаешь, и становится как-то приятно, а у меня нет» (цит. изд., стр. 150, 151).

Эти, казалось бы, совершенно простые и банальные определения опять-таки затрагивают основное, первичное качество: стих придает речи *красоту*, вызывающую эстетическое наслаждение («как-то приятно»). Если мы погрузились бы в изучение древнейших трактатов об искусстве слова, мы бы убедились, что наши далекие предки понимали художественную речь прежде всего как речь «украшенную», обладающую красотой, которую создает искусный выбор слов и ритм — гармоническое сочетание фраз, слогов, звуков. Знаменитый античный теоретик поэзии Теофраст писал, например, что перед создателем «поэтической речи» стоит «задача выбирать более торжественные слова... и гармонично соединять их одно с другим, так чтобы... услаждать слушателя и поражать»<sup>1</sup>.

Великий мыслитель древности Аристотель утверждал: «Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности»<sup>2</sup>, то есть сделать речь ритмической. Законченность, завершенность — неотъемлемый признак и условия красоты; не случайно так родственны слова завершенность и *совершенство*. Стихотворная форма и создает завершенность — совершенство, красоту слова.

<sup>1</sup> Античные теории языка и стиля. М.—Л., Соцэкгиз, 1936, с. 190.

<sup>2</sup> Античные мыслители об искусстве. М., «Искусство», 1938, с. 194.

Правда, здесь меня могут спросить: а как же быть с художественной прозой? Ведь она тоже достигает высокого совершенства и красоты слова, а между тем она лишена свойств стихотворной речи. Это особый и сложный вопрос. Здесь можно сказать лишь следующее.

Художественная проза складывается, как уже говорилось, гораздо позже поэзии. В эпоху рождения подлинно художественной поэзии в России лицейский учитель Пушкина, Н. Ф. Кошанский, писал: «У древних были поэты и ораторы, прозаиков не было». Прозу создавали «как умели, наудачу... Но в наше время проза достигла изящества», она «восхищает, как поэзия», она «есть счастливое гармоническое соединение плавности периодов с мерою стихотворною. Она не стеснена их правилами... но заимствует нечто от стиха и периодов...», хотя «не употребляет ни стихов, ни периодов... потому что хочет от них отличиться... Изящная проза едва ли не труднее стихов и периодов»<sup>1</sup>.

Здесь верна и очень важна мысль о том, что подлинно «изящная» проза рождается *на почве* поэзии — пусть она и отталкивается от этой почвы. Эта проза обладает особым ритмом. Флобер заметил: «В прозе... необходимо глубокое чувство ритма, ритма изменчивого... прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит».

Ритм стиха более или менее постоянен, он дает произведению единое, целостное движение; ритм прозы, напротив, изменчив, он подчиняется изменчивому движению смысла.

Впрочем, различие стихотворного ритма и ритма прозы можно определить и точнее. Ритм стиха — если рассмотреть какое-либо определенное стихотворное произведение — сохраняет не только одно единое качество, но и единую *количественную* характеристику (более или менее соразмерные строки или даже общую внутреннюю организацию строк). Между тем ритм прозы, по-видимому, обладает (в определенном произведении) единым *качеством*, единством своего основного интонационного «рисунка», «колорита», но изменяется в количественном отношении с точки зрения своего темпа, протяженности ритмических единиц и т. п. Во всяком

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 78.

случае, искусство прозы — как и поэзии — имеет неотъемлемую ритмичность, которая, конечно, существенно отличается от ритма стиха и требует специального исследования. Ритм стиха и ритм прозы — это совершенно разные проблемы, и, естественно, в этой книге о стихе мы не можем говорить подробно о строении прозы.

\* \* \*

Вернемся к вопросу об основных свойствах стиха. Мы перечислили ряд этих свойств, называли несколько причин рождения стиха, причин, которые, оказывается, можно легко уяснить, если подойти к стиху непредвзято, как это сделали те же ученики начальной школы.

Однако перечисление этих свойств все же не решает нашу проблему, не отвечает на вопрос, зачем нужен стих, в чем его смысл и значение. Во-первых, перед нами только некий ряд различных свойств (и ряд этот можно продолжить), в котором едва ли удастся выделить основное звено и отличить главное от второстепенного. «Заклинающая» сила стиха, его легкая запоминаемость, особенная значимость стихотворной формы, присущее стиху авторское «клеймо», лежащая на нем печать труда, даваемое стихом обогащение смысла, завершенность, гармоничность, красота стихотворной речи и т. п. — все это предстает как набор признаков, в котором трудно разобраться.

Далее, все эти определения стиха, выражаясь популярным философским термином, «неспецифичны». Наша задача состоит в том, чтобы понять стих как форму бытия поэзии — одного из основных видов искусства. Между тем перечисленные свойства могут выступить и за пределами поэзии, как таковой. Дело в том, что стихотворная форма широко употребляется и вне искусства в собственном смысле: например, в стихотворных лозунгах, рекламных текстах, в упражнениях для изучения родного и иностранных языков, в мнемонических (то есть удобных для запоминания) формулах, в текстах, содержащих различные деловые указания и правила, и т. п. И для всех этих стиховых явлений так или иначе характерны перечисленные выше черты.

Но эти явления между тем не принадлежат к поэзии, как таковой. Правда, иногда полагают, что явления этого рода совпадают с поэзией по своей форме и отли-

чаются лишь по содержанию. Однако с этим нельзя согласиться, ибо — об этом уже шла речь — содержание и форма есть органическое единство, и поэтическая форма немыслима без поэтического смысла, и наоборот. В стихотворной рекламе или упражнении может быть искусная, мастерская форма, но — если это действительно реклама и упражнение — подлинно поэтическая форма здесь невозможна. Ведь форма есть не что иное, как предметное, непосредственно воспринимаемое нами бытие содержания, или, иначе говоря, форма есть именно и только содержание, как оно проявляется во вне, для нашего восприятия. Поэтому стихи, лишенные истинно поэтического смысла, не могут обладать действительно поэтической формой.

И еще последнее, но не последнее по важности, соображение. Все перечисленные свойства стиха возможны так или иначе не только в подлинно поэтических произведениях, принадлежащих к Поэзии с большой буквы, но и в той бесчисленной массе стихотворных произведений, которая не относится к Поэзии, не имеет реальной художественной ценности.

Дело в том, что — это, очевидно, всем известно — стихи сочиняют, особенно в юности, сотни тысяч и даже миллионы жителей Земли, которые не являются и не становятся поэтами в собственном смысле слова. Подавляющее большинство их произведений остается достоянием узкого круга друзей автора, но определенная часть из них попадает в печать, например в молодежные и местные газеты и журналы. Более того, какая-то часть этих авторов претендует — нередко совершенно необоснованно — на звание профессиональных поэтов. Эти авторы более или менее регулярно публикуют стихи, а иногда даже издают книги. Но их поэтическая несостоятельность рано или поздно становится очевидной для всех, и они получают репутацию бездарных стихотворцев или *графоманов* (то есть людей, не имеющих поэтических способностей, но одержимых патологической страстью к писанию стихов).

Наконец, есть люди, не лишенные поэтического дара, но все же не ставшие поэтами в собственном смысле, не вошедшие в *историю поэзии*. Это может быть обусловлено различными причинами: и теми или иными неблагоприятными обстоятельствами, и недостаточным творческим упорством, и низкой культурой, и отсут-

ствием у данного человека подлинно поэтической *судьбы*, которая необходима для становления поэта, и т. д.

При жизни Пушкина в России, как уже говорилось, печатали стихи более тысячи авторов (в наше время таких людей много тысяч), но лишь пятьдесят-шестьдесят из них действительно стали поэтами (хотя бы второстепенными), то есть один из двадцати...

Итак, помимо подлинных поэтов, есть по меньшей мере три категории людей, пишущих стихи,— это, так сказать, «самодельные» авторы, сочиняющие стихи для себя, своих друзей, знакомых и публикующие их лишь случайно (чаще всего ограничиваясь стенной печатью); это, во-вторых, бездарные стихотворцы, которые, пользуясь отсутствием поэтического чутья у издателей (или приятельскими отношениями с ними), печатают никому не нужные сочинения, а подчас и целые тома; это, наконец, люди, которые *могли бы* стать поэтами, но по тем или иным причинам не стали, и опубликованные ими стихи не несут в себе истинного поэтического содержания, а следовательно, не имеют и подлинно поэтической формы.

Рассматривая эти типы стихотворства, мы сразу оставим в стороне «самодельных» стихотворцев. Чаще всего эти стихотворцы и не претендуют на то, чтобы их считали поэтами. Их стихи и для них самих, и объективно предстают либо как «человеческие документы», запечатлевшие важные и дорогие для автора переживания и события, либо как обращения к друзьям и знакомым, выражающие те или иные чувства. Такие стихи — поскольку их воспринимают прежде всего люди, лично знающие их автора, — имеют свой «подтекст» (в буквальном смысле слова), о чем уже шла речь выше. Это придает им особую — уже не собственно поэтическую, а *жизненную* — ценность. Стихи такого рода подчас волнуют их автора и слушателей больше, чем самые совершенные «профессиональные» стихи. Но необходимо понять, что подобные стихи не обладают тем осуществленным в форме собственного поэтическим смыслом, который дает им высокую и всеобщую ценность, не зависящую от времени (Поэзия ведь бессмертна, она проходит через века, не теряя своего достоинства), от того, кто воспринимает эти стихи и насколько известны ему породившие их события и переживания.

«Самодельные» стихи могут волновать и радовать

людей, могут приносить автору большое удовлетворение и несомненную пользу (ибо углубляют и проясняют его духовную жизнь, помогают ему свободнее и совершеннее овладеть родной речью, дают возможность более серьезно и проникновенно воспринимать творчество профессиональных поэтов), но в то же время стихи эти не являются поэзией в собственном смысле слова и не могут претендовать на то, чтобы их публиковали наряду с произведениями настоящих поэтов. Самодеятельная и профессиональная поэзия — качественно, принципиально различные явления. Это, конечно, вовсе не означает, что человек, начавший писать стихи «самодеятельного» типа, не может стать поэтом. Напротив, очень часто с этого и начинается путь поэта. Но *переступить грань*, отделяющую эти две разные сферы, чрезвычайно трудно. «Для себя» пишут стихи тысячи людей, но лишь единицы из них становятся истинными поэтами.

Самодеятельное стихотворчество — очень важное, плодотворное и прекрасное дело, которое может играть огромную роль в формировании и бытии самого стихотворца и окружающих его людей. Но все же не надо смешивать это полезнейшее и благородное увлечение с деятельностью поэта в собственном смысле, поэта, для которого стихи становятся самой его *жизнью, судьбой*, его общественным подвигом, и именно потому достигают высокой общественной ценности, превращаются в неотъемлемую, ничем не заменимую частицу национальной или даже общечеловеческой культуры.

Но обратимся теперь к тем авторам, которые сознательно, целенаправленно стремились к тому, чтобы сделать поэзию своей профессией, своей судьбой, но не смогли все же стать подлинными поэтами.

В теории поэзии существуют две различных точки зрения. Одни теоретики считают, что к поэзии принадлежат все «профессиональные» стихи — пусть даже совсем плохие; все-таки они принадлежат — хотя бы формально — к сфере поэзии и должны изучаться как поэтические явления.

Но, на мой взгляд, это неверно. Подобное представление основано на ложном разрыве содержания и формы. Конечно, посредственные и плохие стихи могут быть с *внешней* точки зрения совершенно подобны стихам, принадлежащим к подлинной поэзии. Но, строго говоря, они к ней не принадлежат.



Еще древнеримский поэт Гораций заметил, что искусство поэзии — это деятельность, не терпящая «средних» успехов. Поэтическое искусство, писал он, «чуть лишь сойдет с высоты, упадет до самого низа». Это, конечно, не значит, что поэзия обязательно должна двигаться по тем величайшим высотам, на которые подняли ее Данте, Гёте, Пушкин. Но есть тот поэтический уровень, ниже которого стихи перестают быть стихами в подлинном значении слова, являют собою, в сущности, лишь *имитацию* поэзии.

И, строго говоря, в посредственных стихах отсутствует *стих*, как таковой, как содержательная форма поэтического смысла, то есть подлинно *поэтическая* форма. Форма посредственных стихов — это система ритмизованных и рифмованных фраз, а не явление искусства, хотя поверхностный взгляд и не может отличить такую подделку от стиха.

В посредственных стихах могут быть все перечисленные выше признаки стиха, но, как уже говорилось, этого недостаточно.

\* \* \*

Что же такое стих? Для ответа на этот вопрос обратимся к суждениям одного из величайших теоретиков искусства — немецкого мыслителя Георга Гегеля:

«Поэзия возникла, когда человек решил высказаться; высказанное имеется для поэзии лишь затем, чтобы быть высказанным... Свидетельством... зарождения поэзии является двустигшие, переданное нам Геродотом, с сообщением о смерти павших при Фермопилах греков<sup>1</sup>. Содержание исключительно просто; это сухое сообщение... Интерес был в том, чтобы изготовить надпись, чтобы высказаться об известном деянии перед современниками и потомками только ради самих этих слов; так выражение становится поэтическим, т. е. оно хочет проявиться как действие... оставляющее содержание простым, но преднамеренно строящее высказывание. Слово.. по себе обладает таким достоинством, что оно

---

<sup>1</sup> Древнегреческий историк Геродот приводит двустигшие, выбитое на надгробии у места неравного сражения греков с персами:

«Странник, во Спарту пришедши, о нас возвести ты народу,  
Что, исполняя закон, здесь мы костями полегли».

(Пер. Ф. Ф. Зелинского.)

стремится к отличию от других способов речи и создает двустушие.

В связи с этим поэзия проявляется и со стороны языка как самодовлеющая сфера; чтобы отмежеваться от обычного разговора, составление выражения получает большую цену, чем простое высказывание»<sup>1</sup>.

Вдумаемся в это глубокое рассуждение. Гегель подчеркивает, что буквальное «содержание» надписи крайне просто, и речь идет в ней об известном всем и каждому в Греции подвиге. Надпись не является информацией в обычном смысле этого слова. Цель надписи вовсе не в том, чтобы рассказать о чем-то или хотя бы напомнить о совершившемся. Цель именно в том, чтобы *высказаться*, то есть воплотить определенный смысл.

Все это не так просто, как может показаться с первого взгляда. Высказывание о героической гибели греческих воинов могло быть записано ради какой-либо чисто практической цели. Так, вполне вероятно военное донесение об этом событии, побуждающее военачальников принять те или иные меры. Далее, возможна агитационная цель: высказывание, которое должно породить в греческом стане ненависть и презрение к врагу и призвать к отмщению. Наконец, мы имеем *исторический* рассказ Геродота, раскрывающий место и значение фермопильского сражения в греко-персидских войнах; этот рассказ информирует людей о событиях прошлого, имеет познавательную цель, дает «урок истории».

Все эти типы высказываний объединяет то, что они *сообщают* об определенном действии с определенной *практической* целью. Между тем наше двустушие, в сущности, не сообщает о действии (сказано слишком мало) и не призывает непосредственно к какому-либо новому действию, но, как совершенно верно говорит Гегель, *само* хочет стать *действием*.

Как же это понять? Дело в том, что военное донесение или исторический рассказ всецело обращены к определенному реально совершившемуся действию, событию. Их «содержание» лежит за их пределами; они — только *средства* для передачи этого «содержания». Между тем содержание двустушия заключено

---

<sup>1</sup> Гегель [Сочинения], т. XIV. М., Гослитиздат, 1958, с. 170.

как бы в нем самом. И оно не призывает к какому-либо действию, ибо оно само есть действие — *поэтическое* действие.

Гегель утверждает, что рассматриваемое им двустигшие предстает как «высказывание ради самого высказывания». Это ни в коем случае не значит, что данное высказывание бессодержательно. Как раз напротив: оно, безусловно, более содержательно, чем любое высказывание иного рода о том же событии. Ибо военное донесение или хроника, повторяю, только сообщают об имевшем место событии; сами по себе они всего лишь средства сообщения, причем обращены они к определенной сравнительно узкой группе людей: к греческой армии тех времен или к специалистам по истории Греции.

Между тем двустигшие, высеченное когда-то на фермопильской скале, обращено не только ко *всем* современникам, но и ко всем людям всех последующих поколений. И оно призвано не информировать о событии, но пробуждать в каждом богатый и сложный мир мыслей и чувств: скорбное, но высокое осознание величия и беспредельности человеческого героизма, трагическую гордость за свою принадлежность к человеческому роду, возвышающее и примиряющее со смертью чувство бессмертия героев, — бессмертия, как бы реально воплотившегося в этой самой надписи, которая дошла до нас и дойдет до всех грядущих поколений.

И эта богатая и сложная содержательность вызвана к жизни именно созданием двустигшия, которое преследует цель не информировать, но «высказаться ради самого высказывания». Тот, казалось бы, простой факт, что перед нами не посланная кому-то информация о событии, но «высказывание ради высказывания», обращает нас не к событию как таковому, но к его глубокому человеческому смыслу, к его значению для целого человечества, ибо и направлено это высказывание ко всем и к каждому (вспомним, что произведения литературы бессмертны и имеют живое и современное значение для любой эпохи).

И все это становится возможным потому, что высказывание построено «преднамеренно», превращено в стихи. Сама эта форма свидетельствует, удостоверяет, внушает нам, что перед нами не просто сообщение о чем-то, что смысл его в другом.

Странник, во Спарту пришедши, о нас возвести ты народу,  
Что, исполняя закон, здесь мы костями полегли.

В этом двустишии воплощены гордость и горечь, торжество и скорбь. Мы чувствуем, что люди, отдавшие свои жизни две с половиной тысячи лет назад, не могли поступить иначе; но мы чувствуем также, что не может не быть тяжким и жестоким закон, по которому люди вынуждены отдавать свои жизни ради жизни своего народа. От этих строк веет трагической красотой.

Слово, сообщающее о каком-либо факте или явлении, *само по себе* не имеет цены: ценность его в том, что оно доносит до нас этот факт как можно более ясно и точно. Между тем приведенное двустишие несет ценность в себе самом. Суть в том, чтобы высказать именно то, что здесь высказано.

Двустишие о фермопильских героях свидетельствует, как говорит Гегель, о зарождении поэзии. Оно ведь еще связано с реальным событием — битвой при Фермопилах. И в то же время оно уже имеет самостоятельную ценность. Оно ценно и вне какой-либо связи с реальным событием. В развитой поэзии эта связь с действительно совершившимися фактами становится вообще несущественной. Поэт может равно говорить о реальных и вымышленных фактах — это не меняет дела, ибо суть не в сообщении, а в поэтическом смысле.

В древней русской поэзии мы найдем достоверное изображение битвы князя Игоря с половцами и невероятные сцены богатырских поединков. И в том и в другом случае целью высказывания является не «информация». Слово здесь не сообщает о событиях, а само является событием — воплощением человеческой воли, разума, чувства.

Как прекрасно говорит Гегель, поэзия «не является поводом и вспомогательным средством, а материал составляет внешний повод; при его воздействии поэт отдается своим более глубоким раздумьям и чистому творчеству, этим он впервые из своих недр созидает то, что без него в таком свободном виде не достигло бы сознания в качестве непосредственно наличного факта... Всякое подлинное поэтическое произведение искусства представляет по себе бесконечный организм...» (там же, стр. 190).

Это вовсе не означает, конечно, что поэзия «отрывается» от реальной деятельности. Она всецело исходит

из действительности и стремится проникнуть в ее глубокий и подлинный смысл, овладеть этим смыслом. Но этого невозможно достичь прямолинейным, простым путем. Если поэт будет просто сообщать о фактах, воспроизводить их, у него получится всего лишь *информация* (что и бывает очень часто в плохих стихах). Если же он будет прямо выражать свои представления о *смысле* фактов, у него получится (что бывает столь же часто) *рассуждение* философского или публицистического характера, пусть и зарифмованное. Поэзия же рождается тогда, когда поэт, не отвлекаясь от «непосредственно наличных фактов» бытия и сознания, просвечивает их изнутри, не разрушая их своими «глубокими раздумьями», и в процессе творчества созидает особый *поэтический* мир, особенные, поэтические факты. В этих фактах сама жизнь, по определению Гегеля, свободно достигает *самосознания* в своей «непосредственной наличности». Информация — это только передача «наличного факта», теоретическое суждение — только передача смысла факта. Поэтическое же произведение есть как бы *самосознание* факта; оставаясь перед нашим восприятием как цельная реальность, жизнь в то же время словно сама собой обнажает свой смысл. Именно потому всякое подлинное поэтическое произведение есть, по выражению Гегеля, «бесконечный организм»: оно представляет то или иное явление — событие, вещь, переживание — во всей его неисчерпаемости (ибо всякое реальное явление неисчерпаемо). Информация схватывает внешний облик; теоретическое суждение — внутренний закон; поэзия же схватывает то органическое единство внешнего и внутреннего, в котором и осуществлены живая жизнь и живой смысл явления, уходящие корнями в бесконечность Вселенной.

По мысли Андрея Платонова, за стихами Пушкина «остаётся нечто ещё большее, что пока ещё не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан... Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама едва ли знает свою силу»<sup>1</sup>.

Это сказано о величайшем русском поэте. Но это относится так или иначе к каждому подлинному поэту. Поэтическое слово — это уже не слово как таковое, не

---

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 1, с. 56.

сообщение о чем-то; это как бы инобытие жизни, ее новое, творчески созданное поэтом *бытие в слове*. Оно, это слово, не отсылает нас к каким-то действительно случившимся фактам; воспринимая поэтическое произведение, мы не думаем о том, что вот, мол, как это было на самом деле. Нет, событие (практическое или духовное, то есть событие человеческого переживания) совершается в *самом стихотворении* и нигде больше<sup>1</sup>. Потому-то Гегель и говорит, что стихотворение само по себе предстает как *действие* или, шире, как самостоятельная эстетическая действительность, художественное бытие, поэтический мир.

В этом поэтическом мире нередко можно воочию разглядеть *необычность*, даже фантастику. Так, в древнегреческом двустишии, которое мы разбирали, речь ведут *мертвые*. Это сразу обнаруживает, что перед нами не просто высказывание, а особенный поэтический факт. Но чаще эта «необычность» поэтического мира имеет более тонкие, сложные и трудно уловимые черты.

Подведем итоги. Стихотворное построение речи как таковое является, казалось бы, чисто формальным моментом. Но необходимо видеть его внутреннюю обусловленность, его громадную содержательность; ведь в этом особом построении объективируется, становится очевидным для всех глубочайший внутренний смысл. Это построение как бы удостоверяет, что перед нами художественное высказывание, претендующее на выражение того всеобщего содержания, которое есть, например, и в рассмотренном двустишии о фермопильском подвиге.

Конечно, стихотворная форма — это лишь один из признаков искусства слова, который к тому же не необходим (на определенной ступени развития складывается и художественная проза); но на ранней стадии формирования искусства слова этот признак играл, очевидно, решающую роль. Стих ясно свидетельствовал о глубоко специфическом характере высказывания, отчетливо указывал на его принадлежность к искусству.

Искусство не требует признания его произведений

---

<sup>1</sup> Правда, стихи (как мы это знаем из изучения их творческих историй) разделяются на два рода: в одних поэт исходит из реально им (или другими людьми) пережитого, в других — из вымышленных фактов и переживаний. Но для *восприятия* стихотворений это, в сущности, безразлично.

за действительность, утверждал Л. Фейербах. В самом деле: искусство как бы создает свою, художественную «действительность»; поэтическое высказывание, по словам Гегеля, само выступает как *действие* (а не сообщает о действии).

Это выражается и в характере художественной речи: она отделяется от всех прочих форм речи, становясь стихотворной (как уже было отмечено, и речь *художественной* прозы качественно отличается от остальной речи своим строением и, в частности, особым ритмом прозы). Никто не говорит стихами; а это значит, что искусство слова и с этой, внешней точки зрения создает самостоятельный «мир», свою собственную речевую действительность. Перефразируя мысль Фейербаха, можно сказать, что художественная *речь* не требует признания ее произведений за *речь* как таковую; когда герой поэмы говорит стихами, мы ведь вовсе не спрашиваем себя и автора: могут ли люди говорить стихами на самом деле, в реальной жизни.

Но к этому сложному вопросу мы еще вернемся. Сейчас важно другое. Мы охарактеризовали глубокую внутреннюю причину рождения стиха, раскрытую Гегелем. Оказывается, что стих, в сущности, *создает* поэзию, искусство слова, ибо дает нам возможность, заставляет нас воспринять речь (оформленную стихотворно) как нечто глубоко своеобразное по своему содержанию и цели, как *поэтическое* высказывание. Видя или слыша стихотворный текст, мы сразу настраиваемся на волну художественного восприятия.

Однако из этого можно сделать совершенно ошибочный вывод, что всякое стихотворное высказывание уже в силу только своей формы является поэзией, искусством. Рассуждение Гегеля не заканчивается там, где мы его прервали. Он говорит далее, что поэзия не только обладает «преднамеренной» стиховой формой, но и должна в то же время «полностью сохранить видимость непринужденности непосредственной свободы, необходимой искусству, несмотря на то, что ей приходится действовать преднамеренно» (там же, стр. 172).

Об этом мы уже говорили выше в связи с поэзией Пушкина. Искусство поэта заключается вовсе не в сложении стихов, как таковом, а в том, что стихотворная речь оказывается совершенно непринужденной, естественной — словно иначе это и сказать невозможно,

только стихами. Без этого свойства и не возникнет та обладающая внутренней свободой и самостоятельностью поэтическая действительность, на создание которой претендует стихотворение. Вместо нее перед нами будут ритмизованные и зарифмованные фразы — искусственно переделанная речь.

И достичь этой «непосредственной свободы» в творчестве стиха невозможно с помощью выучки, тренировки, упражнений. Выше приводились суждения Гегеля о том, что в подлинной поэзии как бы сама жизнь, сама реальность воссоздаваемого события или переживания свободно осознает себя. Если философ, историк, психолог говорят нечто о жизни, то в поэзии словно сама жизнь говорит о себе. Так, в пушкинском «Я вас любил...» перед нами как бы непосредственно предстает раскрывающееся, осознающее само себя состояние человеческой души, а не сообщение, или исследование, или мысль об этом состоянии души (как это было бы в каком-либо дневнике, или психологическом труде, или в философском рассуждении). Вот почему Гегель называет подлинное поэтическое произведение «бесконечным организмом»; оно подобно живому существу, которое неисчерпаемо в своем внутреннем содержании, свободно и естественно развивающемся в единстве с целым миром.

Но все дело в том, что только подлинно поэтическое творение может обладать органической, «непосредственно свободной» стихотворной формой, причем вполне справедливо будет и обратное утверждение: лишь при создании такой органической формы рождается истинно поэтический «организм». Ведь это только две различных точки зрения на один предмет: взгляд со стороны внутренней или же внешней. Там, где нет поэтического содержания, там нет и поэтической формы, и наоборот.

Впрочем, вопрос о стихе как осуществлении поэтического смысла — это особая проблема, требующая подробного рассмотрения. Мы говорим теперь о другом — о причине рождения искусства слова как явления именно стихотворного, осуществленного стихом. Необходимо только все время иметь в виду, что мы употребляем слово «стих» не в примитивном значении ритмизованной, так или иначе упорядоченной в фонетическом отношении речи, которую способен с грехом пополам сконстру-



ировать любой человек. Дело идет о стихе как форме искусства, рождающейся в процессе сложного и само-бытного творчества.

## 2. ПРИРОДА СТИХА. СТИХ И ЛИРИКА

Стих явился закономерным и необходимым условием возникновения искусства слова потому, что он уже как бы сам по себе определял художественность высказывания, словесного произведения. Он сразу удостоверял, свидетельствовал, что данное высказывание не просто речь, а некое создание, творение, имеющее особый смысл и природу. Он придавал слову завершенность, симметрию, гармонию и в конечном счете совершенство, красоту. Он вносил в речь мощную и способную воплотить богатый смысл силу, силу стихотворного ритма.

Необходимо остановиться на первом из названных свойств стиха. Ибо наиболее существенно, очевидно, именно то, что стих или, точнее, стихотворная речь — это не речь, не языковое явление в собственном смысле. Если бы дело шло просто о ритмизованных и зарифмованных фразах, мы могли бы сказать, что стих — это всего лишь искусственно видоизмененная речь или даже речь нарочито искаженная, извращенная. Но поскольку мы говорим о *стихе* в подлинном смысле слова, то есть о стихе, идеальное проявление которого мы находим, например, у Пушкина, мы не можем понять стих как «искусственно» перестроенную и нарочито упорядоченную речь. Истинный поэт действительно «думает стихами», и то, что он говорит стихом, нельзя сказать иначе, без стиха, вне стиха (и даже вне данного, сотворенного поэтом в этом именно произведении стиха).

А если это так, то стих в самом деле представляет собой нечто иное, чем речь. Здесь уместно обратиться к наглядной аналогии. Слова можно сравнить с камнями различного размера и формы. Представим себе, что мы строим из этих камней какие-либо сооружения. При этом строительстве приходится, конечно, выбирать подходящие места для разных камней, как-то пригонять их друг к другу. В известном смысле именно так строится из слов и обычная речь. Но постройка из камня может иметь и качественно иной характер. Не исключена такая ситуация, при которой *само различие* размера и формы камней явится естественным условием строгой

симметрии и гармоничности воздвигнутого сооружения. Так, разнородные выступы и углубления камней могут превратиться в соразмерные выступы и углубления *самого сооружения*, а камни разной величины окажутся неотъемлемыми элементами различных по размерам, но внутренне единых ярусов постройки. Неровности формы одних камней как бы уничтожаются неровностями других и образуют стройную симметрию и соразмерность. И в результате произойдет своего рода преобразование. Признаки отдельных камней станут уже признаками целого сооружения, перейдут в иную систему отношений, утратив, таким образом, свою прежнюю разнородность и несовместимость. Перед нами вырастет постройка, в которой уже нельзя будет ничего изменить, которая будет осуществлять свой *самобытный закон*, как бы не завися уже от свойств своих элементов, от отдельных разнородных и разновеликих камней. Эта постройка перестанет, в сущности, быть сочетанием, соединением камней; она явится *каменным творением*, в котором каждый элемент выступит как органическая клетка целого, и уже нельзя будет представить себе отдельного бытия составивших постройку камней. Так и бывает в подлинных произведениях архитектурного искусства.

Нечто подобное присуще и подлинному стиху. Каждое слово звучит в нем так, как будто оно немислимо вне данного стихотворения, а в целом стихотворная речь предстает как единственно возможная («чувствуешь, что иначе нельзя сказать»).

Одно из величайших творений мировой лирики — поздние тютчевские стихи, посвященные памяти Е. А. Денисьевой, написаны, казалось бы, совершенно простой, даже будничной речью:

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

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?

Но эти стихи отличаются от обычной речи не меньше, чем отличается от обычного человеческого голоса пение Шаляпина или Карузэ, которое оставляет впечатление чего-то сверхчеловеческого, неземного. Будничность и безыскусственность выражений, напоминающих обыкновенный разговор (вот бреду я..., видишь ли меня..., вот тот мир, где жили мы..., завтра память...), только еще сильнее подчеркивают, выявляют эту поразительную силу искусства. И для полноценного восприятия стихотворения вовсе не обязательна совершенная, искусная декламация — достаточно иметь определенную эстетическую подготовленность и желание вслушаться в стих. И тогда стих этот производит столь же властное и глубокое впечатление, как и голос великого певца.

Ибо, повторяю, стихотворение — это не речь, не явление языка, а произведение искусства, созданное из языкового материала. В основе стихотворения лежат не законы языка (хотя они вовсе не отменяются в нем), а законы стиха. Существует тезис, которого придерживаются некоторые современные филологи: в стихе нет ничего такого, чего не было бы в языке. Это верно, но с одной оговоркой, которую дал Б. В. Томашевский: в стихе нет ничего, чего не было бы в языке, кроме... стиха! Точно так же, например, в мелодии, исполняемой голосом, нет ничего такого, чего не было бы в человеческом голосе вообще, кроме самой мелодии.

Конечно же, стихотворная речь — скажем, в приведенных стихах Тютчева — вся строится из слов русского языка и по законам русской грамматики. Однако эта речь всецело и естественно подчинена законам стиха; слова и грамматические формы выступают здесь не в своем собственном бытии, а как элементы, частицы иной, уже не языковой целостности — целостности стиха (вспомним пример с камнями, становящимися органическими элементами произведения зодчества).

Опять-таки необходимо сказать о том, что все это относится именно к стиху в истинном смысле, а не к любым ритмизированным фразам, где законы стиха и законы языка неизбежно находятся в несоответствии, где нет органического слияния или, точнее, «добровольного» подчинения языка высшему единству стиха, подчинения, при котором, по определению Гегеля, полно-

стью сохраняется «непринужденность непосредственной свободы»:

Вот бреду я вдоль большой дороги  
В тихом свете гаснущего дня,  
Тяжело мне...

Конечно, в самом повседневном языке заложены все средства создания стиха: слова определенного фонетического строения, грамматические формы, родственные сочетания звуков и т. п. Но точно так же, например, в обычных жизненных движениях и жестах человека есть все средства для создания танца, однако сам танец — это плод целенаправленного художественного творчества.

Сравнение стиха и танца может многое прояснить. Материалом стиха является слово; материалом танца — «язык» человеческих движений и жестов. Танцор в конечном счете просто движется — ходит, бегаёт, прыгает, подражает различным трудовым, военным, бытовым действиям и жестам. Но совершенно ясно, что танцор все-таки не ходит, не бегаёт, не работает — он танцует, то есть создает определенное художественное произведение. И ритм танца, его художественное построение подчиняет себе все жесты (причем в подлинном танцевальном искусстве это подчинение, конечно, «добровольно»).

С теми же основаниями мы утверждаем, что поэт *не говорит* (и не пишет) какую-либо «речь», хотя и кажется, что это так, ибо он не нарушает законов языка; он создает произведение искусства — стихотворение, которое не есть уже речь, не есть собственно языковое явление, хотя оно и состоит, казалось бы, только из слов.

Мы называем танец искусством жеста, живопись — искусством краски, музыку — искусством звука. Но это, вполне очевидно, не означает, что танец и есть жест, живопись — краска, музыка — звук, ибо основная масса жестов, красок, звуков, существующих в нашем мире, не имеет никакого отношения к искусству. Точно так же выражение «искусство слова» вовсе не означает, что поэзия и есть слово. Основная масса слов находится вне искусства, и слово — это только материал поэзии.

Когда человек идет, бежит, занимается каким-либо трудом, мы, увидев его, осознаем, что он делает, и так или иначе обдумываем, оцениваем его деятельность. Но вот мы видим танцора и сразу воспринимаем его

«деятельность» глубоко специфически. Мы ясно сознаем, что этот человек уже *не действует* в практическом смысле слова, а творит произведение искусства, и стремимся проникнуть в особенный, художественный смысл создаваемого им произведения.

Но все это целиком относится и к стиху. Стихи — это не речь, не «говорение» (как танец — не практическое действие), а искусство. И сам стих (стихотворная форма) непосредственно воплощает, выявляет это. Воспринимая стих, мы глубоко чувствуем (хотя и далеко не всегда отдаем себе в этом отчет), что перед нами не просто высказывание, а особенная реальность, подобная тому же танцу или пению. Речь просто о чем-то сообщает нам; стих же созидает перед нами художественную реальность, поэтический мир. Стих нельзя понять, если относиться к нему просто как к некоему суждению, высказыванию, речи. Стих — это творение искусства, которое не «говорит», но скорее внушает нам нечто на своем совершенно особенном, художественном языке, подобно тому как это делают музыка, танец, архитектура и т. д.

Архитектурное творение перестанет существовать, если мы разберем и вновь сложим в ином порядке (пусть даже очень похожем) составлявшие его камни. Но то же самое произойдет и со стихотворением: «Вот я бреду в тихом свете гаснущего дня вдоль большой дороги. Мне тяжело, ноги замирают. Видишь ли меня, мой милый друг?»

Строфа Тютчева — это фрагмент великого произведения искусства; данный же отрывок речи — всего лишь некое высказывание, которое вообще не имеет художественной ценности.

Но что же это получается? Неужели определенный порядок слов, наличие ритма и рифмы может играть столь громадную роль — превращать обыкновенные фразы в великое искусство? Не слишком ли все это просто?

Нет, дело обстоит совсем не просто. Ибо совершенно ошибочно представление (а оно очень часто живет — вольно или невольно — в нашем сознании), что поэт подбирает какие-то слова и выражения, а потом их ритмизирует и зарифмовывает.

Подлинное, сущностное различие между тютчевской строфой и нашим пересказом заключается вовсе не в

том, что строфа ритмична, а пересказ лишен ритма<sup>1</sup>. Это только внешнее выражение глубокого внутреннего различия. Именно с внешней точки зрения можно утверждать, что прозаический пересказ — это, условно говоря, «естественная» речь, а строфа — речь «искусственная», нарочито построенная, организованная ритмически. Это было бы верно, если бы строфа являла собой не что иное, как отрезок человеческой речи. Однако на самом деле это не речь, а фрагмент произведения искусства. И как фрагмент искусства строфа как раз совершенно естественна. Творчество поэта заключалось вовсе не в перестройке неких готовых фраз согласно определенной схеме ритма. Ибо поэт не «говорил», а создавал стих. И это созидание было по-своему так же естественно, органично, как и обычное наше «говорение», но именно по-своему, ибо дело шло не о говорении, а о художественном творчестве (которое, в частности, представляет собой, конечно, неизмеримо более трудный, напряженный, сложный процесс, чем говорение).

Говоря, мы никогда не можем создать стих (хотя вполне возможно при известных способностях научиться говорить размеренными и рифмованными фразами). Между тем поэт именно создает стих, занимается стихотворчеством (а не говорит), и этот стих органически вбирает в себя звуки, слова, грамматические формы, образуя законченную целостность, в которой нет ничего лишнего. Эта целостность настолько прочна, что подчас ее вообще невозможно разрушить. Так, в тютчевской строфе как бы нельзя ничего поделывать со строкой «В тихом свете гаснущего дня». Не изменяя самих слов, мы не сможем нарушить этот стих (и в пересказе я вынужден был, дабы отказаться от ритма, втиснуть эту строку в середину предшествующей строки)<sup>2</sup>.

Это-то и доказывает, что строфа Тютчева строится не по законам языка, речи (хотя, повторяю, она их и не нарушает, как, скажем, и танец не нарушает за-

---

<sup>1</sup> Ведь можно так или иначе снова заритмизовать наш пересказ, однако тютчевское творение при этом не возникнет.

<sup>2</sup> В стихотворении есть и другие строки, в которых буквально ничего нельзя изменить, не обесмыслив их:

Завтра день молитвы и печали,  
Завтра память рокового дня...

Правда, можно с грехом пополам сделать перестановку «Завтра день печали и молитвы»; однако это все же не разрушит размера...

коны движения человеческого тела), но по законам стиха, то есть законам искусства.

Поэтому нас не должен удивлять тот факт, что прозаический пересказ строфы абсолютно несовместим с ней. Ведь при этом не просто разрушается ритм, то есть какая-то одна (и внешняя) сторона произведения. При этом разрушается, уничтожается произведение вообще, в целом, как органическое единство формы и смысла. Изменить порядок слов в стихе — это совершенно то же самое, что изменить, например, порядок звуков в музыке, в мелодии или соотношение элементов в архитектурном сооружении (каждому ясно, что такое изменение есть полное уничтожение данных произведений искусства).

Итак, большинство строк этого стихотворения состоит из таких предложений и словосочетаний, которые вообще невозможно сказать по-русски иначе, с другим порядком слов (любой иной порядок будет нарочитым, искусственным, «ненормальным»). И в то же время перед нами — стройный размер и точные рифмы. Что же, значит, русская речь в каких-то своих проявлениях непосредственно становится строго ритмичной?

Нет, все дело в том, что перед нами не речь. Для того чтобы создать такие стихи, необходимо было взять речь только как материал и действовать не в плоскости «говорения», речевой деятельности, а в иной плоскости, иной сфере — сфере поэтического творчества, где особенное, художественное содержание рождается непосредственно в присущей ему форме, которая есть не речь, а именно форма искусства.

Как совершенно точно заметил еще Иван Киреевский, истинная поэзия — это не «тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла очевидность тела»<sup>1</sup>. Когда понимают поэтическую форму как особым образом организованную *речь*, она предстает именно как «тело, в которое вдохнули душу», ибо сама по себе речь — вопреки известной потебнианской концепции — не несет поэтического смысла (это хорошо показано в работах Г. О. Винокура).

Совсем иной путь — понимание поэтического творчества, как деятельности, в ходе которой «душа» поэ-

---

<sup>1</sup> Полн. собр. соч. И. В. Киреевского, т. II. М., 1911, с. 85.

зии сама создает себе свое собственное «тело», используя речь только как материал для этого созидания.

Для того чтобы сотворить такие стихи, как «Вот бреду я вдоль большой дороги...», необходимо прежде всего не умение «организовать речь»; необходимо то поэтическое содержание, которое органически порождает подлинно поэтическую форму, являющуюся не чем иным, как непосредственным отпечатком, «очевидным телом» этого содержания.

Глубоко ошибочно было бы мнение, что тютчевские стихи отличаются от речи как таковой лишь размером и рифмами: это только наиболее явное, наглядное отличие. Здесь, как и всюду, форма искусства слова отличается от речи во всех своих аспектах и отношениях. Стихотворение только кажется «естественной», обычной речью; при более или менее тщательном анализе эта иллюзия быстро рассеивается.

Так, дело не только в том, что строки кончаются созвучиями; четные строки всех трех тютчевских строф имеют одинаковые рифмы, а последние строки во всех строфах совпадают (небольшое отличие есть лишь в первой строфе).

Далее, почти однородно интонационно-синтаксическое построение всех строф — это нетрудно увидеть без специального анализа (особенно очевидно переключаются все вторые строки).

Еще более стройные отношения элементов внутри строф. Возьмем, например, зачины строк первой строфы — это четырехсложные группы, после которых есть слабая цезура (эти зачины, кстати, воспринимаются вместе даже как некое самостоятельное стихотворение):

Вот бреду я...  
В тихом свете...  
Тяжело мне...  
Друг мой милый...

Во второй строфе, словно запечатлевая развитие, нарастающее движение темы, зачины укорачиваются до трех слогов:

Все темней...  
Улетел...  
Вот тот мир...  
Ангел мой...

Наконец, в последней строфе эта двучленность строки нарушается (во второй строке); для всех ее строк



характерно иное — отчетливая ударность начальных слогов («Завтра день...» и т. д.), существенно отличающая эту строфу от предыдущих. Это дает своеобразное завершение развитию темы.

Можно бы показать и целый ряд других интонационно-фонических моментов стихотворения, начисто опровергающих иллюзию «естественности».

Выразительно, например, нагнетение гласных в первой строке, которое словно дает элегический ключ к мелодии стихотворения:

Вот бреду я вдоль большой дороги...

(существенно, что такой интенсивный ассонанс есть лишь в первой, задающей тон строке).

Закономерно и повторение разговорных синтаксически-интонационных форм — повторение, которое как бы снимает их «случайность», произвольность, их обыденную «безыскусственность»: «Вот бреду я...» и «вот тот мир...»; «где жили мы с тобою...» и «где б души ни витали...»; троекратно повторенное «видишь ли меня?»; «завтра день молитвы...» и «завтра память рокового дня...» и т. д.

Вероятно, это требует пояснений. Я имею в виду, что, скажем, разговорный оборот, начинающийся частицей «вот» («Вот бреду я...»), воспринимается вначале именно и только как разговорный оборот, вроде бы даже неуместный в строгом поэтическом стиле. Но когда тот же оборот повторяется во второй строфе («Вот тот мир...»), это бросает свет и на начало, рождает ощущение некой «системы», строя, ритма. (В данном случае речь идет не о том ритме, который связан с понятием о размерах и рифмах, а о более широком и сложном ритме целого, характерном, в частности, не только для поэзии, но и — в равной мере — для художественной прозы.)

Но перейдем от воплощающегося в самом звучании строения формы к семантическому плану, к «уровню значений». Здесь мы также можем обнаружить тончайшую выверенность и стройность. Замечательно, например, последовательное изменение словаря и фразеологии по мере развития темы стихотворения. В первой строфе все имеет обыденный и «реалистический» (в узком смысле слова) колорит: «бреду я», «тяжело

мне», «замирают ноги», «друг мой милый, видишь ли меня?» Даже «гаснущий день» и «большая дорога» выступают здесь в совершенно прямом, точном значении: это просто широкий, наезженный путь, «вдоль» которого «бредет» поэт, и день, который «гаснет» с заходом солнца.

Но во второй строфе начинается движение «вверх». Уже повтор «темней, темнее над землею» несколько выводит за пределы простого воссоздания картины наступающей ночи; тем более это относится к «последнему отблеску дня», который «улетел». Далее, «мир, где жили мы с тобою», уже не вмещается в рамки ландшафта, который можно созерцать, бредя вдоль дороги. Наконец, «ангел мой» вместо «друг мой» непосредственно дает переход к завершающей строфе, сотканной уже из слов единого «высокого» плана: «день молитвы и печали», «память», «роковой день», «души витали» и т. д.

«Бреду я», «замирают ноги» — и «роковой день», «души витали» — таков семантический диапазон этих двенадцати строк. Но движение от начала к концу так последовательно и точно «рассчитано», что не возникает ни малейшего ощущения какого-либо несоответствия. Более того, поэт свободно вводит это «души витали» в разговорный оборот «где б души ни витали» и заканчивает стихотворение тем же, что и в первой строфе «ты видишь ли меня?». Однако теперь это означает уже нечто совершенно иное, неизмеримо более сложное и огромное: фраза эта косвенно включает в себя даже вопрос о бытии бога... В то же время в ней остается и изначальный смысл — это и просто восклицание измученного безвозвратной потерей человека. Точно так же смысл, обретенный в развитии стихотворения, дает теперь отблеск на его начало, и «большая дорога», «гаснущий день» и т. п. получают и иное, общенно-символическое значение.

Существенную роль играют в стихотворении превращения слова «день»: вначале это просто реальный «гаснущий день», затем более условный образ «последнего отблеска дня» и, наконец, «день молитвы и печали», смыкающийся с другим, бывшим год назад «роковым днем»:

Завтра день молитвы и печали,  
Завтра память рокового дня,—

это напряженное «день — память дня» придает всем вариациям слова какой-то завораживающий смысл.

Итак, стихотворение вовсе не так «естественно» по своей структуре, как это кажется при непосредственном его восприятии и переживании. Однако в то же время стихотворение вовсе не перестает быть вполне естественным; ощущение прямого и как бы даже непроизвольного душевного излияния не исчезает. Сразу же сознавая или, вернее, угадывая, что перед нами произведение высокого искусства (точнее, искусности), мы тем не менее склонны видеть в этих строках Тютчева и своего рода непосредственную запись пережитого — характерно, что стихи озаглавлены просто так: «Накануне годовщины 4 августа 1864 года...» Никого не может удивить тот факт, что стихи эти могли быть опубликованы лишь после кончины и самого поэта, и его жены, — ибо публичное признание в такой любви к другой, которая длится даже и после ее смерти, не могло не нанести жестокой раны...

Но эта естественность, эта непосредственная жизненность стихотворения не снимает той сложной и изощренной искусности, которую мы стремились обрисовать (причем лишь отчасти). Стихотворение предстает как органическое слияние столь противоречивых начал — стихии самой жизни (такой обжигающей, что гениальные строки должны были почти сорок лет быть скрыты от людских глаз<sup>1</sup>) и стройной архитектоники, выработанной за полтора столетия новой поэтической культуры России.

Именно в этом слиянии заключена одна из главных «тайн» поэтической (и вообще художественной) формы. Те «приемы», которые описывались выше, сами по себе не имеют никакой собственно художественной ценности. Их можно так или иначе описать, охарактеризовать, классифицировать, и ими способен пользоваться любой достаточно подготовленный человек. Если бы в нашей средней школе стилистика и стихосложение преподавались бы с той же интенсивностью, как, скажем, математика, большинство учеников смогли бы на экзамене написать стихи, удовлетворяющие основным техническим требованиям (правда, для этого нужно было бы,

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что сразу после опубликования этих стихов А. Гольденвейзер, по просьбе Толстого, положил их на музыку.

конечно, не ограничиваться «арифметическим» уровнем, а достичь того «алгебраического» или даже дифференциального уровня в изучении стиховых «приемов», который воплощен, например, в упоминавшейся книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка»). Более того, можно предположить, что когда-нибудь будут созданы машины, способные «писать» стихи, удовлетворяющие всем канонам «искусности».

Но непроходимая пропасть лежит между «стихотворной» и собственно *поэтической* формой — той формой, которая, как это понимал уже Белинский, сама по себе и «прежде и более всего другого свидетельствует о действительности и силе таланта поэта». Ибо поэтическая форма — это не изощренная организация, а такое претворение жизни в словесно-художественное бытие, при котором стихия жизни, поднимаясь в сферу искусства, в то же время не теряет своего естества. И в форме это непосредственно воплощается именно в органическом слиянии естественности и искусности слова, в том, что, по выражению Толстого, несмотря на рифму и размер, «чувствуешь, что иначе нельзя сказать».

В этом проявляется один из самых основных законов художественного творчества вообще — закон, который, в частности, оказался в центре внимания таких величайших представителей философии искусства, как Кант и Гегель.

Говоря о том, что стих, поэзия есть «преднамеренно» построенная форма, Гегель, как уже отмечалось, подчеркивал, что поэт должен в то же время «полностью сохранить видимость непринужденности непосредственной свободы»<sup>1</sup>. Искусство вообще есть органическое единство целенаправленного и непринужденного, «искусственного» и естественного, субъективного и объективного, сознания и бытия и т. д. Труднейшая задача художника, создающего действительность искусства, как раз и состоит в преодолении, разрешении этих и им подобных антиномий.

Преодолевая их в процессе творчества, художник, поэт «созидает то, что без него в таком свободном виде не достигло бы сознания в качестве непосредственно наличного факта»<sup>2</sup>. Иначе говоря, «непосредственно

<sup>1</sup> Гегель. [Сочинения], т. XIV. М., Соцэкгиз, 1958, с. 172.

<sup>2</sup> Там же, с. 190.

наличный факт» — например, то реальное переживание, которое воплощено в стихотворении Тютчева, — как бы само себя осознает благодаря искусству поэта, обнажает свой высокий и богатый эстетический смысл. Но в то же время поэт сохраняет «естество», непосредственную жизнь факта, благодаря чему «подлинно поэтическое произведение искусства представляет само по себе бесконечный организм»<sup>1</sup> — ведь любой «факт» бесчисленными нитями связан с жизнью в целом. И в искусстве эти нити не обрываются.

Этот закон искусства, который в разных аспектах был охарактеризован Кантом и Гегелем, выражается и в самой форме поэзии — в частности, и в том нераздельном слиянии естественности, даже обыденности слова и, с другой стороны, строгой стройности стиха и стиля, которые мы рассматривали на материале тютчевского шедевра.

Отсюда вытекает и другое коренное свойство поэтической формы — ее «единственность», не допускающая малейших изменений. Ибо поэзия есть не высказывание о жизни (что присуще всякой речи), но инобытие жизни в специфической художественной форме. О чем-либо можно сказать «на тысячу ладов»; но поэтическое бытие неповторимо.

Дневниковая запись, касающаяся того самого переживания, которое предстает в тютчевском стихотворении, была бы только «высказыванием о...», она «отсылала» бы нас к реальному переживанию, к этому жизненному «событию». Но стихотворение само по себе «хочет» — если воспользоваться этим определением Гегеля — «проявиться как действие», как событие искусства, обладающее самодовлеющей внутренней ценностью. Это совершенно очевидно подтверждается тем, что стихи, реальная подоплека которых нам известна, и стихи, о жизненных корнях которых мы ничего не знаем, стоят для нас в одном ряду, между ними нет никакого существенного различия. Так может быть только потому, что подлинно поэтическое произведение не только эстетически осознает какой-либо факт, но и всецело вбирает в себя его живое естество, представая благодаря этому как «бесконечный организм».

В тютчевском стихотворении, жизненное происхож-

---

<sup>1</sup> Гегель. [Сочинения], т. XIV, с. 190.

дение которого нам вполне ясно, особенно наглядно проявляется тот, открытый Бахтиным закон творчества, согласно которому «рассказываемое (или, скорее, — если говорить о лирике — «высказываемое». — В. К.) событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения».

Читатель, который знает о жизненном событии, «высказанном» в стихотворении Тютчева, по всей вероятности, более легко овладевает поэтическим событием, каким является это стихотворение. Но и тот, кто ничего не знает о Е. А. Денисьевой, может всецело войти в стихотворение и оценить его художественную глубину и силу<sup>1</sup>.

\* \* \*

Теперь мы можем подвести определенный итог. Мы ставили очень существенный вопрос: зачем вообще нужен стих? Предшествующие размышления, кажется, могут убедить в том, что стих как раз и есть то необходимое условие или, точнее, та сила, которая способна, подчинив себе материал языка, речи, превратить ее в искусство. Конечно, сам по себе стих — это не искусство, а форма искусства. Но «смысл» искусства для своего бытия нуждается в стихе и на первых порах не может, очевидно, осуществиться вне стиха.

Уже значительно позднее складывается искусство прозы, которое так же не является *речью* в прямом,

---

<sup>1</sup> Уместно сослаться здесь на недавно опубликованные воспоминания старого члена партии, в которых, между прочим, рассказывается, как в начале 1920-х годов воспринял эти стихи Тютчева один «красный командир», потерявший на гражданской войне свою возлюбленную. Это был «настоящий герой», «особенный человек», известный всем своей «неумолимой аскетической принципиальностью». Он услышал эти стихи из уст знакомой девушки, которая видела в нем «свой самый высокий идеал человека и коммуниста, своего Рахметова, Гамлена своего, не имевшего, кстати, понятия о том, какое место он занимает в мечтах докладчика». После вечера он подошел к этой девушке и «сказал своим металлическим, вежливым голосом: «Я прошу вас, если не трудно, прочтите еще раз стихи, которые начинаются словами «Вот иду я вдоль большой дороги».

И после чтения «произошло нечто до того удивительное, что мы... никогда бы не поверили этому, если бы не видели сами. На светлых глазах... заблестели слезы. Он тихо сказал: «Спасибо». Потом сделал горлом трудное глотательное движение и, резко повернувшись, пошел быстрым шагом...» — «Юность», 1966, № 8, с. 86, 88.

собственном смысле слова (и, в частности, обладает специфической ритмичностью).

Мы не можем заниматься здесь проблемами прозы<sup>1</sup>, но нам нельзя уйти от другого существеннейшего вопроса: почему поэзия, стих продолжают развиваться и после того, как сформировалась художественная проза? Если искусство слова может теперь обойтись без стиха — зачем же в наше время создается поэзия?

Этот вопрос тем более серьезен и уместен, что многие прозаики, начиная с XIX века, говорили об «искусственности» поэзии, о том, например, что поэт будто бы даже нередко жертвует смыслом и точностью выражения ради размера или рифмы и т. п. И, кстати сказать, проза в последние полтора-два столетия очень значительно потеснила поэзию, а в иные периоды (например, в русской литературе конца прошлого века) почти совсем ее вытесняла.

Итак, почему же сегодня существует поэзия? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Во-первых, есть такие сферы и формы искусства слова, которые в силу глубоких художественных причин вообще не могут обойтись без стиха. Так, например, существуют произведения, тесно связанные с устным народным творчеством, вбирающие в себя его мотивы и приемы и, в частности, стремящиеся воссоздать самый строй народного сказания, песни или частушки. Стих выступает в них как необходимое орудие этого воссоздания. Яркими примерами могут служить здесь такие поэмы, как «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «Двенадцать» Блока, «Василий Теркин» Твардовского.

С другой стороны, стих нередко оказывается необходимым в произведениях возвышенного, героического или трагедийного склада, которые по своему пафосу и, соответственно, форме как бы перекликаются с «высокой» поэзией прошедших времен, немислимой вне стиха. Примеров можно привести множество — от Пушкина и Лермонтова до Маяковского и Есенина («Пугачев»). Для произведений героико-трагедийного или одического, патетического пафоса стих (или хотя бы ритмическая проза) был и остается естественной или

---

<sup>1</sup> Сошлюсь на свою работу «О природе художественной речи в прозе», вошедшую в кн.: В. Кожин о в. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963, с. 363—401.

даже неизбежной формой. И дело не только в том, что ритм вообще способен сообщать слову торжественное, высокое звучание, сразу выводить его за пределы обыденности. Дело и в самой традиции.

Искусство слова древности и средневековья было стихотворным, ритмическим; и именно в это время оно — в силу самой своей эстетической природы — было прежде всего возвышенным, героическим. Поэтому стих слился, сроднился с духом героики и патетики. Он способен сразу ввести нас в атмосферу «высокого» — так же, как в других случаях (в поэзии Некрасова, например) он сразу вводит нас в атмосферу народного творчества, русской песни или сказа. На фоне господствующей ныне формы прозаического повествования стих нередко предстает перед нами как своего рода старинная одежда, имеющая на себе отпечаток торжественности, чего-то необычного и праздничного.

Но есть, однако, гораздо более широкая и многообразная область современного искусства слова, где стих не играет подобной специфической роли и все же сохраняет свое господство, безусловно оттеняя прозу. Это область лирического творчества.

Можно без преувеличения сказать, что за последнее столетие искусство слова разделилось на эпическую (и драматическую) прозу и лирическую поэзию. Конечно, существуют и эпические поэмы (особенно только что рассмотренных видов), и повествовательные стихотворения — так сказать, рассказы в стихах. Но эта сфера постоянно сужается. Поэма (в том числе даже героического или фольклорного склада) все более обретает принципиально *лирический* характер, строится не как повествование, а как эмоциональный монолог самого поэта, вбирающий в себя элементы повествования. Не так легко указать, например, в русской поэзии XX века значительные произведения, которые представляли бы собою подлинные *повествования* в стихах. Собственно говоря, подобных произведений написано и пишется не так уж мало, но подавляющее большинство из них явно оказывается своего рода «творческими ошибками». Ибо стихотворная форма в них не предстает как безусловная *необходимость*, как единственно возможное решение, как естественная и свободная форма. А без этого истинное искусство невозможно.

Повествование в стихах становится, в сущности,



уникальным жанром, который может дать выдающийся образец искусства лишь при наличии глубоко своеобразных условий, когда поэтом овладевает замысел, который действительно немислимо воплотить в прозе. Нередко даже ярко выраженное лирическое начало не может «оправдать» стихотворную одежду повествования, ибо давно уже выработалась форма лирической прозы (хорошо известной всем, например, по творчеству Пришвина или Сент-Экзюпери), форма, в которой лирическое начало способно выразиться со всей свободой и многогранностью.

Это никак не должно быть понято в том смысле, что ранее художники слова прибегали к стиху, ибо «не умели» создавать лирическую прозу (или вообще прозу), а теперь «научились». Сам лиризм (как и содержание искусства слова в целом) в предшествующие эпохи был существенно иным и с необходимостью порождал стихотворную форму<sup>1</sup>. Для современного же повествования, даже если в нем большую роль играет лирическое начало, естественна прозаическая форма.

Стих в данной ситуации «оправдывается» лишь совершенно особенным замыслом; он уместен, например, если существует определенная внутренняя связь самого содержания, или пафоса произведения, с содержанием и пафосом древней поэзии или фольклора. Если есть эта смысловая связь, становится оправданной и связь формальная — то есть стихотворная форма. Конечно, возможны и иные причины рождения повествования в стихах, но, так или иначе, в наше время, время господства прозаического повествования, стих в этой сфере явно оказывается редкостью, уникальной формой.

Не значит ли все это, что стих вообще форма уходящая, отмирающая?

Нет, на мой взгляд, дело обстоит даже прямо противоположно. Тот факт, что стих все более становится специфической формой определенного вида словес-

---

<sup>1</sup> Ответ на вопрос, почему это так, заставил бы нас погрузиться в сложные историко-теоретические размышления. Я попытался ответить на этот вопрос в работе, вошедшей в труд «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие». М., «Наука», 1965, с. 271—292.

ного искусства — *лирики* в собственном смысле слова, говорит как раз о предстоящей ему долгой и плодотворной жизни.

Судьбы стиха были гораздо более туманны в начале XX века, когда в русской литературе происходило явное «размывание» границ стиха и прозы. Ломка сложившихся за два предшествующих столетия русских стиховых форм, широкое распространение различного типа «стихотворений в прозе» (ярчайший образец — в «дневниках» Пришвина), а с другой стороны, ритмической (и так называемой орнаментальной) прозы действительно грозили распадом и, далее, отмиранием стиха. Но это кризисное состояние уже давно преодолено нашей литературой. Проза является теперь неотъемлемой формой повествовательных (в том числе и лирико-повествовательных) жанров, стих — собственно лирических (различных типов лирического стихотворения и лирической, обычно небольшой по объему, поэмы). Исключения редки и чаще всего касаются произведений незначительных, многие из которых приходится признать вообще несостоявшимися как факты подлинного искусства слова. В современной литературе «поэзия» все более становится синонимом «лирики». Прочное единство лирики и стиха определяет жизненность и прочность самого стиха.

Естественно встает вопрос, почему лирическое творчество так явно тяготеет к стиховой форме.

Это вытекает из самой природы лирики, в особенности лирики в современном смысле, которая ведет свое начало (в русской литературе) от Пушкина и его соратников.

Мы еще будем говорить о сущности лирики. Здесь же достаточно дать краткое и отчасти упрощенное определение. Лирика есть в конечном счете воплощение, воссоздание непосредственных личных переживаний автора. Правда, это не всегда совершенно точное, прямое, достоверное воссоздание (хотя изучение творчества многих лирических поэтов показывает, что нередко дело обстоит именно так). Но все же можно — с известными оговорками — утверждать, что собрания лирических произведений Пушкина, Языкова, Боратынского, Тютчева, Некрасова, Анненского, Блока, Есенина — это своего рода дневники или письма их создателей, запечатлевшие реальные жизненные размышле-

ния, переживания, наблюдения (разумеется, творчески преобразованные в создании поэзии, искусства).

Это резко отделяет лирику от повествовательных произведений, где всегда так или иначе воссоздается самостоятельный, отдельный от личности автора мир людей с их поступками и переживаниями, определенное движение вещей и событий. Воплощая этот мир, обладающий своим временем и пространством, строя сюжет, воспроизводя диалоги и монологи действующих лиц, повествователь создает цельную и осязаемую художественную реальность, прочное предметное бытие, без которого и невозможно творение искусства.

«Мертвые души», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Тихий Дон» и даже проникнутый лиризмом «Жень-шень» Пришвина — это именно творения, которые как бы существуют сами по себе, с живущими, пребывающими в них людьми, животными, событиями, вещами. В то же время эта жизнь, это художественное бытие насквозь просвечено изнутри гением ее создателя, его мыслью, чувствами, ощущениями и потому как бы само осознает себя, раскрывает свою тайну, свою ценность и истину.

Здесь, собственно, все взаимосвязано и едино. Воссоздавая объективность жизни в своем повествовании, то есть *вновь создавая* ее в сюжете и слове, художник может сделать это, только проникая ему лишь свойственным способом в глубокий смысл и целесообразность жизни, в ее тайные мотивы, побуждения, причины. Иначе он не способен будет создать ее заново, он сможет всего лишь скопировать внешние формы жизни, сделать ее мертвый слепок. С другой стороны, только путем живого воссоздания людей, событий, вещей способен художник схватить тот цельный смысл и ценность жизни, за которыми охотится искусство, стремясь заставить жизнь говорить о себе на своем собственном языке, как бы осознать самое себя, «добровольно» раскрыть свои сокровенные живые глубины.

Погружаясь в мир «Анны Карениной» или «Братьев Карамазовых», мы сталкиваемся именно с чудом самораскрытия жизни. Если бы мы (вообразим себе такую ситуацию) сами реально наблюдали бы бытие людей, подобных героям этих повествований, мы не увидели, не поняли, не почувствовали бы и сотой доли

того, что открывается нам в творениях гениальных художников.

Здесь исключительно важно то, что перед нами именно *творения*, как бы сама жизнь, а не какая-либо совокупность размышлений и наблюдений над жизнью. В последнем случае мы воспринимали бы всего лишь чужие мысли и чужие факты. Между тем поскольку мы погружаемся в этих повествованиях как бы непосредственно в жизнь, будто даже участвуем в ней, мы на это время обретаем своего рода чудесную способность: мы словно сами становимся гениальными художниками, ибо видим, понимаем, чувствуем в развертывающейся перед нами жизни то, что смогли увидеть, понять, почувствовать в ней Толстой и Достоевский.

Именно в этом заключается одно из ценнейших свойств искусства. Когда мы, например, читаем прекрасное и глубокое *рассуждение* философа, ученого или даже писателя, который в данном случае отказался от собственно художественного пути выражения себя и мира, то есть от творчества,— мы можем восхищаться, наслаждаться, благоговеть перед разумностью и величием сказанного. Но смысл сказанного все же не становится *нашей собственной* мыслью и чувством.

Между тем, воспринимая «Войну и мир» — это грандиозное *творение*, мы не просто усваиваем некие мысли. Мы, в сущности, начинаем *жить* той жизнью, которой живут герои эпоса, и словно *сами*, без чьего-либо посредства, усваиваем безгранично глубокий и богатый смысл этой сотворенной Толстым жизни.

Так обстоит дело при восприятии любого повествования или драмы, поскольку в них создан художественный *мир* в прямом значении этого слова, мир людей, событий, вещей.

Но в *лирике* далеко не всегда есть хотя бы нечто подобное этому миру. Вспомним стихи, о которых говорилось выше, например пушкинское «Я вас любил...», «Старательно мы наблюдаем свет» Боратынского, тютчевское «Вот бреду я вдоль большой дороги...». Или, скажем, лермонтовское «И скучно, и грустно...», «В столицах шум, гремят витии...» Некрасова, «Измучен жизнью, коварством надежды...» Фета, «О, весна без конца и без краю...» Блока, есенинское «Этой грусти теперь не рассыпать...». Можно бы перечислить

и еще десятки такого рода произведений, принадлежащих к вершинам русской лирики.

В этих стихах, в сущности, не создается какой-либо жизненный мир. Перед нами как бы всего лишь некие высказывания, которые в своем прямом, буквальном значении подобны обычному письму, дневниковой заметке или даже публицистической статье, философскому рассуждению, моральной заповеди и т. п.

Правда, в иных лирических стихотворениях перед нами встают облики людей, пейзажи, события, вещи. Но обычно это всего лишь беглые зарисовки, не имеющие, в сущности, самостоятельного значения, всецело подчиненные открытому высказыванию поэта, его переживанию или размышлению.

Выше мы говорили — на материале повествования — о природе искусства. Но почему же чисто лирические произведения, в которых не создан такой художественный мир, такая художественная жизнь, где мы как бы непосредственно живем сами, все-таки принадлежат к искусству?

В создании лирической художественной реальности решающую роль играет именно стих. Только, конечно, стих в том понимании, которое было намечено Гегелем. Не ритмизованные фразы, но целостный организм, для которого ритм — это лишь внешний признак.

Искусство, как уже говорилось, призвано не высказываться о чем-то, но ставить перед нами определенную реальность, которая как бы сама раскрывает себя, свой внутренний смысл.

Вполне ясно, что стихотворная форма придает словесному материалу стройность, прочность, завершенность; стихотворение в отличие от обычной речи предстает как нечто отчужденное, завершенное и замкнутое в себе. Но к этому следует добавить, что действительное освоение поэзии невозможно без острого и глубокого восприятия самой этой стихотворной реальности. Если человек ищет и воспринимает в стихотворении только буквальный «смысл» тех слов и грамматических форм, из материала которых оно создано, он никогда не прикоснется к поэзии, как таковой.

Правда, можно найти стихи — в особенности «философического» характера, — которые даже в пересказе представляют немалый интерес, ибо как один из важных элементов в них выступает мысль в прямом

значении этого слова. Но собственно художественная, поэтическая ценность этой мысли все же не существует вне органической целостности стихотворения. Ради того чтобы просто высказать мысль, не стоило бы писать стихи. И тот, кто видит в стихах Боратынского, Тютчева или Заболоцкого только определенные «мысли», не знает подлинной ценности их поэзии.

Основная ценность их философских стихотворений в том, что в них раскрывается живая, цельная жизнь человеческого духа и отдельные мысли — при всей их значительности и глубине — все же только определенные средства этого раскрытия. Это, выражаясь точно, *образы* мысли, выступающие в стихах наряду с образами чувств, людей, вещей, событий, природы и т. д. В стихах Тютчева, о которых мы говорили, — «Вот бреду я вдоль большой дороги...» — в сущности, нет той могучей и поражающей *мысли*, какую мы находим во многих других его вещах: «Бессонница», «Я лютеран люблю богослуженье...», «Тени сизые смешались...», «Наш век», «Когда дряхлеющие силы...» и т. п. И все же это одно из прекраснейших творений русской и мировой лирики, нисколько не уступающее перечисленным выше.

Превращение обычной речи (сравним сделанный выше пересказ) в великое лирическое произведение только благодаря стихотворному воплощению — а внешне дело представляется именно таким образом (но только внешне, с поверхностной точки зрения!) — кажется настоящим чудом. И это действительно чудо — чудо творчества. Впрочем, так же ведь обстоит дело в любом искусстве. Можно долго извлекать из рояля определенную совокупность звуков в самом различном порядке и темпе, но в каком-то определенном порядке и темпе эта самая совокупность звуков предстает как шопеновский этюд или бетховенская соната...

Именно это чудо творчества при поверхностном его истолковании порождает многообразные ложные представления об искусстве, в частности *формалистическую* теорию поэзии. Логика проста: раз именно стихотворная форма «превращает» обычную речь в великое произведение — значит, все дело в ней. Но такого рода теории основываются в конечном счете на примитивном представлении о творчестве как ритмизации и за-

рифмовывании речи. На самом же деле поэт, как уже говорилось, создает органическое единство слова и стиха или, точнее, поэтическую форму, которая не есть речь (хотя бы и ритмизованная) и в которой осуществляется глубокий и богатый поэтический смысл.

Стих создает «художественную реальность» лирики; но это нельзя представлять себе прямолинейно и упрощенно. Стих в единстве со словом есть необходимая форма *бытия* лирики, вне стиха лирика не может существовать. Но это не значит, что стих сам по себе и есть искусство.

Прозаическое изложение стихотворения Тютчева — это всего лишь *высказывание* об определенном переживании. Между тем само стихотворение — это переживание в его *художественном бытии*, в том *иной* бытии, в котором оно обретает высшую красоту, раскрывает свой глубокий и всеобщий смысл, свою жизненную гениальность.

В стихе это переживание обретает самостоятельность; стихотворение не говорит о нем, а разворачивает его перед нами как реальность, реальность самодовлеющую и в то же время связанную с целым миром.

Проблема соотношения пересказа стихотворения и самого стихотворения исследована на материале замечательного стихотворения Заболоцкого «Приближался апрель к середине...» в работе И. Б. Роднянской<sup>1</sup>. Эта работа — одно из наиболее серьезных наших исследований о стихе — раскрывает в указанном соотношении целый ряд аспектов, которые я здесь не затрагиваю, так как целесообразней просто отослать к ней читателей.

Но на одном моменте я хотел бы остановиться. Автор интересно и по-новому ставит вопрос об *инверсиях* в стихе, то есть о своеобразном, не характерном для обычной речи порядке слов. Так, например, в разбираемом ею стихотворении Заболоцкого есть инверсированная строка: «Наблюдая ручьев вереницу» (в обычной речи было бы: «Наблюдая вереницу ручьев»). И. Б. Роднянская пишет по этому поводу: «Благодаря своей нивелирующей, уравнивательной способности

---

<sup>1</sup> И. Б. Роднянская. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении. — В кн.: Слово и образ. Сборник статей. М., 1964, с. 195—233.

размер делает эти инверсии неощутимыми и не нарушающими естественного течения речи... Инверсия, безболезненно допущенная в стихе, за его пределами принесла бы новый смысловой оттенок, на который автор явно не рассчитывал: например, «Я наблюдаю *ручьев* вереницу» (а не птиц вереницу). Даже трудно придумать такой искусственный пример, который оправдал бы эту перестановку вне метризованного контекста... Конечно, метр «покрывает» инверсии до определенного предела, потому что иные произвольные и причудливые перестановки слов решительно противоречат духу языка» (указ. соч., стр. 205—206).

Это имеет прямое отношение к нашему разговору, в частности к отмеченным выше «неразрушимым» строкам Тютчева, которые иначе и нельзя построить.

Мысль И. Б. Роднянской в целом верна: стих действительно затушевывает инверсии, которые бросались бы в глаза в обычной речи. Однако в то же время исследовательница не права. Из ее рассуждения явствует, что поэт вполне может (или даже должен — несколько выше прямо говорится о «*вынужденной* размером инверсии») переставлять слова ради сохранения размера и рифмы. Это, так сказать, разрешенная «слабость», то есть не недостаток, а «поэтическая вольность».

Конечно, даже у самых больших поэтов можно отыскать такого рода «вольности». Но, на мой взгляд, это именно недостатки, которые в той или иной мере вредят искусству.

Совсем иное дело — сознательные и имеющие свой художественный смысл инверсии. О таких инверсиях И. Б. Роднянская в своей работе говорит тоже, однако приведенная выше инверсия Заболоцкого расценивается в конечном счете как вынужденная. Между тем это едва ли верно.

Конечно, по-своему идеальны те строки, в которых даже при пересказе ничего нельзя переставить. Однако они не всегда возможны — и отнюдь не из-за слабости, бессилия поэта создать их, но потому, что стихотворная речь — это, по существу, не речь как таковая. Достаточно яркий пример — та самая строка Заболоцкого, которую приводит исследовательница для подтверждения своей мысли.

Она говорит, что порядок слов в строке «Наблюдая



ручьев вереницу» может дать основание для особого ударения на слове «ручьев», как будто поэт хочет специально подчеркнуть, что он имеет в виду именно *ручьев* вереницу. При этом, между прочим, забывается, что в стихотворной строке самое сильное, значительно отличающееся от остальных по своей интенсивности ударение находится *в конце* строки (к тому же его «выделенность» усиливается рифмой) и, следовательно, как раз «правильный» порядок слов в этой строке мог бы вызвать нежелательное ударение.

Но дело даже не в этом. Исследовательница словно упускает из виду, что любая инверсия может выступить как тонкое средство собственно *художественной* речи. Ведь инверсии употребляются в художественной *прозе* — где они едва ли бывают «вынужденными», поскольку ритм прозы гораздо более свободен — не менее часто, чем в поэзии, в стихе.

Выдающийся филолог Г. О. Винокур писал: «Порядок слов в русском языке по большей части не создает различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке *веселый день* и *день веселый*, *смелый воин* и *воин смелый*, *бой идет* и *идет бой* — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содержания»<sup>1</sup>. И я убежден, что инверсия Заболоцкого вовсе не является «вынужденной». В ней воплотилась, напротив, совершенно свободная воля поэта, им самим созданный закон художественного построения. Это явствует из того, что в данном стихотворении имеется не одна, а целый ряд строк, организованных в этом же духе: «...Приблизился апрель к середине...» (вместо: «Апрель приблизился к середине...»), «Лоб его бороздила забота...» (вместо: «Его лоб бороздила забота...»), «Но упорная мысли работа...» (вместо: «Но упорная работа мысли»); особые, усложненные явления этого же рода представляют собою и строки: «Непечатого хлеба ковригу...» (вместо: «Ковригу непечатого хлеба...»), «И свободной от груза рукою...» (вместо: «И рукою, свободной от груза»), «Бил ручей, упадая с откоса...» (вместо: «Ручей бил, упадая с откоса...») и т. д.

---

<sup>1</sup> Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, с. 392.

Особенно интересно здесь заметить, что некоторые из этих инверсий явно не связаны с «требованиями размера»: «Его лоб бороздила забота» или «И рукою, свободной от груза» имеют ту же ударно-слоговую структуру, что и инверсированные строки стихотворения.

Так зачем же поэт допускает эту — пусть и не очень значительную — «искусственность» построения речи? Ответить на этот вопрос можно, на мой взгляд, так. Инверсия вообще двойственна. С одной стороны, она вносит элемент шероховатости, негладкости (в крайних случаях — даже неуклюжести), в то же время для инверсии типичен налет определенной торжественности (в крайних случаях — производящей комичное впечатление), приподнятости. И я склонен думать, что Заболоцкий вполне целеустремленно вводил все эти инверсии (кстати, весьма умеренные), ибо сам смысл его стихотворения как бы включает в себя эти разные, но внутренне слитые мотивы.

Смысл этот, между прочим, хорошо определен самой И. Б. Роднянской, которая говорит о «пронизывающей» все стихотворение Заболоцкого «двойственности», о внушаемой им мысли «о скудном размахе, о скромном всевластии, о неприметной силе, о будничном празднике, о полноте, достигаемой в ущербности... Все это не провозглашено с помощью крикливых оксюморонов, а *внушено*, так что мы безотчетно, бессознательно и нестроптиво предаемся во власть настроения, для которого даже имени у нас еще нет» (цит. изд., стр. 214—215).

Это сказано верно и точно. Но хочется все же отметить, что автор — как это чувствуется по ряду мест работы — недооценивает глубокое своеобразие поэтической речи, воспринимает ее все же как обычную речь, хотя и взаимодействующую со стихом. Поэтому И. Б. Роднянская не обратила внимание на внутреннюю закономерность той инверсии, о которой шла речь, хотя появление этой инверсии как раз подтверждает — что я и стремился показать — данное исследователем определение общего смысла стихотворения Заболоцкого. Слияние шероховатости, негладкости и в то же время торжественности в самом построении художественной речи как раз и участвует — конечно, совместно с иными элементами формы —

в том «внушении», о котором пишет И. Б. Роднянская.

Именно такие поначалу совсем неприметные факторы обуславливают то, что мы — если воспользоваться удачной формулой исследовательницы — «безотчетно, бессознательно и нестроптиво предаемся во власть настроения, для которого даже имени у нас еще нет». Кстати, не только «еще» нет, но, строго говоря, и никогда не будет. Разве можно *назвать* то, что «внушают» нам подлинно поэтические стихотворения, иначе как прочитав их? В этом отношении стихи аналогичны музыке, о которой нельзя создать верное представление, не услышав ее реально.

Самый идеальный «отчет» о стихотворении (как и о музыке) может сообщить, передать нам мысль поэта, его чувство, его стремление, но он не способен поставить перед нами ту живую жизнь поэтического организма, которая неисчерпаема по своему содержанию. Ведь совершенно ясно, например, что даже сам поэт не может «рассказать» нам о своем стихотворении так, чтобы мы всецело восприняли богатство, глубину и красоту поэтического смысла, как не могут этого сделать и музыкант или живописец. Ибо поэзия, строящаяся на почве слова, есть все же не слово, а искусство, определенный вид художественного творчества. Потому и невозможно говорить о поэзии, о стихе в прямой соотнесенности с языком.

Правда, я готов согласиться с тем, что — о чем уже говорилось — своего рода идеалом являются те стихи, где буквально нельзя изменить ни слова, где законы стиха и законы языка чудесным образом слились в единство. Но это органическое *слияние* с материалом возможно не для каждого великого поэта (например, оно далеко не всегда свойственно поэзии Державина, Фета, Некрасова) и не во всех случаях. Для поэта действительно необходимо другое — победа над материалом, преодоление его, свободное владение материалом. Безусловным недостатком являются случаи (а они, увы, встречаются и у самого Пушкина), когда поэт вынужден приспособиться к размеру или рифме; это значит, что материал здесь владеет поэтом, а не наоборот. Но далеко не всякая инверсия, например, является вынужденной. Я думаю, что в тех же стихах Заболоцкого материал вполне преодолен, побежден, хотя законы стиха и языка здесь во всем и не совпа-

дают (что во многом присуще, скажем, разобранному выше стихотворению Тютчева).

Слова в подлинной поэзии должны стоять, звучать и излучать смысл так, дабы создавалось впечатление, что они не должны и не могут быть расположены иначе, означать что-то иное и звучать по-другому.

Тогда в свою очередь рождается ощущение, что данное стихотворение как бы не могло не быть написано, что оно есть необходимая частица нашего мира. Это и значит, что стихотворение есть художественная, поэтическая реальность, а не просто слово плюс стих.

Огромное большинство написанных (и — тут уж ничего не поделаешь — еще не написанных, но должествующих появиться на свет) стихотворений «не дотягивает» до искусства прежде всего потому, что в них не создается художественная реальность, они не становятся творениями, а остаются зарифмованной речью, ритмизованным высказыванием, которое только внешне, благодаря своей, в сущности, искусственной ритмической оболочке, отличается от обыкновенного — пусть даже и интересного, умного, блестящего — письма, дневниковой заметки, рассуждения, публицистической статьи.

Итак, искусство слова поначалу складывалось как всецело стихотворное; стих, так сказать, выводил произведение из лона обычной речи и *поднимал* его в сферу искусства. Позднее повествование с его объективным миром смогло перейти на язык художественной прозы.

Но лирика (по крайней мере в границах предвидимого будущего), как правило, не может создать художественную реальность вне стиха. Лирический замысел, не воплотившийся в стих, не становится творением, остается просто речью, высказыванием, пусть даже глубоким и ценным, но все же не обладающим свойствами искусства.

Мы еще будем говорить о лирике как искусстве; сейчас обратимся к другому — к уже затронутой выше проблеме красоты стиха.

### 3. О КРАСОТЕ СТИХА. ЛИРИКА ФЕТА И НЕКРАСОВА

Мы говорили о том, что стих придает слову, речи совершенство и красоту. Это более или менее общепризнанно. Но эта проблема очень часто понимается

глубоко ошибочно. Сплошь и рядом можно столкнуться с мнением, что в таких-то, скажем, стихах создана прекрасная форма, но в них недостает прекрасного смысла (или наоборот). Это значит, что говорящий либо не понимает истинной красоты формы (ценит искусственные, фальшивые украшения), либо не умеет постичь живущего в этой форме смысла.

Многие, например, считали (и это мнение сохранилось в какой-то мере и сегодня), что имевшие огромную славу на рубеже XIX—XX веков поэты Фофанов и Бальмонт — «замечательные мастера поэтической формы», хотя художественный смысл их произведений далеко не всегда отличается богатством и глубиной. Образец прекрасной формы видели, скажем, в таких общеизвестных когда-то стихах:

Звезды ясные, звезды прекрасные  
Нашептали цветам сказки чудные;  
Лепестки улыбнулись атласные,  
Задрожали листья изумрудные. И т. д.  
(Фофанов)

Или:

В красоте музыкальности,  
Как в недвижной зеркальности,  
Я нашел очертания снов,  
До меня не рассказанных,  
Тосковавших и связанных,  
Как растенья под глыбами льдов. И т. д.  
(Бальмонт)

В действительности этим стихам присуща не красота, а *красивость*; рядом с подлинной поэзией они выглядят так, как раскрашенный манекен рядом с прекрасным изваянием. И дело вовсе не в том, что они впрямую говорят о красоте (в них даже есть слова «прекрасные» и «в красоте»). Существует весьма поверхностное мнение, что стихи — если их автор не хочет впасть в красивость и слащавость — обязательно должны быть в той или иной степени «прозаичны», что необходимо избегать специально «красивых», «поэтических» слов. Дело, конечно, не в этом. Есть великолепные стихи «прозаического» склада (например, некрасовские, хотя, разумеется, далеко не все его вещи

прозаичны) и стихи открыто, обнаженно «поэтические». Беда приведенных строф совсем в ином.

Вот, например, великолепные стихи Фета:

Только встречу улыбку твою  
Или взгляд уловлю твой отрадней,—  
Не тебе песнь любви я пою,  
А твоей красоте ненаглядной.

Про певца по зарям говорят,  
Будто розу влюбленную трелью  
Восхвалять неумолчно он рад  
Над душистой ее колыбелью.

И над первую розой весны,  
В жемчугах уходящего мая,  
Так росисты полночные сны,  
Так раскатиста песнь заревай!..

Но безмолвствует, пышно чиста,  
Молодая владычица сада:  
Только песне нужна красота,  
Красоте же и песен не надо.

Здесь есть и слово «красота» (да еще трижды повторенное), и «душистый», и «жемчуга», и «пышно». Но эти стихи исполнены подлинной, *живой* красоты. Между тем строфы Фофанова и Бальмонта безжизненны и безличны. И это непосредственно выражается в самой их форме.

Прежде всего их форма слишком *примитивна*, в ней нет той скрытой, внутренней сложности, которая органически присуща всему живому (она, эта сложность, вовсе не исключает внешней простоты и ясности) и; в частности, стихотворению Фета. Так, уже сами созвучия: ясные — прекрасные — атласные, чудные — изумрудные, музыкальности — зеркальности и т. п., — которые играют огромную роль в этих стихах, крайне прямолинейны. Вся их суть исчерпывается элементарным сопоставлением звучных слов. В стихах Фета мы как бы вообще не замечаем рифм (хотя они, между прочим, значительно *точнее*, чем рифмы Фофанова и Бальмонта); здесь же рифмующиеся слова резко, даже грубо «выпирают» из стиха, и мы уже ничего, кроме них, не слышим. Это похоже на однообразное ударение в литавры, в то время как у Фета создана тонкая и многозвучная оркестровка (прекрасна, например, пе-

рекличка «росисты» и «раскатиста» в третьей строфе).

Столь же примитивно и само строение стиха Фофанова и Бальмонта. В нем нет богатства оттенков и сдвигов; развитое поэтическое чутье способно неопровержимо установить, что заданная сетка метра просто заполнена подходящими к ней (а не единственно возможными) словами, вроде «улыбнулись», «задрожали», «очертания снов», «связанных» и т. п. Наконец, даже с точки зрения чисто внешнего «мастерства» эти строфы не выдерживают критики. Так в строке «нашептали цветам сказки чудные» слово «сказки» как бы проглатывается, поскольку требования размера (трехстопного анапеста) не позволяют сделать полноценное ударение на этом слове. В строфе Бальмонта бледная в фоническом отношении последовательность эпитетов: «неразсказанных, тосковавших и связанных» — делает стих вялым и скучным.

И дело здесь вовсе не в отсутствии «умения», но в отсутствии подлинно поэтического содержания; это неизбежно определяет слабость и безжизненность формы.

Мы не сможем действительно разобраться в стихе, пока не поймем, не проникнемся до конца сознанием того, что, скажем, строки «В красоте музыкальности, как в недвижной зеркальности» и т. п., взятые в их целом движении, — это и есть *содержание*, данное нам в непосредственном нашем восприятии. Никакого «отдельного» содержания нет, его можно представить себе только в абстрактном размышлении, которое отрывается от реальной жизни стиха. Звук, ритм, слово, смысл в стихе едины, неразделимы. «Музыкальности — зеркальности», например, — это весьма существенная частица произведения Бальмонта, частица, в которой нераздельно слито то, что мы называем содержанием и формой. Она, эта частица, бедна и безжизненна во всей своей цельности, ибо и невозможна богатая и живая форма, если внутри нее не светится подлинно поэтическое содержание.

Живой человеческий голос звучит в фетовских строках именно потому, что в них осуществлено подлинно поэтическое содержание. В этих стихах есть та скрытая, тайная сложность, те тонкие, но властно воздействующие на каждого, кто умеет слышать, свойства, которые отличают истинную поэзию.

Только встречу улыбку твою  
Или взгляд уловлю твой отрадный,—  
Не тебе песнь любви я пою,  
А твоей красоте ненаглядной.

Смотрите (или, вернее, слушайте): в середине первых трех строк стоят созвучные слова — *улыбку, уловлю, любви...* Это звучит как заклинание, как упоенное повторение однородных звуков — и в то же время все здесь так непринужденно, вольно, даже по-своему небрежно. Речь словно льется из горла, как знакомая с детства простая мелодия.

Но как совершенен, если внимательно присмотреться, звуковой строй этого стихотворения!

...Так *росисты* полночные сны,  
Так *раскатиста* песнь заревая!..  
...*Молодая владычица* сада...

Недаром сам Фет говорил:

...Что не выскажешь словами,—  
Звуком на душу навеи...

Впрочем, это не совсем верно. В стихотворении Фета звуки говорят то же, что слова, и наоборот. Многие читатели, не овладевшие по-настоящему языком поэзии, действительно воспринимают лишь классически совершенный «афоризм» последних двух строк:

Только песне нужна красота,  
Красоте же и песен не надо.

Эти строки представляют собой как бы вывод из «сюжета» стихотворения: соловей неумолчно поет над красавицей розой. Однако это только внешнее, само по себе не имеющее подлинно поэтической ценности движение смысла. В стихотворении есть и иной план, и лишь в переплетении, слиянии двух потоков, двух движений рождается поэзия. Дело в том, что само стихотворение — это *песня красоте*. А песне, чтобы быть достойной красоты, *самой* необходима (о чем говорится в последних строках) *красота*. И эта красота создана, сотворена словом и звуком — всеми этими «улыбку — уловлю — любви», «росисты — раскатисты», «молодая владычица». Сама реальность стихотворения *прекрасна*. Поэт не просто говорит о необходимой песне красоте, но на наших глазах творит эту красоту. Вот



почему последние две строки не столько выражают мысль стихотворения, сколько обнажают, дают нам прямо в руки тот поэтический смысл, который несет стихотворение в целом. В последних строках происходит взаимопроникновение, полное смыкание звука и слова, формы и идеи, смыкание, которое бросает ярчайший отблеск на все стихотворение.

Стихи Фета — это не слова о красоте, а сама красота, получившая жизнь в стихе. Именно поэтому Фет может так свободно обнажить в последних двух строках смысл. Ему нечего опасаться прямолинейности и рассудочности. Его афоризм органически вживлен в цельность стихотворения, и он смело заканчивает на нем. Не случайно Толстого в стихах Фета поражала, как он говорил, «непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов»<sup>1</sup>.

Афанасий Фет (1820—1892), без сомнения, один из гениальнейших лирических поэтов, и Толстой был прав, когда сказал об одном из его стихотворений: «Коли оно когда-нибудь разобьется и засыпется развалинами, найдут только отломанный кусочек... то и этот кусочек поставят в музей и по нем будут учиться»<sup>2</sup>.

Толстой писал еще о стихах Фета: «Стихотворение одно из тех редких, в которых ни слова прибавить, убавить или изменить нельзя; оно живое само...» и в другом письме: «Стихотворение ваше прекрасно — роженое, как все ваши прекрасные вещи. Я бы желал переменить «властительному маю», но знаю, что это нельзя»<sup>3</sup>. Эти определения: «живое само», «ни слова изменить нельзя», «роженое» — схватывают самое главное в поэзии Фета (и во всякой подлинной поэзии). Если стихотворение «живое» — это значит, что в нем есть *неисчерпаемый* жизненный смысл, осуществленный поэтической формой, хотя этот смысл не каждый увидит и осознает. Для этого необходимо понимать самобытный язык формы, язык стиха.

Еще и в наше время есть немало людей, даже причастных к поэзии, которые полагают, что в лирике Фета лишь форма безусловно прекрасна, а содержание

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой о литературе. М., Гослитиздат, 1955, с. 37.

<sup>2</sup> Там же, с. 166.

<sup>3</sup> Там же, с. 127, 165.

подчас мелко и бедно. Но это именно те люди, которые одновременно считают «мастерами формы» Фофанова, Бальмонта и подобных им поэтов. И, с другой стороны, это именно те люди, которые убеждены, что поэзия Некрасова ценна главным образом своим содержанием, а что касается формы, поэт в этом деле был не очень силен и даже в общем-то не заботился о совершенстве. Словом, речь идет о тех, кто просто не понимает языка поэзии.

Николай Некрасов (1821—1878)—как, впрочем, и Фет—поэт неровный. У него немало неудавшихся вещей. Это обусловлено, в частности, самим временем, которое в отличие от Пушкинской эпохи не было благоприятной почвой для поэзии. Как уже отмечалось, после Некрасова и Фета, выступивших в 1840-х годах, в течение полустолетия в России не появилось ни одного великого поэта.

Но так или иначе лучшие вещи Некрасова ценны, конечно, вовсе не только по своему содержанию—это абсурдное мнение. Их смысл прекрасен именно и только потому, что прекрасен сам их стих, и наоборот.

Сам Некрасов, словно поверив своим критикам, писал:

Нет в тебе поэзии свободной,  
Мой суровый, неуклюжий стих!

Эти строки часто цитируют. Но нельзя не обратить внимания на следующие за ними строки:

Нет в тебе творящего искусства...  
Но кипит в тебе живая кровь...

Это предстает как противоречие: ведь если в стихе «кипит живая кровь», значит, в нем воплотилось именно «творящее искусство». Здесь явно отразилось влиятельное мнение, будто существует какое-то особое и отдельное «искусство формы», творчество прекрасного «тела» стиха, тела, как бы независимого от «души». Между тем, по уже цитированным точным словам Ивана Киреевского, подлинный стих—это «не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла очевидность тела».

В поэзии Некрасова действительно нет той самодовлеющей и открытой *свободы*, которая определяет поэзию Фета. У Некрасова все проникнуто пафосом *ответствен-*

*ности*, а не свободы в буквальном, прямолинейном смысле. Однако это *поэтическая* ответственность; она не выступает как отвлеченный и вынужденный долг, она сама внутренне *свободна*. И потому она рождает истинную поэзию.

В нашей улице жизнь трудовая:  
Начинают ни свет, ни заря,  
Свой ужасный концерт, припевая,  
Токари, резчики, слесари,  
А в ответ им гремит мостовая!  
Дикий крик продавца-мужика,  
И шарманка с пронзительным воем,  
И кондуктор с трубой, и войска,  
С барабанным идущие боем,  
Понуканье измученных кляч,  
Чуть живых, окровавленных, грязных,  
И детей раздирающий плач  
На руках у старух безобразных.—  
Все сливается, стонет, гудёт,  
Как-то глухо и грозно рокочет,  
Словно цепи куют на несчастный народ,  
Словно город обрушиться хочет.  
Давка, говор... (о чем голоса?)  
Все о деньгах, о нужде, о хлебе).  
Смрад и копоть. Глядишь в небеса,  
Но отрады не встретишь и в небе...

Это не тот Петербург, который создан в «Медном всаднике»; даже войска уже совсем не те... Это Петербург шестидесятых годов, Петербург Некрасова и Достоевского. Но вслушайтесь в этот, по определению самого поэта, «суровый, неуклюжий стих»:

...Дикий крик продавца-мужика,  
И шарманка с пронзительным воем,  
И кондуктор с трубой, и войска,  
С барабанным идущие боем.

В нем воплощена подлинная поэзия — трагическая поэзия большого города, ставшего скопищем вырванных из прежнего бытия (из дворянской и крестьянской России) людей, мрачный петербургский карнавал. Этот Петербург как будто бы начинался уже в «Евгении Онегине»:

Встает купец, идет разносчик,  
На биржу тянется извозчик...

Однако тут еще и в помине нет этой судорожности, этого хаоса и разногласья, этих обнаженных язв нищеты

и потерянности. Сам темп жизни совершенно иной — «На биржу *тянется* извозчик», да и людские облики совсем другие: перед нами патриархальные фигуры горожан, еще полностью вплетенных в жизнь дворянской Руси. И вот как рисуется далее у Пушкина образ городского быта:

С кувшином охтенка спешит,  
Под ней снег утренний хрустит.  
Проснулся утра шум приятный,  
Открыты ставни, трубный дым  
Столбом восходит голубым...

Такого Петербурга уже не было в середине века (хотя Москва и тогда еще отчасти оставалась такой). В стихах Некрасова запечатлено мучительное рождение того Петербурга, чье сложившееся, как-то уравновесившееся бытие нашло столь поэтическое воплощение через полвека в лирике Александра Блока.

Но как же могла рядом с поэзией Некрасова развиваться поэзия Фета — поэзия, выражаясь резко, «безответственная», закрывающая глаза хотя бы на этот трагический карнавал, воссозданный Некрасовым? За что же мы ценим Фета, почему не кто иной, как сам Некрасов, писал в одной из своих статей: «Человек, понимающий поэзию... ни в одном русском авторе после Пушкина не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет»?<sup>1</sup>

На эти вопросы прекрасно ответил тогда же Достоевский в своего рода притче: «Предположим, что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет... Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского «Меркурия»... Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то, что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые известия о по-

---

<sup>1</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 9, М., Гослитиздат, 1950, с. 279.

гибших, о пропавших без вести и проч. и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья...

. . . . .<sup>1</sup>

...Не знаю наверно, как приняли бы свой «Меркурий» лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта..» Но через столько-то лет после казни поэта, продолжает Достоевский, лиссабонцы «поставили бы на площади памятник за его удивительные стихи... Поэма, за которую казнили поэта... принесла, может быть, даже немалую пользу лиссабонцам, возбуждая в них потом эстетический восторг и чувство красоты, и легла благотворной росой на души молодого поколения».

И далее Достоевский обращается к самым, казалось бы, далеким от современных задач стихам Фета — к так называемым *антологическим* стихам, воссоздающим дух античного мира. Он утверждает, что в высших образцах антологической поэзии воплощено неотъемлемое качество подлинного искусства, которое сам Достоевский определил здесь так: *«Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать».*

Но что же современного в стихах, воспевающих, например, античные божества? В восторге, утверждает Достоевский, «перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся». Разбирая антологические стихи Фета, Достоевский замечает, что они «полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, жизненного во всей нашей русской поэзии». В этих стихах предстает не прошлое, но «будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, кото-

---

<sup>1</sup> Достоевский цитирует здесь известные стихи Фета целиком.

рого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью...»

Нам, говорит Достоевский, «неизвестен в подробности нормальный исторический ход полезности искусства в человечестве. Трудно измерить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например Илиадой или Аполлоном Бельведерским... Вот, например, такой-то человек, когда-то, еще в отрочестве своем, в те дни, когда свежи и «новы все впечатления бытия», взглянул раз на Аполлона Бельведерского, и бог неотразимо напечатлелся в душе его своим величавым и бесконечно прекрасным образом. Кажется, факт пустой: полюбовался две минуты красивой статуей и пошел прочь. Но ведь это любованье не похоже на любованье, например, изящным дамским туалетом. «Мрамор сей ведь бог», и вы сколько ни плюйте на него, никогда у него не отнимете его божественности... И потому впечатление юноши, может быть, было горячее, потрясающее нервы... может быть, даже,— кто это знает!— может быть даже при таких ощущениях высшей красоты; при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновение прежнее уже не прежним, кусок обыкновенного железа магнитом... Недаром же такие впечатления остаются на всю жизнь. И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать, тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем, таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад»<sup>1</sup>.

Так решает Достоевский вопрос о «полезности», о собственно социальной, *гражданской* ценности лирики Фета, скажем, вот этих превосходных его стихов, называющихся «Аполлон Бельведерский»:

...Стреле вослед легко наклонено  
Омытое в струях кастаньских тело.  
Оно сквозит и светится — оно  
Веселием триумфа просветлело.

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9, ч. I. Спб., 1895, с. 51—55, 78—80.

Твой юный лик отважен и могуч,  
Победою усилено дыханье.  
Так солнца диск, прорезав сумрак туч,  
Еще бойчей глядит на мирозданье.

Или непревзойденная по красоте строфа из другого его стихотворения:

День смолкает над жаркой землей,  
И, нетленной пылая порфирой,  
Вот он сам, Аполлон молодой,  
Вдаль уходит с колчаном и лирой...

К этим фетовским образам Аполлона — конечно, уже совершенно иным, нежели античные, воплощающим глубоко современное переживание древнего мифа о божестве света и поэзии — вполне относятся слова Достоевского о великой «пользе» высшей красоты.

Лирика Фета действительно как бы устремлена в бесконечность будущего. Нередко это устремление выступало в его стихах открыто, обнаженно. Поразительны, например, его стихи, посвященные открытию астрономом Леверье неизвестной до того планеты Солнечной системы — Нептуна:

Здравствуй!  
На половинном пути  
К вечности, здравствуй, Нептун! Над собою  
Слышишь ли шумные крылья и ветер,  
Спертый нагрудными сизыми перьями?  
Здравствуй!  
Нет мгновенья покою;  
Вслед за тобою летящая  
Феба стрела, я вижу, стоит,  
С визгом перья поджавши, в эфире...

Столь же «космическое» мироощущение воплотилось в трагедийной лирической утопии Фета «Никогда». В этом стихотворении речь идет о фантастическом воскресении давно умершего человека, воскресении, которое совершилось тогда, когда наша планета уже стала необитаемой:

...Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.  
Все понял я: Земля давно остыла  
И вымерла. Кому же берегу  
В груди дыханье? Для кого могила  
Меня вернула? И мое сознание  
С чем связано? И в чем его призванье?

Куда идти, где некого обнять,  
Там, где в пространстве затерялось время?

Вернись же, смерть, поторопись принять  
Последней жизни роковое бремя.  
А ты, застывший труп Земли, лети,  
Неся мой труп по вечному пути!

Великое достоинство лирики Фета — достоинство, которое нелегко почувствовать и еще труднее осмыслить, — состоит в его способности схватывать природу и жизнь в их безграничном, вечном содержании, проникать сквозь пространственные и временные «оболочки» как бы в самое сердце бытия. В его поэзии в самом деле есть постижение того высшего духовного состояния, при котором, как сказано в только что приведенных стихах, «в пространстве затерялось время».

Когда Фет, предчувствуя близящийся конец, писал:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет, уходя,—

это было не просто «красивым» примирением с неизбежностью смерти, но именно «космическим» осознанием человеческого существования, прозревающим глубокою истину. Именно об этом стихотворении Толстой сказал, что, если «оно когда-нибудь разобьется и засыплется развалинами, и найдут только отломанный кусочек... то и этот кусочек поставят в музей и по нем будут учиться».

Паразитальные строки посвятил Фету гениальный Тютчев. Он, очевидно, как-то сопоставляет здесь лирику Фета со своей собственной и с присущей ему величавой скромностью отводит Фету первое место:

Иным достался от природы  
Инстинкт пророчески-слепой:  
Они им чуют, слышат воды  
И в темной глубине земной...

Великой матерью любимый  
Стократ завиден твой удел:  
Не раз под оболочкой зримой  
Ты самое ее узрел...

Главный смысл здесь, пожалуй, заключается в том, что Тютчев сознает себя поэтом, так или иначе противостоящим природе, вселенскому бытию, хотя и способным проникать в его «темную глубину»; между тем Фета он



понимает как любимца «великой матери», которая сама открывается ему в подлинном своем существе.

Конечно, это не дает никаких оснований ни противопоставлять Фета Тютчеву, ни, тем более, превозносить его над Тютчевым. Их голоса неповторимы и самобытны, но они гармонически соединяются в великой симфонии русской поэзии, как соединяются, скажем, столь непохожие голоса Достоевского и Толстого.

Более того, если ставить вопрос серьезно, во всей его глубине, поэзия Фета отнюдь не противостоит и поэзии Некрасова; поэты скорее дополняют друг друга, осуществляя разные, но равно необходимые возможности лирического творчества. Правда, у Пушкина и его виднейших соратников и даже отчасти еще у Лермонтова эти стороны творчества были нераздельны, едины. Поэтическая свобода и поэтическая ответственность выступали в органической цельности. В середине XIX века в силу конкретных социально-исторических причин в поэзии произошел своего рода разрыв этих сторон, что привело в конечном счете к тому упадку лирического творчества, о котором уже шла речь. Вторая половина века не дала ни одного великого поэта. Новое слияние этих двух начал произошло лишь в поэзии XX века — прежде всего в великой поэзии Блока.

В свете этого и нужно понимать творческое «расхождение» Некрасова и Фета. Иначе неизбежно возникает глубоко ошибочное представление и о Некрасове, и о Фете. Даже такой, например, замечательный писатель, как Короленко, не избежал этой ошибки, когда писал следующее: «Достоинство художественного произведения, как такового, измеряется прямо пропорционально... цельности между формой и идеей... Мы говорим: стихотворения Фета *художественнее* стихотворений Некрасова.

Но оценка литературных произведений не может ограничиваться одной этой стороной: сюда входит оценка *содержания* и возможен следующий отзыв: такое-то произведение при глубокой и важной идее не выдержано в художественном отношении. Другое — милая безделка, чрезвычайно выдержанного характера»<sup>1</sup>.

Исходя из подобного понимания, иные позднейшие исследователи творчества Некрасова дошли даже до утверждения, что поэт писал «плохие» стихи как бы даже

---

<sup>1</sup> Русские писатели о литературе, т. 2, с. 388.

«нарочно», ибо для решения его социальных задач и нужно, мол, было писать «плохо»...

Ложность этих представлений отчетливо выражается уже хотя бы в том, что они исходят из мысли о некой «форме вообще». Видя, что у Фета стих обладает высшей гармонией и завершенностью, и не найдя этих черт в Некрасовском стихе, теоретик приходит к убеждению: Некрасов не сумел создать подлинно прекрасную художественную форму, не достиг цельности смысла и стиха.

Все дело в том, однако, что, создав форму, подобную фетовской, Некрасов никак не мог бы воплотить тот поэтический смысл, которым исполнено и которым безгранично ценно и прекрасно его творчество. В его стихе нет и не могло быть фетовской гармонии, ибо нет гармонии и в содержании его поэзии. Даже в наиболее гармоничных строфах Некрасова, например в его лирических «пейзажах», слышится сдержанное рыдание. Самое совершенное, внешне вполне гармоничное переживание несет в себе внутреннее противоречие, которое готово в любое мгновение вырваться наружу и разрушить гармонию, превратить эту будто бы спокойно льющуюся поэтическую речь в проникнутый болью вопль.

Таковы и эти вот стихи Некрасова (из лирической поэмы «Рыцарь на час»), принадлежащие к самому высшему из того, что вообще создано русской поэзией:

...Спи, кто может,— я спать не могу.  
Я стою потихоньку, без шуму,  
На покрытом стогами лугу  
И невольную думаю думу.  
Не сумел я с собой совладать,  
Не осилил и думы жестокой...

В эту ночь я хотел бы рыдать  
На могиле далекой,  
Где лежит моя бедная мать...  
В стороне от больших городов,  
Посреди бесконечных лугов,  
За селом, на горе невысокой,  
Вся бела, вся видна при луне,  
Церковь старая чудится мне,  
И на белой церковной стене  
Отражается крест одинокий.  
Да! я вижу тебя, божий дом!  
Вижу надписи вдоль по карнизу  
И апостола Павла с мечом,  
Облаченного в светлую ризу.  
Поднимается сторож-старик  
На свою колокольню-руину,

На тени он громадно велик:  
Пололам пересек всю равнину.  
Поднимись! — и медлительно бей.  
Чтобы слышалось долго гуденье!  
В тишине деревенских ночей  
Этих звуков властительно пенье...

Великолепную лирическую картину, открывающуюся строкой «В стороне от больших городов...», можно бы даже сопоставить с поэзией Фета. Но еще несколько строф — и стих резко меняется (хотя с чисто формальной точки зрения Некрасов всего лишь вводит дактилическую рифму):

...Я кручину мою многолетнюю  
На родимую грудь изолюю,  
Я тебе мою песню последнюю,  
Мою горькую песню спою.  
О прости! то не песнь утешения,  
Я заставлю страдать тебя вновь,  
Но я гибну — и ради спасения  
Я твою призываю любовь!

Строка «Я заставлю страдать тебя вновь» относится не только к непосредственному смыслу произведения; она словно обозначает изменение в самом характере стиха. После внешне спокойной мелодии пейзажа вырывается рыдающее обращение, в котором действительно уже нет и следа той гармонии и поэтической свободы, которые присущи лирике Фета.

Но наиболее замечательно, что это изменение стиха не ощущается как неожиданность. Неповторимое искусство Некрасова проявляется, в частности, в том, что в его пейзаже органически живет — хотя и не вырывается наружу — та же рыдающая мелодия. С формальной точки зрения она создается повторением смежных рифм:

...Вся бела, вся видна при луне,  
Церковь старая чудится мне,  
И на белой церковной стене...—

нагнетением одинаковых гласных (вначале господствует «о», затем «у» и «и» и т. п.), частым совпадением анапестических стоп с границами слов:

В сторонé / от больш́их / городóв,  
Посред́и / бесконéчных / лугóв,  
За селóм, / вся видна́ / при лунé...—

тождеством синтаксического и ритмического членения (синтагмы соответствуют строкам), повторами однородных членов предложений («за селом, на горе», «вся бела, вся видна») и т. д. Все это создает известную однотонность и однообразие стиха; нет в нем той непринужденной, даже несколько небрежной свободы, которая характерна для поэзии Фета. Но этот некрасовский (и только некрасовский!) стих также есть создание высокого искусства, причем, если угодно, именно искусства «формы», которая, конечно, представляет собой органическое проявление поэтического смысла, самую душу, «принявшую очевидность тела».

«Еду ли ночью...», «Вчерашний день...», «Несжатая полоса», «Влас», «В столицах шум...», «Размышления у парадного подъезда», «Похороны», «Слезы и нервы», «Зеленый Шум», «Калистрат», «Орина, мать солдатская», «Возвращение», «У людей-то в дому...», «Песня» (из «Медвежьей охоты»), «Наконец не горит уже лес...», «Утро», «Уныние», «Баюшки-баю», «Ты не забыта» и другие лучшие стихотворения Некрасова — образцы несравненного поэтического искусства, которое, естественно, выступает внешне, наиболее очевидно именно как искусство «формы».

...Чул! тянут в небе журавли,  
И крик их, словно перекличка  
Хранящих сон родной земли  
Господних часовых, несется  
Над темным лесом, над селом,  
Над полем, где табун пасется  
И песня грустная поется  
Перед дымящимся костром...

Нужно только до конца понять, что тот хватающий каждого русского человека за сердце смысл, который содержится в этих строках, существует и только и может существовать в данной форме, в данных словах, ритме, рифмах, звуках,— и тогда станет совершенно ясным и чисто «формальное» *искусство* Некрасова и красота его стиха.

## Глава третья

# СТРОЕНИЕ СТИХА

### 1. СТИХ И РИТМ

Сделаем прежде всего некоторые выводы. Мы стремились доказать, что *стих* в подлинном, собственном смысле слова — это не просто ритмизованная и зарифмованная речь, что *стих сам по себе* есть явление искусства, *творение* художника слова. Именно так ведь обстоит дело с формой любого вида искусства. Очевидно, что размеренное ударяние по клавишам фортепьяно далеко не всегда можно считать музыкой, что не всякое обладающее симметрией здание относится к архитектуре, что сами по себе ритмические прыжки и жесты еще не являются танцем и т. д. Все эти явления предстают как искусство лишь тогда, когда они способны воплотить в себе и действительно воплощают определенный художественный смысл. Если же этого смысла нет, то перед нами не музыка, не архитектура, не танец, а, скажем, ученические упражнения чисто «технического» характера, либо некое бездарное, не поднимающееся до уровня искусства, *творчества*, явление, либо, наконец, деятельность, вообще не имеющая отношения к искусству, скажем, принципиально «утилитарное» здание или спортивные движения (а не танец).

Точно также не принадлежит к стиху, к искусству стиха, к поэзии бесчисленное множество возникающих повседневно в нашем мире ритмических и зарифмованных отрезков речи. Тот стих, который представляет собою поэтическую «душу, принявшую очевидность тела», несет поэтичность в самом себе, в самой своей структуре. Нельзя смешивать понятие «стих», скажем, с понятием «размер» (или «метр»). Выше уже приводились стихи Пушкина, Боратынского и Языкова, написанные оди-

наковым размером, но все же отчетливо и даже резко отличающиеся по своему строению.

Ибо стих — это не метр, не соотношение ударных и безударных слогов, а цельное движение поэтической речи, непосредственно воспринимаемое нами при чтении произведения. Потому нет и не может быть «стиха вообще», есть только индивидуальный, неповторимый стих данного поэта; даже в каждом отдельном произведении стих чаще всего имеет глубоко своеобразный характер. И если у поэта нет *своего* стиха, это значит, что он вообще не владеет стихом, ибо это ведь значит, что в его произведениях нет своей собственной поэтической души, для которой стих является «телом».

Своеобразие стиха запечатлевается в многочисленных или, быть может, даже бесчисленных сторонах и оттенках внешней «формы» произведения. Размер — это только каркас стихотворного тела, хотя он и имеет огромное значение. Сошлюсь на простой, но очень выразительный эксперимент, предложенный одним из крупнейших наших стиховедов — С. М. Бонди. «Евгений Онегин» написан, как известно, четырехстопным (или, точнее, восьмисложным, ибо в большей части строк нет четырех ударных слогов) ямбом. Но ямб совсем нетрудно превратить в хорей: достаточно отбросить у каждой строки первый слог, и мы получим размер, в котором ударения падают на нечетные слоги.

Возьмем первые четыре строки «Евгения Онегина»:

Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог...

Теперь отбрасываем первые слоги, не нарушая при этом, в сущности, языкового смысла этих строк:

Дядя самых честных правил.  
Он не в шутку занемог —  
Уважать себя заставил,  
Лучше выдумать не мог...

Вслушайтесь: совершенно ясно, что *поэтический* смысл стиха уничтожен, полностью разрушен. Перед нами какая-то нелепая скороговорка, не имеющая никакого отношения к пушкинской поэзии. А ведь мы всего лишь отняли по одному безударному слогу, не меняя сколько-

нибудь серьезно смысл фраз...<sup>1</sup> Это еще раз доказывает, что сам по себе стих — это и есть поэтический смысл, непосредственно данный нашему восприятию; любое разрушение *стиха* есть разрушение *смысла*. Очень важно заметить еще, что в других пушкинских стихах этот самый размер — «восьмисложный хорей» — выступает как неотъемлемое и прекрасное бытие поэтического смысла:

Мчатся тучи, вьются тучи,  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна...

И это как раз свидетельствует о том, что дело не в самом *размере*, а в целостной природе стиха. «Укороченное» нами четверостишие из «Онегина», которое с внешней точки зрения, казалось бы, представляет собой вполне «нормальный» *стих*, на самом деле таковым не является. Это не стихи, а всего лишь ритмизованные и зарифмованные фразы. В них нет поэтического смысла и, значит, нет подлинного, то есть поэтического стиха (и наоборот). Наш эксперимент, пожалуй, наиболее убедительно подтверждает, что *стих* есть творение искусства, а не просто ритмизованная речь.

Отметив, что размер, то есть упорядоченное расположение ударных и безударных слогов, всего лишь каркас стихотворного тела, С. М. Бонди рассматривает другие стороны стихового ритма. Стих, по его определению, это *полиритмическое* явление, в котором действует целый ряд самых различных ритмизирующих факторов. Так, в создании стиха обычно играет большую роль организация *словоразделов*: границы слов либо совпадают с границами метрических стоп и тогда получается особенно размеренный стих, либо, напротив, не совпадают, создавая разного рода перебои, сдвиги в течении стиха. Совпадение слов и стоп мы уже рассматривали выше, на мате-

---

<sup>1</sup> В иных случаях подобная операция не столь разрушительна, но все же искажает смысл. Примеры Л. И. Тимофеева:

Сердце бьется в упоенье,  
Для него воскресли вновь  
Божество и вдохновенье,  
Жизнь и слезы и любовь.  
Или: Вял я неба содроганье,  
Горний ангелов полет,  
Гад морских подводный ход,  
Дольней лозы прозябанье.

риале стихов Пушкина (где оно давало высшую стройность) и Некрасова (у которого оно порождало «напевность», неповторимую заунывную мелодичность). Неисчислимо многообразие ритмических перебоев, сдвигов, усложнений, вызываемых различного рода несовпадениями метрических единиц (стоп, строк) и слов или словосочетаний.

Вообще размеры слов, составляющих стихотворную строку, оказывают огромное воздействие на характер стиха. В зависимости от количества слогов в словах и от самого соотношения длины слов, составляющих строку, существенно изменяется строение стиха, если даже метрическая основа остается одинаковой.

Далее, в стихе играет нередко очень существенную роль *фонический* ритм — повторы однородных согласных (аллитерации) и гласных (ассонансы) звуков. Так, например, в пушкинском стихе

Роняет лес багряный свой убор...

повторение «р» имеет первостепенное ритмическое значение. Оно создает своеобразие самого рисунка стиха: стих начинается и кончается звуком «р», а третье «р» расположено в самом его центре (пять слогов от начала и пять от конца). Очарование этого стиха, сразу захватывающее слушателей, во многом обусловлено этой инструментальной.

Не менее важен ритм *грамматический*: повторение и взаимодействие однородных синтаксических конструкций. Например, в пушкинском «Зимнем вечере» особенная монотонность стиха в значительной мере создается именно этим видом ритма:

...То по кровле обветшало  
Вдруг соломой зашумит,  
То, как путник запоздалый,  
К нам в окошко застучит...

Наконец, С. М. Бонди ставит вопрос о своего рода *семантическом* (смысловом) ритме стиха — о «ритмическом распределении «художественной энергии» в стихе. По его мнению, этот ритм, возможно, представляет собою наиболее глубокую основу стиха. Речь идет о ритмическом чередовании напряжений и разрешений самого поэтического смысла.

Так, например, метафора или эпитет выступают как



своего рода ударение в этом смысловом ритме; вслед за такой утяжеленной единицей идет как бы безударный компонент, который в свою очередь сменяется новым напряжением. С. М. Бонди берет в качестве примера пушкинскую строфу:

Пылай, камин, в моей пустынной келье,  
А ты, вино, осенней стужи друг,  
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,  
Минутное забвенье горьких мук.

В первом варианте этой строфы, как явствует из рукописи, вместо «горьких мук» было «наших мук». И, как полагает исследователь, поэт ввел потом эпитет «горьких», который по существу ничего не меняет (муки ведь всегда «горькие»), именно ради определенного увеличения смысловой нагрузки, которое имело чисто ритмическое значение.

Этими различными факторами ритмические явления стиха, конечно, не исчерпываются. Можно назвать здесь, например, такие явления, как «сверхсхемные» ударения (то есть ударения, «непредусмотренные» данным метром), или, наоборот, пропуски «необходимых» ударений; внедрение в стих слов, обладающих необычно большим числом согласных звуков, подобных, скажем, словам «смерть», «жизнь», «скорбь» (мы рассматривали это явление в стихах Боратынского), и, напротив, слов, состоящих почти целиком из гласных; многообразнейшие повторы (слов, словосочетаний, однородных членов предложений и т. п.); так называемые переносы (то есть несовпадения границ предложений и синтагм с границами строк); различного рода паузы (начиная с упорядоченной системы цезур), бесчисленные формы рифм и способы рифмовки и т. д. и т. п.

Собственно говоря, любая сторона и любой элемент речи выступают в стихе как неотъемлемые участники ритмического строения и движения. Все вовлечено в это движение. И эта активная вовлеченность в ритм присуща именно стиху. В художественной прозе ведь тоже есть та или иная организация словоразделов, определенные повторы грамматических форм и звуков (и звуковых групп), чередование «энергичных» и ослабленных смысловых моментов, система пауз и интонационных ходов, нагнетение согласных или гласных и даже те или иные прямые созвучия, своего рода «рифмы». И

все это, по-видимому, как-то участвует в создании ритма прозы (природа которого, как уже отмечалось, изучена еще очень слабо). Однако в прозе все эти ритмические элементы воспринимаются гораздо менее определенно и внятно и даже качественно по-иному, чем в стихе; другое дело — собственно *ритмическая проза*, которая являет собой, в сущности, переходную (от стиха к прозе) форму.

Для восприятия прозы типично вообще отвлечение от словесно-звуковой материи, «перескакивание» через речь в ту воображаемую художественную реальность, которую речь созидает перед нами. Прозаическая речь в идеале является *прозрачной*, непосредственно ставящей перед нами определенное *действие*: внешнее, событийное или внутреннее, психологическое, определенную цепь жестов или душевных движений.

Между тем в стихе никак нельзя отвлечься от речевой материи уже хотя бы потому, что ее «наличие» резко подчеркнуто, утверждено совершенно внятными, очевидными для нас ритмическим построением. Уже сама по себе расчлененность стихотворной речи на соразмерные отрезки, единицы — строки как бы выявляет, вдвигает в наше сознание предметную материю речи.

Это можно пояснить простым сопоставлением. Когда мы созерцаем пространство, в котором на разном удалении друг от друга расположены разнообразные предметы, мы гораздо менее отчетливо воспринимаем и само по себе *пространство* и все его элементы, нежели в том случае, когда на расстилающемся перед нами ландшафте находится, скажем, ряд телеграфных столбов, делящих это пространство (со всем, что в нем есть) на соразмерные отрезки. Или возьмем более подходящую к речи аналогию: мы гораздо яснее ощущаем само течение *времени*, когда оно как-то поделено — например, тиканьем часов — на однородные элементы.

Можно, наконец, вспомнить и о том, что в оптических приборах часто применяется специальная сетка (на стекло объектива наносятся деления), благодаря которой наблюдатель легче схватывает отдельные предметы, попавшие в поле зрения; без этой сетки взгляд разбежался бы по пространству, теряя подробности.

«Сетка» стиха выполняет, в частности, аналогичную роль: она дает возможность отчетливо, ясно, осязаемо воспринять все те звучащие элементы, которые в прозе

остались бы незамеченными. Более того, членение на стихи определяет *связь* отдельных явлений. Когда, скажем, в прозе через какое-то число слогов располагаются однородные группы звуков, их взаимосвязь, их переключка чаще всего не выявляется. Между тем если такие группы присутствуют в двух или нескольких смежных стихотворных строках, их переключка очевидна, осязательна. Точно так же внятна эта связь звуков в повторяющихся однотипных слоговых группах строки — стопах.

И это, очевидно, наиболее существенно. Важны не ге или иные ритмические средства сами по себе, но их сложнейшее и всякий раз своеобразное *взаимодействие*.

Неисчерпаемое богатство ритмических средств и в особенности их взаимодействие как раз и создают возможность творчества тех индивидуально неповторимых форм стиха, которые мы находим у каждого подлинного поэта и даже в каждом отдельном истинно поэтическом произведении.

Эту неповторимость стиховой формы нетрудно со всей наглядностью показать путем простого эксперимента, участником которого может быть всякий человек, знающий наизусть достаточно большое число классических стихотворений. Один из участников этого опыта как можно более точно «исполняет» самый *стих* какого-либо заведомо известного слушателям произведения. Так, скажем, можно исполнить без слов (и даже без звуков) пушкинский «Зимний вечер». («Буря мглою небо кроет...»), произнося только безличные «та»:

táta — táta — táta — táta  
táta — táтата — татá  
тататá — татá — татáта  
тататáта — тататá

Данная графическая схема исполнения стиха крайне приблизительно, лишь в самых общих чертах передает то реальное звучание, которое получается при внимательном, точном воссоздании стиха голосом с помощью этих «та-та-та». Голос исполняющего — разумеется, после определенной подготовки, репетирования — способен воссоздать тончайшие изменения силы ударных и безударных звуков, еле заметные различия пауз и интонационных сдвигов, мельчайшие ускорения и замедления темпа и т. д. Таким образом, слушатели так или иначе воспримут метрический, грамматический, силлабический (то есть

связанный со словоразделами), а отчасти даже фонический и семантический ритмы (об этих сторонах ритма шла речь выше) стихотворения. Ведь в тех моментах стихотворной речи, на которые падают фонические или смысловые напряжения, ударения, голос будет неизбежно напрягаться.

И после небольшой тренировки участники описываемого эксперимента в большинстве случаев смогут безошибочно определить, какое именно стихотворение исполняется, если, конечно, они заведомо знают это стихотворение. Люди, помнящие наизусть даже сотни стихотворений, все же способны по такому исполнению узнать (пусть после нескольких повторений), что имеет в виду исполняющий. И если они даже и не узнают это стихотворение, они все же при должном внимании никогда *не спутают* его с другим, не смешают, скажем, написанные одним и тем же размером «Зимний вечер», «Бесы», «Утопленник» Пушкина, не говоря уже о хорейческих стихах других поэтов.

Этот эксперимент может проделать каждый; вначале только стоит, пожалуй, ограничиться заранее известным кругом стихотворений (то есть выбрать 10—20 знакомых всем вещей и предложить узнавать, какая из них исполняется). Подготовленный слушатель, как убеждает меня мой опыт, способен узнать любое стихотворение, если, конечно, он помнит наизусть хотя бы его часть.

Этот эксперимент неопровержимо свидетельствует о том, что стих всегда есть неповторимое творение поэта. Но этого мало. Несколько иной эксперимент может доказать, что сам по себе стих *содержателен*. Слушая бессловесное (и даже не передающее звукового многообразия) исполнение незнакомого нам стихотворения, мы способны более или менее определенно схватить его общую настроенность, какие-то основные контуры его смысла. Этого нельзя сделать, восприняв одну лишь метрическую основу стиха, но стиховой рисунок в его цельности (даже без фонической окраски), несомненно, раскрывает нам некую общую содержательность.

Исходя из этого, иногда утверждают даже, что можно как-то воспринять на слух смысл стихотворения, написанного на совершенно незнакомом языке.

Но это как раз едва ли верно. Каждая национальная поэзия имеет свои глубоко самобытные ритмические средства. Между тем, слушая стихи на незнакомом язы-

ке, мы невольно воспринимаем их в духе родного нам поэтического языка<sup>1</sup> и тем самым лишаемся возможности схватить их действительный смысл (хотя какие-то отдельные верные восприятия и здесь не исключены). Совсем другое дело — бессловесное исполнение русского стиха: в данном случае мы как раз вполне владеем общим языком стиха (если, конечно, у нас есть соответствующая подготовленность) и можем различить, скажем, ритмико-интонационное воплощение раздумья и страсти, восторга и скорби, торжественности и интимности и т. п. В самом стихе запечатлена так или иначе эта общая настроенность. Но следует видеть и иную, противоположную взаимосвязь: никак нельзя правильно исполнить самый стих (хотя бы даже по описанной выше методе), не понимая целостного *смысла* произведения. Без этого понимания ритмический рисунок стиха неизбежно будет искажен или даже полностью разрушен. Ибо верное исполнение стиха предполагает точную передачу материального воплощения всех грамматических форм и связей (которые так или иначе опредмечены в системе пауз, логических ударений, интонационных ходов) и, более того, определенных уже собственно семантических соотношений, например тех напряжений и разрешений художественно-смысловой энергии, о которых уже шла речь.

## 2. ПРОБЛЕМА СТИХОВОЙ ИНТОНАЦИИ

Понимая стих как творение искусства и бытие поэтического смысла, нельзя, конечно, отказываться и от технического, чисто формального анализа стиха и его многочисленных разновидностей. Впрочем, именно эта сторона дела изучена наиболее широко и подробно. За последние полвека у нас вышло немало квалифицированных работ, в которых описаны основные признаки стиха и разнообразные стиховые формы, характерные для русской поэзии различных эпох и направлений. Следует, правда, иметь в виду, что очень многое в стиховедении является спорным: одни авторы определяют стих и его формы существенно по-иному, чем другие. И в этом выражается не только несовершенство науки о стихе, но

---

<sup>1</sup> Речь идет именно о *поэтическом* языке — то есть национальной *форме* поэзии, определенного искусства, а не о языке в собственном, лингвистическом смысле.

и сложность, многообразие, непрерывное развитие самого предмета — поэтической формы.

Стих — это такая форма художественной речи, в которой речевой поток слагается из четко разграниченных сильными паузами соразмерных отрезков (стихов или, иначе, стихотворных строк), каждый из которых обладает своеобразной законченностью; можно утверждать, что существует совершенно особая *стиховая интонация*, особое движение голосового тона, завершающееся вместе с концом стиха. Это деление на стихи воспринимается нами не только при исполнении вслух, но и (конечно, более ослабленно) при чтении про себя.

Определенная ритмичность, определенное повторение более или менее соизмеримых отрезков присуще вообще всякой речи уже хотя бы в силу того, что произнесение зависит от ритма человеческого дыхания (в науке о языке есть даже понятие «дыхательная группа», имеющее в виду ряд слов, произносимых от одного вдоха доследующего). Тем более присущ ритм, скажем, так называемой ритмической прозе, характерной для некоторых форм искусства слова. Однако поэзия достаточно очевидно отличается от всех других ритмических явлений речи именно тем, что она поделена на четкие и так или иначе замкнутые в себе отрезки.

И дело вовсе не в том, что речь произвольно делится на равномерные (скажем, даже состоящие из одинакового количества слогов) куски; каждый стих в той или иной степени внутренне закончен, представляет собой относительно самостоятельное единство. Правда, тут возможны исключения (например, так называемые *переносы*), но они предстают именно как исключения, имеющие определенную художественную оправданность, осмысленность и потому не нарушают общего стихового закона.

Самая свободная стиховая форма, так и называемая «свободный стих» или «верлибр» (по-французски), все же обладает завершенностью и замкнутостью каждого стиха. Таков, скажем, и этот верлибр Блока:

Сколько ни говорите о печальном,  
Сколько ни размышляйте о концах и началах,  
Все же, я смею думать,  
Что вам только пятнадцать лет.  
И потому я хотел бы,  
Чтобы вы влюбились в простого человека,  
Который любит землю и небо

Нередко можно столкнуться с мнением, что такого рода стихи — это, в сущности, поделенная на строки проза, ибо если записать их как прозу, трудно или даже невозможно догадаться об их «стихотворности». Но пусть даже это и так, все же перед нами именно стихи, которые стихотворны по самой своей природе. И если записать и прочитать их как прозу, они, в частности, будут звучать неестественно, с какой-то комической выпренности (между тем как *стихи* эти фразы серьезны и просты). С другой стороны, в этих стихах — как и в стихах вообще — нельзя ничего изменить, нельзя переставить ни одного слова, не разрушив их поэтической цельности.

Словом, в этих стихах, лишенных многих типичных признаков стихосложения: размера, рифм, даже равновеликости или равноударности строк и т. п. — все-таки есть какая-то внутренняя закономерность. Поэт отнюдь не просто делил, резал на куски прозу, но создавал по своему замкнутые в себе словосочетания, каждое из которых предстает как стих, соизмеримый с предшествующим и последующим стихами именно потому, что они тоже являются замкнутыми в себе элементами *данного* стихотворения, обладают известной общностью строения, интонации, звуковой окраски, не говоря уже об их *смысловом* единстве и взаимодействии.

Наиболее важно то, что, разрушая стих, произнося эти стихи как прозу, мы тем самым разрушаем и их неповторимый поэтический смысл, в чем легко убедиться на опыте. А это как раз и доказывает, что перед нами именно стих — то есть определенная содержательная форма, хотя проанализировать природу этой формы не так-то просто.

Стихи подобного рода можно найти в русской поэзии у Фета, Бунина, Кузмина и даже уже у Лермонтова. В поэзии некоторых других народов, например в поэзии США, они распространены гораздо шире. Русский свободный стих почти еще не изучался; специальные работы о нем впервые появились лишь в последнее время. Это обусловлено, без сомнения, именно тем, что в общем объеме русской поэзии верлибр занимает весьма незначительное место.

Однако изучение природы свободного стиха может много дать для понимания стиха вообще. Ибо в верлиб-

ре, лишенном целого ряда типичных стиховых средств, природа стиха — или, точнее, определенные ее стороны — выступает более явно, обнаженно.

Так, именно потому, что свободный стих предстает (разумеется, только с внешней, поверхностной точки зрения) как просто поделенная сильными паузами на более или менее соизмеримые (или, точнее, сопоставимые) отрезки речи, становится очевидной одна очень существенная черта стиха. Я имею в виду тот факт, что в стихе в отличие от любой формы прозы гораздо яснее и определеннее воплощена *синтаксически-интонационная* структура речи.

Что такое синтаксис, знает каждый школьник; но понятие *интонация* менее популярно и до сих пор не очень ясно. Однако можно дать простое и вместе с тем достаточно точное определение: интонация какой-либо фразы, высказывания — это ее воспринимаемое на слух звучание, но только взятое в отвлечении от конкретных звуков и звуковых комплексов (слов), составляющих фразу; иначе говоря, интонация — это общее движение нашего *голоса* в процессе говорения. Во время речи голос повышается и понижается, произнесение становится то более быстрым, то замедленным; в тех или иных пунктах голос усиливается — возникают ударения (или акценты); наконец, движение голоса прерывают различного рода паузы.

Интонация играет необходимую и громадную роль в речи. Каждая фраза может быть произнесена со многими различными интонациями, и это существенно, а нередко и коренным образом изменяет ее смысл (подчас он становится даже противоположным). Следует отметить, наконец, что мы воспринимаем интонацию не только в звучащей речи, она так или иначе фиксируется письменно, и мы при чтении про себя воспринимаем ее «внутренним слухом».

Так вот как раз в стихе нам отчетливо даны именно те членения, общий темп и система акцентов, которые хотел придать своей речи автор. Собственно, перед нами уже, конечно, не речь, как таковая, а стих. И, выражаясь точно, мы должны сказать, что стих воссоздает само движение живого авторского голоса с той верностью, которая недоступна художественной прозе. Разумеется, и в прозе так или иначе вняты основные паузы, изменения темпа, главные акценты и т. п. Но в стихе все



это выступает в ином качестве. Мы воспринимаем приведенные только что стихи Блока в общем и целом именно так, как он их представлял себе сам.

Это относится, конечно, не только к свободному стиху, но и к стиху вообще. И само членение на стихотворные строки, и та или иная внутренняя организация строк воплощают в себе неповторимое движение голоса поэта. Выше мы говорили о возможности узнать то или иное стихотворение в бессловесном его исполнении; именно указанное только что качество стиха во многом обуславливает эту возможность.

Определенное интонационно-синтаксическое строение свойственно, конечно, любой речи. Но, как писал еще в начале 1920-х годов видный филолог Б. М. Эйхенбаум: «Стихотворная фраза есть явление не синтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое... Интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную. Синтаксис, ее реализующий, членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим...»<sup>1</sup>

Основываясь, в частности, на этом наблюдении, Б. М. Эйхенбаум далее делал верный вывод о том, что стихотворная речь не является речью в собственном смысле. Он писал: «Сближение поэтики с лингвистикой, характерное для современной филологии, чрезвычайно плодотворно, но тем важнее не спутывать границы между ними. Я рассматриваю интонацию не как явление языка, а как явление поэтического стиля... Лингвистические наблюдения над поэтическим языком обогащают науку о языке вообще... Поэтический язык, таким образом, рассматривается не в своей специфической деятельности... а в ряду языковых явлений вообще. У теоретика поэзии, как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка всех вопросов должна быть иной» (там же, стр. 8, 14).

К сожалению, позиция Б. М. Эйхенбаума, который исповедовал тогда «опоязовскую» методологию, оказывалась половинчатой. Хотя в приведенных высказываниях он как бы порывал со взглядами многих своих тогдашних единомышленников, сводивших, в сущности, поэзию к языку, он все же не шел до конца по верной дороге.

<sup>1</sup> Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922, с. 6.

Это явствует из тех же самых высказываний. Во-первых, Б. М. Эйхенбаум сразу сходит с правильного пути, когда пишет, что поэтический синтаксис (и, соответственно, интонация) «членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим». Он должен был бы сказать: не по языковым (или речевым), а по стихотворным. Ибо все дело в том, что деление на стихи — конечно же, *смысловое* деление, только «смысл» этот не вообще языковой, а собственно поэтический. Стих (и деление на стихи) есть единство специфической формы и специфического смысла — формы и смысла *искусства*, а не языка. У Эйхенбаума же получается, что только форма в стихе особая, поэтическая, а смысл некий чисто языковой. Но так обстоит дело в ритмизованных фразах, а не в стихе, как таковом.

Аналогичное искажение, естественно, проступает и в общетеоретическом рассуждении Б. М. Эйхенбаума о том, что поэтическая речь не должна рассматриваться как явление языка, речи в собственном смысле. Он там же пишет: «Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели» (стр. 14).

Здесь та же половинчатость, в конечном счете подрывающая верную исходную позицию. Ибо оказывается, что поэтический «язык» — это все же явление *языка*, как такового, только примененное «для особой цели». Но совершенно ясно, что язык вообще всегда применяется для какой-то *особой* цели; так, в бытовом разговоре, в научном трактате, в выступлении оратора, в молитве, в газетной информации язык применяется, конечно, для существенно отличающихся друг от друга целей. Чтобы действительно различить язык вообще от поэтического языка, необходимо понять последний как качественно иное явление.

Великий русский филолог А. Н. Веселовский писал, что «у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи»<sup>1</sup>. Эта идея была позднее развита рядом исследователей поэтики. Так, Г. О. Винокур показал, что все элементы «поэтического слова» имеют «совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще. Эти иные качества и при-

---

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., Гослитиздат, 1940, с. 348.

дают поэтическому слову те особенности, в силу которых мы называем его художественным, говорим о нем, как об искусстве»<sup>1</sup>. Возражая против сближения языка и поэзии, исследователь заметил, что искусство слова «объясняют по аналогии с языком, тогда как... следовало бы объяснять по аналогии с другими видами искусства»<sup>2</sup>.

Но вернемся к проблеме интонационной структуры стиха. Эта структура, как и все другие стороны стиха, представляет собою собственно художественное явление, хотя и использующее в качестве *материала* явление языка — речевую интонацию. Каждый отдельный стих (и стихотворение в целом) обладает законченной интонацией, которую с полным правом можно назвать *стиховой* интонацией, ибо она не встречается нигде, кроме стиха. Эта стиховая интонация *подчиняет* себе все обычные речевые интонационные ходы.

Так, например, легко заметить, что в стихах очень ослабляется, редуцируется *вопросительная* интонация. Возьмем знакомый пример и произнесем вопросительную фразу: «Мой милый друг, видишь ли меня?» Совершенно очевидны отчетливый и сильный акцент на «видишь ли», и резкое повышение голоса, и особая длительность произношения. Но попробуйте теперь прочитать так же последний стих в тютчевской строфе:

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

Конечно, можно — с известным, правда, напряжением — прочитать этот стих с отчетливой вопросительной интонацией. Но тогда, как это бывает у плохих актеров, исполняющих стихи с искусственным «выражением», по сути дела разрушится стих и, кроме того, возникнет совершенно неуместный здесь оттенок комизма.

Для подлинного исполнения стиха необходимо приглушить вопросительную интонацию, только слегка ее наметить, выдвинув на первый план собственно стиховое движение голоса.

Но то же самое целиком относится и к другим ос-

---

<sup>1</sup> Г. Винокур. Культура языка. М., «Федерация», 1929, с. 265.

<sup>2</sup> Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, с. 390.

новным типам речевой интонации — восклицательной, повествовательной, изъяснительной, обособляющей, перечислительной и т. п. Конечно, все они слышны в стихе, но звучат ослабленно, приглушенно, ибо подчинены особенной, собственно стиховой интонации, представляющей собой явление поэтического искусства, а не речи.

Чем же все это определяется? Прежде всего, конечно, самим делением поэтического произведения на стихи, которые относительно замкнуты в себе, являя собой совершенно своеобразную, художественную величину — элемент или единицу искусства, а не речи. Каждый стих (строка) неизбежно соизмеряется с другими, уподобляется соседним, и это уподобление, эта общность *более* существенны для стиха (строки), чем его индивидуальные, неповторимые черты. Потому, в частности, и не могут отчетливо выявляться различные интонации — это разобщило, расподобило бы отдельные стихотворные строки. Конечно, здесь вполне возможны отклонения, исключения, но это должны быть именно чем-то обусловленные отклонения; закон же стиха нарушать нельзя, иначе все распадется.

Далее, речевые интонации сглаживаются в стихе благодаря тому, что ритмической организацией обладают сами по себе отдельные стихи. Правда, в верлибре Блока, например, этот внутристрочный порядок обнаружить нелегко (хотя он все же существует). Но в стихах, обладающих определенным метром — как в тех же тютчевских, — стройная размеренность строки

Друг мой милый, видишь ли меня?

как бы стирает интонацию вопроса, не позволяет отчетливо выявить повышения и понижения голоса, сильные и слабые акценты, паузы, изменения тембра и темпа. Стоит заметить, что в этой же строке приглушена и интонация обращения («Друг мой милый...»).

Но пока мы говорим только о том, что сглаживает, что подавляет стиховая интонация. А что же, собственно, она вносит, что она есть сама по себе?

Стиховая интонация определяется прежде всего специфической паузой в конце каждой стихотворной строки. В обычной речи есть паузы в конце предложений, между отдельными синтагмами (или, иначе, речевыми тактами) и т. п. Конец стиха чаще всего совпадает с концом определенного предложения или синтагмы; в то же

время достаточно широко распространены так называемые переносы (или перебросы), при которых стиховая пауза обрывает фразу, как говорится, на полуслове. Скажем, в приводившихся стихах Блока:

Больше, чем рифмованные и нерифмованные  
Речи о земле и о небе.

Но и в том и в другом случае стиховая пауза в конце строки качественно отличается от речевых, языковых пауз. Во-первых, она по своей долготе, значительности, ясности превосходит любые паузы внутри стихотворных строк (даже если внутри строки, скажем, кончается предложение, а конец строки не есть даже конец речевого такта, синтагмы). Во-вторых, стиховой паузе предшествует особый интонационный ход — именно конец интонации стиха. На заключающий ударный слог стиха, расположенный в так называемой клаузуле (ряд слогов начиная от последнего ударного слога строки), падает наиболее сильный во всей строке акцент и небольшое, но своеобразное повышение голосового тона, характерное именно и только для клаузулы (это повышение легко заметить, вслушиваясь в любое исполнение стихов).

Поэтому, слушая даже те стихи, в которых нет ни размера, ни рифмы, как в тех же стихах Блока, мы сразу осознаем, что это стихи. В самом деле: почему бы, слушая чтение верлибра, не прийти к выводу, что исполняется обычная проза с присущими ей паузами между речевыми тактами и предложениями? Нет, каждый человек, знающий, что такое стихи, сразу отличит их от прозы. Это объясняется именно существованием особых, не свойственных прозе стиховых пауз и интонаций.

Возвращаясь к сопоставлению, которым мы не раз уже пользовались, можно сравнить стих с танцем. Нередко танцор как бы просто ходит по сцене. И тем не менее мы вполне сознаем, что перед нами не ходьба, а танец, ибо в танце всегда есть особенный тип жестикуляции, своего рода жестовая «интонация», присущая именно и только танцу.

Мы говорили о своеобразной стиховой паузе и предшествующем ей особом интонационном ходе *конца стиха*. Но, конечно, и все интонационное движение отдельного стиха глубоко своеобразно. Стих произносится равномернее, монотоннее и более замедленно, чем любая речь.

Проблема стиховой интонации наиболее широко разработана у нас в исследованиях видного стиховеда Л. И. Тимофеева<sup>1</sup>. Правда, ряд его идей вызывает сомнения. Так, он считает стих в отличие от прозы (в том числе и художественной) «типизированной формой эмоционально окрашенной речи» (указ. соч., стр. 112 и др.). Однако трудно найти, например, более интенсивно окрашенную экспрессией речь, чем в монологах героев Достоевского или в диалогах чеховских пьес. Между тем это художественная проза. Вполне соглашаясь с тем, что стих *типизирует* интонации человеческой речи *вообще* (или, как говорит еще Л. И. Тимофеев, «обобщает», «облагораживает», «идеализирует» эти интонации), нелегко согласиться с тем, что дело идет обязательно об интонациях подчеркнуто эмоциональной, экспрессивной речи. Во-первых, обычный разговор нередко гораздо экспрессивней любых стихов: стиху в этом отношении всегда так или иначе свойственна сдержанность, законы меры, пропорциональности, гармонии, как и искусству вообще. Во-вторых, существуют стихи, «типизирующие» интонации спокойного раздумья (даже рассуждения), неторопливого, обстоятельного описания (которое может быть и чисто лирическим) или рационального изъяснения, лишенных настоящей экспрессивности (хотя бы и внутренней, скрытой).

Точно так же, всецело присоединяясь к точному определению Л. И. Тимофеева: «Стихотворный ритм есть не что иное, как своеобразная форма организации речевой интонации» (стр. 70), нелегко принять другое его определение: «Стихотворная речь — это своеобразное ответвление языка» (стр. 73).

Л. И. Тимофеев совершенно справедливо утверждает: «Танец основан на типовых жестах, на типовых движениях человеческого тела, в действительности не осуществляющихся непосредственно в конкретных формах, но характерных для множества такого рода движений и жестов и представляющих собой их обобщенное и облагороженное идеальное выражение. Колыбельная песня Моцарта, Чайковского, Шуберта или Шопена, если ее исполнить действительно над колыбелью ребенка, прежде всего его разбудит, но она действительно колы-

---

<sup>1</sup> См., напр.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958, с. 17—182.

бельная песня, ибо она представляет собой сосредоточенное выражение слов и интонаций, типичных для пения матери над ребенком.

С этим же самым явлением мы сталкиваемся и в стихе...» (стр. 110).

Вот тут-то и возникают коварные вопросы. Многие танцы, например, типизируют жесты, присущие сражающимся людям. Но можно ли сказать, что подобные танцы есть «ответвления» войны? Можно ли сказать, что особый жанр музыки — колыбельная песня есть «ответвление» убаюкивания ребенка, если эта музыка, как справедливо замечает исследователь, не может и даже не стремится достичь той цели, к которой направлено убаюкивание?

Танцор не совершает *реальных* человеческих жестов: он создает произведение, «идеализированно», художественно *отражающее* эти жесты. Но точно так же поэт не произносит *реальных* фраз и интонаций, которые в жизни всегда направлены к определенной практической цели; он создает произведение, «идеализированно» *отражающее* реальные свойства речи.

Мы склонны не замечать или забывать, что всякая речь есть по своему глубокому существу не просто словесное выражение переживаний и мыслей, но словесное *действие*, осуществляемое в совершенно определенной житейской ситуации и имеющее вполне конкретную практическую цель — как и всякое телесное действие. Говоря, обращаясь к кому-либо с речью, человек всегда имеет целью побудить своих собеседников к каким-то определенным поступкам, пусть и не совершаемым тут же непосредственно. Именно в этом сущность любой бытовой реплики, выступления оратора, научной работы (которая в конечном счете должна побудить к каким-либо практическим действиям) и т. п. Между тем стихи Пушкина, Тютчева, Блока, необычайно много *пробуждая* в человеке, конечно же *не побуждают* его к каким-то конкретным действиям. Уже поэтому нельзя считать их речью в собственном смысле.

Вот почему можно сказать, что стих есть своеобразная, а именно художественная форма организации речи, создающая из материала слов и интонаций (как танец — из материала жестов и движений) произведение искусства, но нельзя сказать, что стих есть «своеобразное ответвление языка».

Впрочем, в постановке вопроса, данной Л. И. Тимофеевым, есть внутреннее противоречие, которое, пожалуй, сильнее всего раскрывает суть дела. Исследователь совершенно верно говорит, что стих есть «типизация», «идеализация» речи. Это присуще искусству вообще. Так, например, игра актеров на сцене есть не что иное, как «типизация», «идеализация» реальных жизненных «сцен». Однако можно ли сказать, что спектакль — это «ответвление жизни»? Конечно, нет. Но то же самое относится и к стиху, к поэзии, которая есть «типизация», «идеализация» — то есть художественное *претворение* речи.

Мне могут, правда, возразить, что я вообще неверно определяю поэзию, ибо последняя — как и спектакль — есть прежде всего художественное претворение самой *жизни*. Но здесь-то, очевидно, и коренится вся проблема. Ибо, строго говоря, поэзия в самом деле есть художественное отражение и претворение не жизни вообще, а жизни, уже воплотившейся в *речи*.

Конечно, если понимать человеческую речь только как систему словесных и грамматических форм (так понимают ее лишенные глубокого лингвистического мышления языковеды), это утверждение принять трудно. Но в действительности речь есть одно из основных (и наиболее содержательных) *проявлений* человеческого *бытия*; во всяком случае она представляет не менее существенное проявление этого бытия, чем та реальность телесных жестов и движений, которая выступает как объект отражения и претворения для искусства танца.

Театральный спектакль в буквальном смысле слова отражает *жизнь* — то есть единство телесных, речевых, вещественно-предметных проявлений человеческого бытия. Актеры на сцене воссоздают и художественно претворяют целостную реальность жизни. Между тем поэзия осваивает именно и только речь.

Но, возразят мне: в лирической поэзии создаются и «картины» человеческой деятельности, природы, мира вещей, созданных человеком. Это, конечно, верно (хотя в массе лирических произведений воссозданы только внутренние переживания, для которых *единственной* «материей», предметностью является именно и только речь). Но верно и то, что в безграничном океане человеческой речи уже нашло так или иначе свое отражение и выражение все *многообразие* освоенного человечеством объ-



ективного мира. Человечество уже воссоздало всю известную ему Вселенную в речи.

И мы можем думать и рассуждать, например, о странах, где мы никогда не бывали, скажем, об Африке, об Австралии, Индии, Южной Америке и т. д., прежде всего потому, что эти страны воссозданы в речи тех, кто их реально узнал и передал свое видение нам.

Пушкин никогда не выезжал за пределы России и тем не менее создал гениальные произведения и о Германии, и о Франции, и об Англии, и об Испании, и об Югославии, и о странах Востока, и т. п. Его поэзия претворила уже ранее *запечатленное в речи* бытие этих стран.

Однако и вообще, в целом, лирическая поэзия (как и искусство слова вообще) есть не что иное, как художественное *претворение* речи, слова, которое представляет собой безгранично богатую, всеохватывающую форму человеческого бытия.

Поэтому, говоря о том, что стих есть «типизация» речи, следует понимать это в прямом и точном смысле: поэзия есть художественное отражение — или, точнее, освоение, *претворение* — человеческой речи во всей ее глубочайшей содержательности и во всем ее необъятном многообразии.

Это с особенной очевидностью и бесспорностью выступает в чисто лирических стихотворениях, ибо их непосредственный объект — человеческие переживания — как бы вообще не существует вне речевой формы, вне словесного бытия, хотя бы в так называемой «внутренней речи», которая беззвучно совершается в нашем сознании. Когда Тютчев создавал стихи «Вот бреду я вдоль большой дороги...», перед ним стояла цель претворения именно и только «внутренней речи». Но это справедливо и по отношению к лирической поэзии в целом. Поэзия, стих — это не речь (даже хотя бы «своеобразная», «особая», «специфическая»), не «ответвление языка», а отражение, художественное претворение одной из форм человеческого бытия, речи, как спектакль есть претворение человеческой жизни в ее цельном облике и движении.

Но вернемся после этого дополнительного уяснения общетеоретических проблем к вопросу о стиховой интонации. Определение Л. И. Тимофеева — стих, сам стихотворный *ритм* есть своеобразная (то есть художественная) форма организации (или типизации, «идеализации»,

претворения) интонации — верно и очень перспективно.

Л. И. Тимофеев со всей определенностью поставил вопрос о том, что именно специфическое интонационное строение является основой стиха<sup>1</sup>. В течение долгого времени сущность стиха усматривали в особом *слоговом* строении — то есть прежде всего в *метре*. Между тем достаточно широко развит лишенный метра, дисметрический стих и, с другой стороны, метр — это, хотя и очень важное, но все же, так сказать, *дополнительное* свойство стиха.

Чтобы понять природу стиховой интонации, необходимо видеть ее сращенность с ритмом. В стихе интонация становится по сути дела ритмом и, наоборот, ритм выступает как интонация. Мы уже говорили о том, что, с одной стороны, стиховая интонация — в сравнении с речевой — приглушена, сглажена ритмом, а с другой — ритм как раз и создает ту прочность и ту единственность интонационного движения, благодаря которым можно узнать стихотворение даже при «бессловесном» его произнесении.

Единство ритма и интонации позволяют осуществлять, казалось бы, противоречащие друг другу, но тесно взаимосвязанные и нераздельные возможности стиха. Ритмическое, обладающее мерой и гармонией построение стиха как бы «поднимает» (об этом уже говорилось) простое и чисто личное высказывание поэта в сферу искусства; в то же время точное воссоздание интонации в стихе позволяет запечатлеть в нем неповторимое движение голоса поэта<sup>2</sup>.

Это единство ритма и особенной, стиховой интонации, присущее и каждому отдельному стиху, и стихотворению в целом, выступает, очевидно, как основа стиха вообще. Более того, свободный стих, верлибр, можно считать в известном смысле чисто «интонационным» стихом, ибо, кроме стиховой интонации (для которой характерно размеренное и замедленное движение, особенный акцент в клаузуле, стиховая пауза и т. п.), в нем нет иных, собственно ритмических свойств (размера, рифмы и т. п.).

Стиховая интонация оказывает глубокое воздей-

---

<sup>1</sup> Ранее этот вопрос ставился у нас — менее широко и последовательно — в работах В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума.

<sup>2</sup> Об этом, в частности, подробно говорит Л. И. Тимофеев в своей уже не раз цитированной книге (см., напр., с. 83—86).

стве на все стороны и элементы стиха. Так, по меткому соображению Б. В. Томашевского, именно с интонационной точки зрения отличаются друг от друга «двусложные» классические размеры: ямб и хорей, а также и трехсложники: дактиль, амфибрахий, анапест.

«Структура начальной стопы стиха, — писал исследователь, — несет на себе интонационную функцию зачина фразы — стиха. Ямб отличается от хорей только структурой первой стопы. Точно так же, только началом отличаются друг от друга трехсложные стопы»<sup>1</sup>. Строки одних размеров (как ямба) имеют *восходящую* интонацию, ибо, начинаясь с безударного слога, дают затем усиление и повышение тона на ударном слоге; других (как хорей) — *нисходящую*. И это резко разделяет размеры.

Мы уже разбирали пример «превращения» ямба в хорей (на материале первой строфы «Евгения Онегина»): для этого достаточно отбросить у каждой строки стихотворения начальный слог. Это кардинально изменяет всю природу стиха (точнее, данный стих разрушается).

То же самое относится и к трехсложным размерам. Вот, скажем, схемы трех стихотворных строк: 1) дактилической, 2) амфибрахической, 3) анапестической:

- 1) ' — — ' — — ' — — ' (Всёду родимую  
Русь узнаю...)
- 2) — ' — — ' — — ' — — ' (Где слышишь  
не песню, а душу певца...)
- 3) — — ' — — ' — — ' — — ' (Уноси мое  
сердце в звенящую даль...)

Нетрудно видеть, что если мы отбросили бы один начальный слог во втором примере и два слога в третьем (эти слоги до ударения называют *анакрузой* строки), размеры окажутся одинаковыми. Они отличаются именно по начальному «ходу» стиховой интонации, и это отличие оказывается весьма существенным. Каждая из этих строк глубоко своеобразна в ритмическом отношении. И их различие должно быть понято прежде всего как *интонационное*, а не чисто *метрическое*.

Что это означает? Еще сравнительно недавно тео-

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, с. 59.

рия стиха была преимущественно теорией стоп<sup>1</sup>. Стопа, как известно, это группа слогов, состоящая из одного ударного и одного, двух, трех или — крайне редко — большего количества безударных слогов. Ударный слог повторяется, таким образом, через равное количество безударных, что и создает ритм.

Но по мере развития стиховедения и самого русского стиха, становилось все более очевидным, что дело обстоит не так-то просто.

### 3. СТИХ И МЕТР

Прежде всего выяснилось, что в русской поэзии XIX, а особенно XX века все более значительную роль играют стихи, в которых либо «пропущены» необходимые безударные слоги, либо, напротив, присутствуют «лишние» слоги, а между тем стихи звучат ритмически, хотя и не так размеренно, как вполне «правильные». Но об этом мы еще поговорим специально. Более сложной оказалась и организация «правильных» размеров. Так, в конечном счете стало вполне ясно, что ямб и хорей нельзя, строго говоря, рассматривать как размеры с двухсложными стопами, ибо, скажем, в строке четырехстопного ямба (этот размер занимает громадное место в русской поэзии от Ломоносова до наших дней), которая «должна» содержать четыре ударных слога, в подавляющем большинстве случаев есть лишь три ударения (а иногда и всего два). В еще большей степени это относится к четырехстопному хорю.

Стиховеды решают вопрос о ямбе по-разному. Одни считают, что ритмичность обеспечивается тем, что «пропущенные» ударения как бы подразумеваются, мы словно слышим их в нашем ритмическом воображении, их подсказывает нам инерция метра. Другие полагают, что ямб и хорей в русском стихе основаны не на двусложной, а на *четырёхсложной* стопе: между ударными слогами располагаются *три* безударных слога. Если же внутри такой стопы есть два ударных слога, один из них как раз является «лишним» или, точнее, необязательным. Ямбической строке из восьми слогов достаточно двух ударений, чтобы иметь полноценную ритмичность. Вот, например, пушкинские строки:

---

<sup>1</sup> См. об этом указ. книгу Л. И. Тимофеева, с. 57—67.

Роман классический, старинный,  
 Отменно длинный, длинный, длинный,  
 Нравоучительный и чинный,  
 Без романтических затей...

Схема размера такова:

```

    — / — / — — — / —
    — / — / — / — / —
    — — — / — — — / —
    — — — / — — — / —
    
```

Последние две строки имеют лишь по два ударных слога. И с точки зрения тех, кто считает ямб четырехсложным размером, это и есть «чистый» ямб. Могли бы быть ударными также второй или шестой (либо оба вместе) слоги каждой из этих строк. Но это не изменило бы основу ритма (то есть метр), а только внесло бы определенное многообразие, усложнение ритма.

Таковы две теории ямба (и хорей). Мне представляется, что обе точки зрения имеют свою правоту. Так, вполне возможны строго ритмические стихи, в которых все ударения будут повторяться лишь через три слога. А это значит, что размер, слагающийся из четырехсложных стоп, — реальное явление<sup>1</sup>. Но в то же время в тех стихах, где, скажем, восьмисложная ямбическая строка имеет то четыре, то три, то два ударных слога, действительно может возникать своего рода метрическая инерция. В силу того что все гласные в стихе произносятся более полноценно и более *равноценно*, чем в обычной речи, даже на безударные гласные может ложиться своего рода тень ударения, намек на ударение. Так, после строки:

Отменно длинный, длинный, длинный...

в следующей строке:

Нравоучительный и чинный

<sup>1</sup> Вот, например, кусок почти «чистого» ямба из того же «Графа Нулина»:

Наталья Павловна совсем  
 Своёй хозяйственной частью  
 Не занималась; затём,  
 Что не в отеческом законе  
 Она воспитана была,  
 А в благородном пансионе  
 У эмигрантки Фальбалы.

Последние пять строк имеют лишь по два ударных слога — четвертый и восьмой.

на второй (нравó) и шестой (нýй) слоги падает, по-видимому, именно некая тень ударения — просто в силу ритмической инерции.

Но, повторяю, вопрос о ямбе и хорее — это сложный вопрос, который еще предстоит решить нашим стиховедам, возможно, с помощью каких-то новаторских экспериментальных исследований.

Пойдем далее. Незаработанность теории стоп, понимаемых как основа ритма, проявляется еще и в том, что не вполне ясно, какой ритм создает повторение однородных стоп — ритм *внутри отдельного* стиха или же ритм стихотворения в целом. Мнения стиховедов здесь опять-таки не совпадают.

Одни склоняются к тому, что всеопределяющей единицей ритма является стих — то есть строка, а повторение стоп как меньших и подчиненных элементов внутренне ритмизирует строку и, с другой стороны, обеспечивает соизмеримость, сходство строк (поскольку придает каждой из них однородную внутреннюю организацию).

Другие же считают, что повторение стоп проходит через *все* стихотворение, образуя сквозной ритм; строки только расчленяют это ритмическое движение на более или менее самостоятельные отрезки.

Безоговорочно решить этот спор не так-то легко. Казалось бы, нельзя во всех случаях говорить о непрерывном повторении однородных стоп, так как между строками чаще всего возникают своего рода пробелы. Например, в анапестических строках Фета:

Пропаду от тоски я и лени,  
Одинокая жизнь не мила...—

на границе между ними «ломается» движение стоп. Воспроизведем эти строки в схеме как одну строку:

— — ' / — — ' / — — ' / — || — — ' / — — ' / — — ' /

На стыке строк есть «лишний» безударный слог, который, естественно, должен нарушать ритм (или, точнее, метр). Иначе говоря, в конце первой строки как бы не завершена последняя стопа. Если бы она кончалась ударным слогом, то все было бы в порядке. Но здесь, так сказать, недостает двух слогов: еще одного безударного и ударного (или, напротив, есть один лишний безударный). И так бывает очень часто.

Правда, есть стихи, в которых подобного нарушения не происходит. Так, в этих общеизвестных лермон-

товских стихах стопы движутся непрерывным, ничем не нарушаемым потоком:

Тучки небесные, вечные странники,  
Степью лазурною, цепью жемчужною...  
и т. д.

Однако подобная организация встречается сравнительно редко. Как же это понять? Стиховеды, которые исходят из представления о непрерывном движении стоп, не без оснований утверждают, что в тех случаях, когда в конце строки «не хватает» слогов, которые завершили бы стопу с тем, чтобы движение метра не прерывалось на этой грани, отсутствующий слог (или слоги) как бы компенсируется паузой, обладающей соответствующей долготой.

Читая «Тучки небесные...», мы не делаем после строк сколько-нибудь долгих пауз (кроме, конечно, обязательной стиховой паузы, отмечающей конец той относительно замкнутой интонационной волны, которая присуща каждой отдельной строке). Между тем в тех случаях, когда конец строки не совпадает с концом стопы, никак невозможно сразу начать следующую строку: приходится сделать паузу, которая, так сказать, заменяет «недостающие» слоги. Вспомним хрестоматийное:

Славная осень! Здоровый, ядреный  
Воздух усталые силы бодрит;  
Лед неокрепший на речке студеной...  
и т. д.

Это дактиль, как и у Лермонтова. Но поскольку стопы в конце строк не завершены, стихи нельзя прочесть слитно. Приходится сделать паузы, причем после второй строки, где «не хватает» двух слогов, явно требуется более длительная, так сказать, двойная пауза. Если мы ее не сделаем, ритм ощутимо нарушится.

Итак, стопа действительно как бы проходит через все стихотворение, хотя в конечных стопах отдельных строк безударные слоги нередко заменяются паузой. Но значит ли это, как утверждают некоторые стиховеды, что повторение стоп и есть главная основа ритма в классическом стихе, а строки выступают только как средство членения стиха? По-видимому, это все же не так.

Во-первых, без закономерного разделения на строки стихи вообще не получатся. Вполне возможна ритмическая проза, обладающая единым сквозным повторением однородных стоп (образцы такой прозы есть, например, в романах Андрея Белого), но все-таки не являющаяся стихами. Во-вторых, естественная, ничем не нарушающая единого ритма замена слогов паузами возможна именно и только на границах стихотворных строк, после клаузулы. Сами эти паузы выступают как элементы интонационной волны стиха (стихотворной строки). Когда такая пауза возникает в середине строки (а это, как мы увидим ниже, нередко бывает), общий ритм (или, точнее, метр) существенно *изменяется*. Между тем «нехватка» слогов в конечной стопе строки не приводит к существенному изменению метра, хотя и вносит в него определенное своеобразие.

Но это как раз и означает, что определяющую ритмическую роль играют именно стихотворные строки с присущей им специфической интонацией, а не повторение стоп, которое только аккомпанирует основному ритмическому движению.

Для наглядности стоит сравнить звучание стиха с игрой оркестра; это сравнение вполне уместно, ибо, как было показано выше, в стихе участвует целый ряд партий, он *полиритмичен* (вспомним о фоническом, слоговом, синтаксическом, смысловом и т. п. ритмах). Итак, если сравнить целостное, многогранное звучание стиха с оркестром, то повторение стоп, метр следует сопоставить с ударными инструментами. Метр — это своего рода партия барабана в стихе. Но звук барабана, играющий очень существенную роль в общем движении музыки, все-таки явно не составляет ее важнейшей ритмической основы. Суть любой музыки, в особенности если дело идет об ее конкретной, индивидуальной природе, заключена в характере *музыкальной фразы*, которой всецело подчинены звуки барабана, играющие роль аккомпанемента.

Певец или скрипач не подлаживаются к аккомпанементу; напротив, последний целиком подчиняется создаваемым певцом или скрипачом музыкальным фразам, которые и определяют движение более мелких ритмических единиц (в данном случае — тактов аккомпанемента). Роль стихотворной строки с ее особенной интонацией аналогична роли музыкальной фразы.



В зависимости от характера строки так или иначе меняется, варьируется движение стоп (подобно тому, как меняется и движение тактов аккомпанемента). Это с особенной очевидностью выступает в стихах, метр которых в той или иной степени отклоняется от строгой правильности — так называемых *паузниках* или *дольниках*.

Однако, прежде чем перейти к этим формам стиха, необходимо поставить еще один сложный вопрос. Мы говорим, что повторение однородных стоп создает ритм (точнее, метр) стиха. Казалось бы, все здесь ясно: ударный слог повторяется через равное количество безударных, что и создает ритм. Но уже сравнительно давно в стиховедении начался спор о том, как, на какой основе *приравниваются* в нашем восприятии интервалы между ударными слогами. Что существенно: само количество безударных слогов, которое фиксируется нашим восприятием, или же *время* их произнесения? Так сложились два понимания природы метра: теория *изосиллабизма* (то есть равносложности) и, с другой стороны, *изохронности* (то есть одновременности).

Первая теория является, так сказать, *пространственной*, ибо исходит из ряда расположенных рядом элементов стиха — слогов; вторая понимает метр как явление *временное*. Спор между ними далеко не решен, но, как представляется, обе теории по-своему правы.

Это может показаться странным или даже комичным, что я уже в третий раз говорю об относительной правоте двух различных представлений о природе стиха (то же самое было сказано о природе ямба и хорей и о соотносительной ритмической роли метра и стихотворной строки). Но мне кажется, что такое связывание различных представлений является в данном случае не эклектизмом, а попыткой понять необычайно сложную природу стиха.

Здесь уместно сопоставление с фактом, известным всем из элементарного курса физики. В свое время сложились две теории света: одна, корпускулярная, понимала свет как поток частиц вещества, другая, волновая, — как излучение, как поле. Но в конечном счете выяснилось, что природа света двойственна, что он имеет корпускулярно-волновой характер.

Думаю, что природа стиха — этого художественного претворения слова — в каком-то смысле столь же слож-

на, как и природа света. В стихе также сливаются признаки «вещественности», которая присуща фразе, слову, слогу, и своего рода «излучения», «магнитного поля», порождаемого интонационной волной, ритмическим движением, взаимодействием акцентов и пауз.

Конечно, это не более чем аналогия, имеющая прежде всего орнаментальное значение. Но во всяком случае она может пояснить идею о пространственно-временной природе стиха (и, в частности, метра).

Интервалы между ударными слогами выступают, с одной стороны, как ряды *частиц* (безударных слогов), с другой же — как определенные промежутки звучащего *времени*.

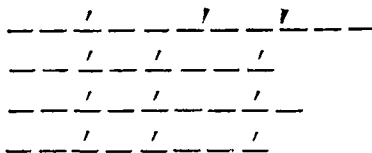
Правильные формы ямба, дактиля и т. д. можно, казалось бы, понять прежде всего как изосиллабические явления: между акцентами располагается равное количество безударных слогов.

Однако уже один лишь факт компенсации паузами незавершенных стоп в конце строк свидетельствует о том, что дело обстоит сложнее. Ведь *паузы* могут заменять *слоги* (особенно если речь идет о нехватке двух слогов) только в плане *времени*. Иначе говоря, пауза длится столько времени, сколько требуется для произнесения одного или двух слогов, и таким образом создается «паузный эквивалент» недостающих слогов.

Но перейдем к тем стихам, где вообще отсутствует строгая метрическая организация. Различные формы такого рода стихов создавались в русской поэзии уже в XVIII — начале XIX века. Однако как целостная и осознанная система стихи этого типа сложились лишь в XX веке, прежде всего в поэзии Блока. Не будем поэтому погружаться в их историю, которая прослежена в ряде стиховедческих работ, а обратимся непосредственно к стиху раннего Блока:

Осень поздняя. Небо открытое,  
И леса сквозят тишиной.  
Прилегла на берег размытый  
Голова русалки больной.

Судя по первой строке, это обычный анапест (ударение на слове «осень» слишком слабо, чтобы нарушить размер: инверсия заставляет перенести всю силу акцента на «поздняя»). Но составим схему размера:



Начиная со второй строки, в каждой второй стопе явно «пропущен» один слог (4-й). Это заметно изменяет ритм; перед нами уже не привычный «напевный» анапест, а какое-то иное явление. Но в то же время ритмичность сохраняется. В чем же дело?

Эта метрическая форма была в свое время определена стиховедом С. П. Бобровым как *паузник*. Паузник — это трехсложный размер, в отдельных стопах которого отсутствуют один или несколько безударных слогов, компенсируемых, по мнению ряда стиховедов, паузами. Отметим паузы в блоковских строках:

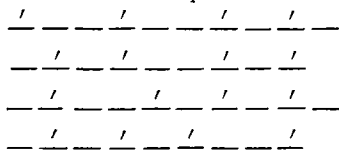
И леса / сквозят тишиной.  
 Прилегла / на берег размытый  
 Голова / русалки большой.

По-видимому, это понимание верно. Но вот что интересно: хотя с помощью пауз ритмичность (точнее, метричность), казалось бы, сохранена, перед нами все же не анапест в собственном виде; стихи звучат иначе. Это значит, что пауза все-таки не может буквально заменить «пропущенный» в середине строки слог. Вместо *частицы* (слога) пауза дает *долю времени*. Стих явно обнаруживает здесь свою двойственную, пространственно-временную природу.

Возьмем теперь другое стихотворение молодого Блока:

Девушка пела в церковном хоре  
 О всех усталых в чужом краю,  
 О всех кораблях, ушедших в море,  
 О всех забывших радость свою.

Схема этих стихов не может не удивить тех, кто привык к правильным метрам:



Сначала кажется, что это дактиль, но уже в первой строке четвертая стопа «укорочена», а дальше словно

вообще исчезает всякий внутренний порядок. И в то же время, читая стихи, мы неопровержимо чувствуем, что известный порядок здесь есть.

Прежде всего следует сказать об анакрузах, то есть о зачинах строк. Первая строка начинается с ударного слога, а последующие — с безударного. Но это еще не так удивительно. Выше уже шла речь о том, что анакруза — это, в сущности, интонационное явление. Строки с разным интонационным зачином соединял в одном стихотворении уже Лермонтов:

Русáлка плыла́ по реке́ голубо́й,  
Озаря́ема по́лною луно́й...

Здесь амфибрахические строки чередуются с анапестическими. Благодаря этому каждая строка начинается с иного, чем предыдущая, интонационного хода, но метр, в сущности, не нарушается. Более того, можно даже понять «лишний» слог в начале второй строки как необходимое дополнение к конечной амфибрахической стопе предшествующей строки, где как раз «недостаёт» слога. Если прочитать две строки *слитно*, метр вообще не будет нарушен.

Примерно так же можно понять и «лишние» слоги в начале блоковских строк (два последних слога первой строки и первый слог второй вместе как бы образуют дактилическую стопу). Однако внутри блоковских строк целый ряд слогов «пропущен». Можно предположить, что во всех этих местах, как и в предыдущем нашем примере, необходимо сделать паузы:

Девушка пела в церковном / хоре  
О всех / усталых в чужом / краю,  
О всех кораблях, / ушедших / в море,  
О всех, / забывших / радость свою.

Заметим прежде всего, что если в предыдущем примере все паузы были более или менее естественны (см. выше), то в этой строфе многие паузы как-то неоправданы, они, например, отрывают определения от определяемого (в церковном хоре, в чужом краю). Но еще существеннее другое. Читая эти стихи, нетрудно услышать, что многих из намеченных нами пауз просто нет. Мы явно не разделяем паузами ни «в церковном хоре», ни «в чужом краю», ни «ушедших в море». Паузы действительно есть разве только между словами «кораблях» и «ушедших», а также «забывших» и «радость».

По мнению ряда стиховедов, «пропущенные» слоги в стопах можно компенсировать не паузами, а *растяжением* имеющихся слогов, удлинением, как бы *удвоением* времени их произнесения. Так, произнесение блоковской строфы можно — разумеется, весьма упрощенно — передать в следующей схеме:

Дéвушка пéла в церкó(-о)вном хоре,  
О всё(-е)х устáлых в чужó(-о)м краю,  
О всех кораблях, / ушё(-е)дших в море,  
О всё(-е)х, забывших / радость свою.

В этом случае по отношению к данной форме стиха уместен уже другой термин: не паузник, а *дольник*, (введен В. Я. Брюсовым). В основе теории дольника лежит понятие о *долях* — мельчайших единицах стиха. Под долей понимается и отдельный слог, и внутрислопная пауза, соответствующая слогу, и, наконец, одна из временных частей *растянутого* слога, который как бы заменяет два слога. Так, ударный слог в слове «чужó(-о)м» в приведенной выше строке Блока как бы составляет две доли<sup>1</sup>.

Если в правильных размерах стопа всегда состоит из одинакового количества слогов, то соответствующие стопам частицы дольника — их обычно называют тактами — могут включать в себя разное количество слогов, но содержат равное количество долей.

подавляющее большинство дольников строится на трехдольной основе; иначе говоря, определяющей все ритмическое строение моделью является группа из одного ударного и двух безударных слогов, на которую и ориентируются такты иного состава.

В трехдольнике, помимо двусложного такта, может выступить и такт из одного ударного слога; с помощью растяжения и следующей за слогом паузы он как бы «приравняется» к трехсложному такту. Так обстоит дело, например, в этих стихах Маяковского (для удобства записываю их иначе, чем принято, без «лесенки», просто по строкам):

---

<sup>1</sup> Дальнейшее изложение проблем дольника опирается на работы С. М. Бонди. В некоторых стиховедческих работах гермин «доля» употребляется в совершенно ином значении: под долей понимают группу слогов, в которую входит один ударный и меняющееся количество безударных (мы будем называть эту группу *тактом*). Но дело, конечно, не в терминах.

Били копыта. / Пе(-е)ли будто:  
 — Гри(-и)б. / Гра(-а)бь. / Гро(-о)б. / Груб.  
 Ветром опита, / льдо(-о)м обута...  
 и т. д.

Схема этих строк такова:

$\begin{array}{l} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} / \prime (-) \text{---} \prime \text{---} \\ \prime (-) / \prime (-) / \prime (-) / \prime \\ \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} / \prime (-) \prime \text{---} \end{array}$

Но обратимся к продолжению «Хорошего отношения к лошадям»:

ўлица скользи́ла, Ло́шадь на круп  
 грохну́лась, и сразу́ за зева́кой зева́ка,  
 штаны́(-ы) пришéдшие Кузнé(-е)цким клéшить,  
 сгру́дились, смéх зазвенéл и зазвя́кал:  
 Ло́шадь упáла! — Упá(-а)ла лошады́!

Здесь мы сталкиваемся и с иными явлениями, которые легко увидеть на схеме, — *четырёхсложными* тактами:

$\begin{array}{l} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} / \prime \text{---} \text{---} \prime \\ \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \\ \text{---} \prime (-) \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} (-) \prime \text{---} \\ \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \\ \prime \text{---} \text{---} \prime \text{---} \text{---} \prime (-) \text{---} \prime \text{---} \end{array}$

Во второй и третьей строках есть группы из четырех слогов. Как же они «приравниваются» к основному, трехдольному такту?

Здесь происходит по сути дела *стяжение* слогов. Длинные такты неизбежно произносятся ускоренно, иначе стих потеряет равномерность. Слова, приходящиеся на эти такты, звучат не так, как обычно бывает в стихе, но почти так, как в разговорной речи. Здесь следует вспомнить, что в обычном разговоре (особенно беглом) гласные звуки, стоящие после ударного слога или же за два-три слога перед ударным, резко ослабляются, *редуцируются* и подчас даже совсем «проглатываются». В *стихе*, напротив, все гласные произносятся более или менее отчетливо. Однако в дольниках, где возможны один, два, даже три «лишних» слога в такте, неизбежно требуется своего рода скороговорка в соответствующих пунктах строки. При этом гласные, стоящие в особенно слабых позициях (далеко от ударного слога), в сущно-

сти, почти теряют способность образовывать слог, и такт становится трехдольным. Именно это и происходит в следующих строках:

Грѳхнулсь, и срѳзу зѳ зевѳкой зевѳка,  
штаны(ы) пришѳдшие Кузнѳ(-е)цким клѳшить...<sup>1</sup>

Благодаря этому четырехсложные такты как бы обретают трехдольный характер и приравниваются, таким образом, к основной единице стиха.

В этих же стихах Маяковского встречается и *пятисложный* такт, который произносится еще более стяженно:

Улица опрокинулась, течѳт по-свѳбѳму

‘ — — — — / ‘ — — — — / ‘ — — — — / ‘ — — — —

Это читается примерно так:

Ульцѳпрокинулсь, течѳт по-свѳбѳму.

Если же произносить строку в обычной манере чтения стиха — она выпадет из ритма.

Нельзя, впрочем, не отметить, что в такого рода случаях возможно, по наблюдению С. М. Бонди, и принципиально иное произнесение. Чтобы придать этому стиху трехдольность, мы не ускоряем, а, напротив, замедляем темп:

Улица о(-о)прокинулась...

На начальный слог слова «опрокинулась» при этом падает тень ударения, а сам слог растягивается, становясь двудольным. Так создается своего рода эквивалент дактилического строения:

‘ — — (‘) (—) — ‘ — —

Подобные вариации произнесения вообще очень характерны для дольника; его можно исполнять в различной манере, хотя это вовсе не означает какого-то произвола. В связи с этим возникают, конечно, многообразные проблемы, которые невозможно здесь решать. Нам важно установить самый принцип дольника, уяснить ту особую роль пауз, ускорений и замедлений, которая характерна именно для него и так существенно отличает его от «правильных» размеров.

<sup>1</sup> Буквами ѳ, ѳ и ѳ обозначены гласные звуки, которые отчасти как бы потеряли способность образовывать слоги, как это бывает сплошь и рядом в разговорной речи.

Стоит сравнить с рассмотренными выше дольниками уже цитированный образец «чистого» ямба, где между ударными слогами находятся три безударных:

Что не в отёческом законе  
Она воспитана была,  
А в благородном пансионе  
У эмигрантки Фальбалá.

Здесь, несмотря на то, что многие гласные находятся в самой слабой позиции, они произносятся отчетливо, полноценно.

Трехдольники в известном смысле сопоставимы с правильными размерами, основанными на трехсложных стопах (дактиль, амфибрахий, анапест), ибо паузы и растяжение (удвоение) слогов как бы приравнивают такты дольника к правильным стопам. Однако на самом деле дольники имеют совсем иную природу. Перебои, создаваемые паузами, замедления и ускорения темпа произнесения (при растяжении и стяжении слогов) обуславливают совершенно особое звучание стиха.

Дело, собственно, заключается в следующем. Трехдольники близки к дактилю, амфибрахию и т. д. по своему ритмическому (точнее, метрическому) строению, по самой своей *трехдольности*. Однако при более или менее ощутимом выравнивании тактов и тем самым сближении с дактилем и т. п. дольник одновременно отходит от правильных размеров в ином отношении. «Приобретая» своего рода метричность, он в то же время «теряет» мерность и стройность самой поэтической речи. В нем возникают различного рода паузы, ускорения и замедления, перебои.

В силу этого дольник резко отличается от правильных размеров в *интонационном* отношении. Интонационная волна в нем гораздо более свободна, изменчива, прерывиста, чем в стихе, обладающем строгой метричностью.

Когда дольник впервые сложился в виде особой стиховой системы, многие восприняли его как огромное завоевание поэзии; ведь он открывал дорогу в стих разговорной речи, придавал движению стиха невиданную гибкость, позволял воплотить все многообразие неповторимых интонационных ходов и сдвигов и т. д. В 1910—1920 годах не раз провозглашалось, что пра-



вильные, «классические» размеры отжили свой век уже хотя бы потому, что они не обладают теми возможностями, которые присущи дольнику. Дольник превозносился как форма стиха, неисчерпаемая по своим типам и разновидностям. Говорилось о том, что вместо пяти однообразных классических метров дольник способен в каждом стихотворении создать индивидуальный метрический рисунок (на основе пауз, стяжений и растяжений слогов). Возник целый ряд стиховедческих терминов, обозначающих в конечном счете формы стиха, входящие в систему дольника: *ударник, тонический стих, тактовик, акцентный стих, фразовик, речевик, интонационный стих* и т. п. Эти формы должны были вытеснить классический стих.

Однако развитие русской поэзии не подтвердило этих прогнозов. В высшей степени знаменательно, что Блок, который, в сущности, и утвердил дольник в русской поэзии как законную форму стиха, в зрелости возвращается к классическим размерам, используя дольник лишь в особых случаях. Ту же эволюцию переживают почти все большие поэты XX века.

Это вовсе не значит, что дольник, ставший на какое-то время ведущей формой стиха, вообще сходит потом со сцены. Нет, и сегодня дольник играет значительную роль в русской поэзии. Однако он выступает как форма, характерная только для некоторых поэтов особенного склада, или как форма, связанная с каким-то определенным поэтическим заданием и смыслом.

Ниже мы еще будем говорить о дольнике в связи с характеристикой судеб русского стиха в XX веке. Здесь же необходимо поставить вопрос о том, почему дольник не мог и не сможет вытеснить классические размеры. Для того чтобы объяснить это, нужно, по сути дела, исходить из содержания данной книги в целом — прежде всего из ответа на вопрос, что такое стих.

Ясно, это дольник придает стиху многообразие, позволяет воплотить все богатство интонаций, вобрать в стих любые элементы речи и т. д. Но именно в этом и заключается, с другой стороны, его «слабость». Говоря упрощенно, дольник слишком *облегчает* задачу поэта. В частности, он не дает самой почвы для тех чудодейственных «побед» над материалом, которые поражают нас в классическом стихе.

Правда, это свойство диалектически переходит в свою противоположность: на почве дольника *труднее* создать подлинно прекрасное произведение, ибо для этого как бы требуется — при равных возможностях — гораздо большее напряжение, предельная точность. В этом смысле можно бы сравнить творчество в форме классического стиха и дольника с игрой на фортепьяно и, с другой стороны, на современном электронном инструменте, который обладает невиданным многообразием звуков. Играть на этом инструменте и легче, и труднее. Но все дело в том, что такого рода крайности вообще не являются плодотворной почвой для искусства; едва ли можно смело предсказывать, что появятся электронные Святославы Рихтеры и Ван Клиберны...

Дольник в период его выдвижения на первый план поэзии сыграл, без сомнения, обновляющую роль. Он заставил и помог по-новому понять и оценить классический стих. Он сам прочно вошел в поэзию как определенная, особенная форма, имеющая, так сказать, специальное назначение (в частности, экспериментальное). Элементы дольника очень широко используются ныне в самых правильных классических формах. Но, как показывает развитие русской поэзии за последние десять — двадцать лет, дольник не стал и не может стать центральной стиховой формой и тем более вытеснить классический стих.

Кстати сказать, разговоры об «однообразии» и отсутствии гибкости в пяти классических размерах (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест) не имеют под собою никакого серьезного основания. С таким же успехом можно говорить об однообразии и стесненности музыки, которая пользуется всего двенадцатью звуками различной высоты (не раз уже были предприняты попытки как-то «расширить» сферу музыки, но это пока не привело ни к чему реально ценному).

Какая может быть речь об однообразии, если (об этом уже подробно говорилось) ритм любого настоящего классического стихотворения настолько неповторимо индивидуален, что мы способны узнать стихотворение при «бессловесном» произнесении?

А ведь, кроме того, ритм живет в органическом взаимодействии со словом и обретает в этом взаимодействии еще большее многообразие.

## Глава четвертая

# МАСТЕРСТВО И ТВОРЧЕСТВО

В эту книгу вошли многие главы изданной десять лет назад книги «Как пишут стихи» (М., «Просвещение», 1970). Но новое название неслучайно. И дело не только в том, что в теперешнем издании есть новые главы. Обновилась направленность книги в целом (в частности, ее исходным пунктом является теперь именно разграничение понятий «стихи» и «поэзия»).

В этой связи нельзя не коснуться самой проблемы *нового* в науке о литературе — проблемы, как я попытаюсь доказать, далеко не простой.

Несколько лет назад к каждой научной работе, предлагаемой в качестве диссертации на соискание ученой степени, было предъявлено недвусмысленное требование новизны: «Что нового вносит данная работа в соответствующую область знания?» — таков даже не один из первых, но первый критерий, исходное мерило оценки деятельности литературоведа (как, конечно, и представителя любой другой науки).

И в самом деле — книга и даже статья, посвященная тому или иному явлению литературы, призвана прежде всего сказать о нем нечто новое и, значит, в какой-то мере изменить, опровергнуть или хотя бы расширить те представления и мнения, которые были высказаны об этом явлении в изданных ранее книгах и статьях.

Многие читатели — это предвидеть нетрудно — скажут, что, рассуждая об этом, я ломлюсь в открытую дверь, провозглашаю общепринятую (то есть принятую всеми) истину. Но, как ни печально, читатели эти глубоко заблуждаются. В литературоведении есть, так сказать, принципиальные противники новых мнений о литературе.

Сошлюсь на одну критическую статью, в которой разбираются мои собственные работы о литературе. Главный мой недостаток как литературоведа, недостаток, из которого проистекают все изъяны моих работ, усматривается здесь именно в настоятельном стремлении сказать нечто новое о тех явлениях литературы, которым посвящены мои статьи и книги<sup>1</sup>.

Должен возразить со всей определенностью, что, по моему глубокому убеждению, любая книга и статья о литературе — за исключением заведомо популяризаторских изданий — просто-таки не может не стремиться высказать новые мнения и представления о своем предмете. В противном случае у литературоведа нет сколько-нибудь серьезных оснований предлагать свою книгу или статью вниманию читателей.

Совершенно ясно, что далеко не всякое новое мнение является истинным или хотя бы плодотворным, пролагающим дорогу к истине, и конечно, новизна, как таковая, сама по себе еще не есть *ценность*. Однако столь же ясно, что работа о литературе, лишенная новизны, вообще *не имеет права* на опубликование<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Едва ли не все прочие мои качества как литературоведа оценены в этой критической статье весьма высоко. Несколько даже неловко цитировать такие оценки, но иначе не будет ясна логика статьи. Статья характеризует меня как «литературоведа активного, темпераментного, увлеченного, который не обделен ни талантом, ни разнообразными знаниями», сочетает в себе «живую мысль, острую наблюдательность, художественный вкус» и т. п. Но реализации всех этих похвальных качеств очень мешает-де то обстоятельство, что в моих работах «обо всем существует мнение, суждение, представление, не совпадающие с традиционными и, как правило, призванные их опровергнуть; все увидено заново, по-новому, на особицу». — «Литературное обозрение», 1976, № 8, с. 67, 71.

<sup>2</sup> К великому сожалению, это вовсе не общепринятая истина. Потому и появляются сплошь и рядом статьи и даже целые книги о литературе, в которых вяло пережевываются уже известные мнения, суждения, представления.

Вот, скажем, вышла в свет объемистая книга, посвященная проблемам романа. Казалось бы, роман — это безмерно широкое, многогранное, открытое в будущее явление, и каждый исследователь имеет полную возможность увидеть в нем нечто новое, дотоле никем не осознанное. Но, увы — автор только варьирует уже не раз высказанные суждения о романе и, с другой стороны, выступает против тех или иных мнений других авторов, не выдвигая взамен каких-либо позитивных собственных концепций.

Такое отсутствие настоятельной потребности сказать нечто новое способно привести и подчас приводит к самому плачевному результату. Стремление литературоведа «все увидеть заново, по-новому, на особицу» — это отнюдь не порок, но *необходимое* условие его дея-

В работе над этой книгой я стремился сказать нечто новое о поэзии. Разумеется, само по себе это вовсе еще не обеспечивает успеха. Но для меня несомненно, что это первое и обязательное требование, которому должна соответствовать любая работа о литературе, — кроме чисто популяризаторской.

В соответствии с этим требованием я, в частности, не включил в данную книгу те разделы книги «Как пишут стихи», которые, на мой взгляд, заведомо устарели. Так, например, в той вышедшей десять лет назад книге содержалась характеристика «эстрадной поэзии», — характеристика, которую отличала тогда определенная новизна взгляда. Однако за прошедшие годы взгляд этот стал, в сущности, общепринятым, и я как бы потерял на него личное право.

Естественно, встает вопрос: неужели все написанное тем или иным литературоведом в конечном счете — по мере утраты «новизны» — становится ненужным? Нет, конечно же, — дело обстоит сложнее. В предшествующем рассуждении уже намечалась, наряду с проблемой новизны, существенно иная (хотя и связанная с первой) проблема, — проблема *своеобразия*.

Работа о литературе должна быть не только нова, но и своеобразна. Тогда она сможет сохранить свое значение и после того как уже перестанет быть «новой», ибо дает читателю нечто такое, что мог высказать именно ее автор — как человек, обладающий своим неповторимым профессиональным опытом, особенным складом мышления и индивидуальным миром чувств.

С первого взгляда может показаться, что новизна и своеобразие — примерно одно и то же. Есть люди, которые, стремясь говорить о литературе по-новому, полагают, что это уже само по себе обеспечивает своеобразие их суждений. Но дело обстоит гораздо сложнее. Новое — это то, что еще *не было* сказано, но что в принципе может сказать каждый (конечно, если он обладает известной профессиональной подготовленностью в данной области знания). Новое мы можем определить, в частности, с чисто *негативной* точки зрения: оно *не* было известно. Между тем своеобразное обязательно включает в себя

---

тельность. Если литературовед не способен сказать нечто новое, свое — ему просто не следует заниматься литературоведением, ибо в противном случае он вообще может разучиться отличать чужое от своего...

позитивную характеристику: это то, что сказал именно данный человек. И в то время как человек вполне способен осознать, высказал ли он нечто новое (сравнивая свое суждение с суждениями предшественников), он не может сам безусловно решить, *своеобразна* ли его мысль. Толстой отметил в дневнике (2 октября 1865 года), что пишущему необходимо «знать свое — или, скорее, что *не мое*...». Уточнение здесь очень существенное. Человек выражает, создает, творит *свое*, но он не способен с полной безошибочностью решить, что им сказано именно свое, — особенное, уникальное, неповторимое. Он может только (хотя и это далеко не просто) «знать, что *не мое*». Действительно ли своеобразно суждение данного человека? На этот вопрос бесспорно могут ответить другие люди, но отнюдь не сам этот человек.

В этой связи необходимо подчеркнуть, что «специальная» установка на своеобразие, которая характерна для некоторых современных литературоведов (чаще всего это открыто выражается в самом стиле их произведений — нарочито усложненном или даже вычурном), едва ли сколько-нибудь плодотворна. Своеобразие нельзя обрести с помощью искусственных усилий. Оно может естественно вырасти как плод углубленного и напряженного мышления, ставящего своей целью познание литературы, но оно недостижимо на пути сознательных попыток сконструировать свое особенное литературное «я». Результатом таких попыток может быть лишь легковесная оригинальность, а не подлинное своеобразие, обладающее самостоятельной и, в идеале, нестареющей ценностью.

Но все это никак не отменяет исходного, даже элементарного требования к литературоведческой работе — высказывать *новое*, не повторять то, что сказано другими. Литературовед вполне способен осознать, «что *не мое*», и должен всегда руководствоваться этим знанием, — хотя, подчеркну еще раз, само по себе это еще не гарантирует ни ценности, ни истинного своеобразия его работы.

Конечно, каждый автор вправе надеяться, что в его писаниях есть не только новизна, но и определенное своеобразие; надеюсь на это и я — именно и только надеюсь, ибо уверенность в данном случае рискованное, опасное чувство, которое может когда-нибудь привести к сокрушительному разочарованию.

По-иному обстоит дело с сознанием новизны собственных суждений, ибо автор вполне способен осознать, «что не мое». Мне представляется, что основные положения этой книги не являются расхожими, банальными, пошлыми — если брать это слово в том его исконном смысле, в каком употреблял его Пушкин (то, что *пошло*, ходячее, ставшее привычным и т. д.).

Поэтому я решаюсь выпустить в свет это — значительно дополненное и в то же время сокращенное — издание книги «Как пишут стихи».

## 1. КЛАССИКА СЕГОДНЯ

За последнее десятилетие о необходимости творческого освоения ценностей классической поэзии говорилось так много и так громко, что проблема эта может показаться вполне решенной. Подавляющее большинство поэтов, критиков и серьезных читателей, если судить по их высказываниям, поистине благоговеет ныне перед именами Пушкина и Боратынского, Лермонтова и Некрасова, Тютчева и Фета. Мало того: с глубочайшим уважением произносятся сейчас и имена русских поэтов «второго» или даже «третьего» плана — таких, как Батюшков и Денис Давыдов, Федор Глинка и Вяземский, Веневитинов и Языков, Аполлон Григорьев и Алексей Толстой, Случевский и Апухтин.

Люди, в жизни которых поэзия занимает большое место — я имею в виду как увлеченных ее ценителей (число их сегодня очень велико), так и самих сочинителей стихов (а это тоже целая армия), — преклоняются сегодня перед поэтической классикой и клянутся именами ее творцов. Но сплошь и рядом их восторги имеют чисто внешний или даже показной характер и объясняются скорее воздействием властной «моды на классику», нежели глубоким пониманием истинной ценности и современного значения классической поэзии.

Впрочем, что уж говорить о понимании! Я не раз имел возможность убедиться, что современные молодые стихотворцы — в том числе профессиональные или хотя бы собирающиеся стать таковыми, — как правило, попросту не знают классической поэзии даже в ее вершинных выражениях. Им известны лишь «хрестоматийные» (кстати, не всегда принадлежащие к высшим образцам) произведения Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Фета, кото-

рые они читали в школьные годы, и, с другой стороны, некоторое количество классических стихотворений, которые они усвоили более или менее случайно. Кроме того, молодые стихотворцы любят щеголять знанием одного-двух произведений мало известных поэтов — скажем, Глинки или Случевского, воспринимаемых ими как своего рода экзотика.

Говорю об этом с полной ответственностью и мог бы привести десятки доказательств своей правоты. Здесь я расскажу только об одной, но достаточно многозначительной встрече с молодыми стихотворцами.

Но прежде стоит подчеркнуть, что проблема, о которой идет речь, далеко не нова. Более полувека назад О. Мандельштам в статье «Армия поэтов» с присущей ему едкостью писал о самом типе молодого сочинителя стихов (основываясь, кстати сказать, на многолетних наблюдениях): «Обычно он читает только двух-трех современных поэтов, которым собирается подражать. Весь вековой путь русской поэзии ему незнаком. Пишущие стихи — в большинстве случаев очень плохие и невнимательные читатели стихов... Они неизменно обижаются на совет научиться читать, прежде чем начать писать. Никому из них не приходит в голову, что читать стихи — величайшее и трудное искусство». К сожалению, все это может относиться и к сегодняшним молодым стихотворцам.

Не так давно меня пригласили выступить перед членами одной весьма солидной литературной студии. В ходе этой встречи я прочитал несколько произведений, принадлежащих к вершинам русской классической поэзии, и предложил назвать имена их создателей (ответы давались в письменной форме и без указания фамилии отвечающего).

Приведу здесь четыре из прочитанных мною произведений:

1

Ее глаза то меркнут, то блистают,  
Как на небе мерцающие звезды;  
Дыханья нет из уст ее, но сколь  
Пронзительно сих влажных синих уст  
Прохладное лобзанье без дыханья...  
Когда она игривыми перстами  
Кудрей моих касается, тогда  
Мгновенный хлад, как ужас, пробегает



Мне голову, и сердце громко бьется,  
Томительно любовью замирая.  
И в этот миг я рад оставить жизнь,  
Хочу стонать и пить ее лобзанье.  
А речь ее... Какие звуки могут  
Сравниться с ней — младенца первый лепет  
Журчанье вод, иль майский шум небес,  
Иль звонкие Бояна Славья гусли.

2

Как с древа сорвался предатель ученик,  
Дьявол прилетел, к лицу его приник,  
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...  
Там бесы, радуясь и плеща, на рога  
Прияли с хохотом всемирного врага.  
И шумно понесли к проклятому владыке,  
И сатана, привстав, с веселием на лике  
Лобзанием своим насквозь прожег уста,  
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

3

Когда, что звали мы своим,  
Навек от нас ушло,  
И, как под камнем гробовым,  
Нам станет тяжело,—

Пойдем и взглянем вдоль реки,  
Туда, по склону вод,  
Куда стремглав бегут струи,  
Куда поток несет —

Неодолим, неудержим,  
И не вернется вспять...  
И чем мы долее глядим,  
Тем легче нам дышать...

И слезы льются из очей,  
И видим мы сквозь слез,  
Как все быстрее и быстрей  
Волнение понеслось...

Душа впадает в забытье —  
И чувствует она,  
Что вот помчала и ее  
Великая волна.

4

Ты долго ль будешь за туманом  
Скрываться, Русская звезда,  
Или оптическим обманом  
Ты обличишься навсегда?

Ужель навстречу жадным взорам,  
К тебе стремящимся в ночи,  
Пустым и ложным метеором  
Твой рассыплется лучи?

Все гуще мрак, все пуше горе,  
Все неминуемой беда —  
Взгляни, чей флаг там гибнет в море,  
Проснись — теперь иль никогда...

Стихи эти слушали около семидесяти студийцев. И только один (!) из них (я даже постарался узнать его имя — Алексей Бердников) смог назвать создателей двух произведений — «Как с дерева сорвался...» и «Ты долго ль будешь за туманом...».

Остальные же студийцы либо вообще не назвали авторов этих четырех произведений, либо приписали их поэтам, которые не имели к ним никакого отношения. В присланных мне записках стояли, скажем, имена Державина, Батюшкова, Языкова, Бенедиктова, Полонского, Фета и даже Случевского и Блока. Между тем стихи «Ее глаза то меркнут, то блистают...» (1826) и «Как с дерева сорвался...» (1836) принадлежат... Пушкину, а «Когда, что звали мы своим...» (1858) и «Ты долго ль будешь за туманом...» (1866) — Тютчеву...

Необходимо добавить, что тот же самый эксперимент я проводил и в целом ряде других аудиторий, в которых собирались молодые стихотворцы (в Москве и иных городах), но ни разу не получил *ни одного* верного ответа.

Вместе с тем я не раз убеждался, что современную поэзию мои слушатели знали более или менее прилично.

Но, быть может, это вполне естественное положение дел. Зачем, собственно, погружаться в стихи, созданные 100—150 лет назад? На этот вопрос не так просто ответить.

Правда, существует легкий ответ, который дают обычно малоискушенные читатели, полагающие, что поэты прошлого века заведомо выше современных по своему художественному уровню. Это объясняется уже хотя бы тем, что поэты XIX столетия освящены временем и сами их лица окружены сияющим ореолом вековой славы. Словом, как с чудесным озорством писал Пушкин:

...Укажет будущий невежда  
На мой прославленный портрет  
И молвит: то-то был поэт!

Дело, однако, не в «уровне». В XX веке выступило немало поэтов, которые по своему художническому дару, по глубине и размаху творческого сознания, наконец, по мастерству в широком, не сводимом к «технике» смысле слова, вероятно, превосходят многих поэтов прошлого столетия.

И все же в классической поэзии есть нечто недостижимое, не могущее быть превзойденным.

Здесь уместно напомнить всем известное и постоянно цитируемое рассуждение Маркса об искусстве, ибо смысл этого рассуждения, как правило, крайне ограничивают, локализируют, относя его целиком и полностью к древнейшим стадиям, к «детству» человеческого общества и искусства. Между тем в рассуждении Маркса древнегреческое искусство — в частности, гомеровский эпос — выступает только в качестве одного из выразительных *примеров*. Смысл этого рассуждения гораздо шире.

Опираясь на выводы уже высоко развитой к тому времени эстетики, Маркс писал (в 1858 году): «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества... *Например* (курсив мой. — В. К.), греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что он в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое... Если это имеет место в пределах искусства в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства ко всему общественному развитию... Возьмем, *например* (курсив мой. — В. К.), отношение греческого искусства и затем Шекспира к современности»<sup>1</sup>.

И далее Маркс говорит, что подобные явления искусства прошлого продолжают «служить нормой и недостижимым образцом»<sup>2</sup>.

Таким образом, Маркс имел в виду отнюдь не только древнегреческое искусство; создание на тех или иных стадиях развития недостижимых для позднейших перио-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736.

<sup>2</sup> Там же, с. 737.

дов образцов — своего рода закономерность искусства вообще.

И для меня не подлежит сомнению, что это всецело относится к поэзии Пушкина и его соратников и непосредственных продолжателей. Убеждение это высказывалось давно и многократно. Сошлюсь на размышления И. С. Аксакова, вошедшие в его замечательную книгу о Тютчеве, которую ныне знает почти исключительно только узкий круг специалистов:

«В истории человеческих обществ художественное откровение предваряет медленный рост сознательной мысли; творческая деятельность искусств, требуя еще не раздробленной цельности духа, предшествует аналитической работе ума. Нечто подобное видим мы и в поэзии, и особенно у нас... По особым условиям нашей исторической судьбы... на долю литературной поэзии... досталось высокое призвание быть почти единственной воспитательницей русского общества в течение долгой поры». В поэтах, выступивших в первой трети XIX века, пишет далее И. С. Аксаков, «стихотворчество, бессознательно для них самих, было исполнением не только их личного, но и исторического призвания эпохи. В самых мелких своих проявлениях оно уже имеет у них вид какого-то священнодействия. Вот почему оно и отличается от поэтической деятельности позднейшего периода совершенно особым характером поэзии,— как самостоятельного явления духа... Их стихотворная форма дышит такую свежестью, которой уже нет и быть не может в стихотворениях позднейшей поры; на ней еще лежит недавний след победы, одержанной над материалом слова; слышится торжество и радость художественного обладания... Это как бы еще вера в искусство... Такой период... повториться едва ли может. Вот уже триста пятьдесят лет сряду сотни художников чуть не ежедневно изучают «манеру» Рафаэля... но... все их усилия... тщетны и пребудут тщетны; невозможно им усвоить себе... то простодушие творчества, которым веет от созданий Рафаэля, подобно тому, как невозможно человеку XIX века стать человеком XVI... Это не значит, чтоб мы отвергали всякую будущность для искусства. Бесконечное развитие человеческого духа может явить еще новые, неведомые его стороны; может возникнуть новое, высшее единство духа, обретется новая цельность... наконец, новые народы принесут с собой новые виды художеств. Всего этого мы,

конечно, не отрицаем; но мы разумеем здесь известное *историческое* проявление искусства, и никто не станет спорить, что, например, греческое искусство, оставаясь по своему значению бессмертным мировым двигателем... тем не менее отжило свой век, как отжила его и сама Эллада. Но возвратимся к судьбе русской поэзии...

Пушкин имел полное право сказать:

...Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Эти «сладкие звуки» были нужны, были серьезным, *необходимым, историческим*, а потому в высшей степени полезным делом...

На стихотворениях нашего времени уже не лежит, какется нам, печать этой *исторической необходимости*...

Впрочем... ввиду того, что наше просвещение далеко не выражает жизни нашего народного духа, что не все струны народной души прозвучали... может быть, для русской поэзии еще настанет период возрождения в новой, неведомой доселе, своеобразной, более народной форме. Может быть: это не несомненная надежда, а только гадание».

К последней крайне интересной мысли мы еще вернемся. Прежде коснемся главного в проблеме классики. В поэзии Пушкина и его прямых преемников, как совершенно справедливо говорит И. С. Аксаков, нет противоречия необходимости и свободы, всеобщего и личного, пользы и красоты и, далее, искусства и естества.

Мы склонны в настоящее время восхищаться прежде всего естественностью классической поэзии. Это очень точно выразила недавно воронежская поэтесса Галина Умывакина (см.: «Наш современник», 1976, № 5, с. 92):

...Откуда эта скупость в нас  
и леньность языка и чувства?  
От сердца к сердцу, безусловно  
не скажем слова мы подчас,  
а выстроим их в пышный ряд,  
столь бедный, сколь витиеватый...  
Но так не говорят для брата,  
любимым так не говорят.  
О паша нежность, хоть на миг  
приди холодности на смену!  
«Мой первый друг, мой друг бесценный»,  
да сможет вымолвить язык.

В самом деле, эта пушкинская строка, обращенная к Пушкину, звучит так, как будто она без всякого напряжения вылилась, выдохнулась, и нет в ней ни грама искусности. И все же дело обстоит гораздо сложнее. До нас дошли два других варианта этой строки:

Мой давний друг, мой гость бесценный  
и  
Нежданный гость, мой друг бесценный.

При этом, по мнению одного из влиятельнейших текстологов, Б. В. Томашевского, вначале Пушкин написал как раз

Мой первый друг, мой друг бесценный,

а затем начал переделывать строку. Но стихотворение не было закончено, и черновик пролежал больше года среди бумаг поэта. Взявшись вновь за стихотворение, Пушкин, как полагает Б. В. Томашевский, вернулся к своему первоначальному варианту.

Текстология не до такой степени точная наука, чтобы нельзя было оспорить ее решений. Быть может, вариант

Мой первый друг, мой друг бесценный

не был первоначальным. Но даже если это и так, все же окончательно он *выбран* в ходе творческого процесса и, следовательно, не может считаться безыскусным.

Да и о какой безыскусности может идти речь при таком совершенстве построения строки! Она строго симметрична по своей словесно-ритмической композиции: «мой первый ||друг||, мой ||друг|| бесценный»; переход определения при вторичном употреблении слова «друг» в постпозицию создает выразительный интонационный рисунок, а само определение «бесценный», оказавшись в конце строки, как бы подчеркивается; *дрожущий* (это лингвистический термин) звук «р», повторяющийся трижды с одинаковым интервалом (через один слог) и каждый раз в *ударной* слоговой группе, сообщает строке своего рода вибрацию, «дрожь», органичную ее настроенности; чередование ударных гласных в строке полностью упорядочено: е-у-у-е, а согласные представлены с редким богатством: на всего лишь пятнадцать согласных звуков строки (не считая полугласного йота) приходится десять разных звуков (м, п, р, в, д, к, б, с, ц, н).

Именно в силу этого своего формального совершенства строка запоминается сразу и навсегда.

Но искусство Пушкина в полном и высшем значении слова состоит отнюдь не в самой по себе искусности построения строки, но в том, что эта искусность поистине искусно утаена. Нужно долго и напряженно анализировать строку, чтобы обнаружить черты искусности.

Обращусь к другому примеру — наверное, более наглядному. В «Евгении Онегине» есть строка, которую, как я не раз уверялся, помнят буквально все, кто когда-либо знакомился с романом Пушкина (а ведь в нем более 5000 строк!). Строка эта по прямому своему смыслу крайне незначительна. Уже представив читателю свою героиню, Пушкин еще раз повторил:

Итак, она звалась Татьяной.

Меня долго удивляло, почему эта строка так неотвратимо врзается в память. И наконец, я разглядел потаенную искусность, которой обусловлено обаяние будто бы «пустой» строки. Своим *«итак, она»* поэт словно предвзвешивает, начинает лепить дорогое ему имя, а «звалась», соединяющее «итак, она» с «Татьяной», почти палиндром, перевертень: «итак, она» и «Татьяна» смотрятся сквозь него друг в друга как в зеркало. Наконец, через всю строку проходит ненавязчивое «а» (все ударные слоги).

И это ни в коей мере не бессодержательная игра словами; строка полна смысла, ибо в ней воплощена очарованность поэта самим именем своей любимой героини — именем, к которому, о чем говорится в предыдущей строфе, нужно еще приучить читательский вкус.

И строка мгновенно и навек западает в память, ибо каждый безотчетно чувствует ее обаяние, ее красоту, созданную утаенной искусностью поэта.

Классическая поэзия недосыгаема не в силу своей естественности как таковой, но в силу органического слияния естественности и искусности слияния, которое впоследствии уже невозможно... Это большая и сложная проблема, которую я стремился охарактеризовать в специальной работе «Становление классического стиля в русской литературе».

Мы говорили о строке из послания Пушкина к Пущину, и мне невольно вспоминаются пушкинские стихи, отчасти связанные с той же темой, стихи, в которых естественность и искусность поистине нерасчленимы:

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот верно знает сам,

Как сильно колокольчик дальный  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой?..  
Уж не она ли?.. Боже мой!  
Вот ближе, ближе. Сердце бьется.  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей... и смолкнул за горой.

И эти стихи со всем их, пользуясь термином И. С. Аксакова, творческим простодушием в самом деле являют собой «недосягаемый образец».

Не неизбежно, но все же возможно читательское недоумение: стоит ли современному стихотворцу постоянно обращаться к классике, раз ее образцы заведомо недостижимы? Отвечу на это так: многолетний опыт общения с людьми, пишущими стихи, безусловно убедил меня, что любой созревший и несущий на себе печать подлинности поэт, в какой бы манере он ни творил, превосходно знает классическую поэзию и изо дня в день так или иначе обращается к ней. И наоборот, люди, даже очень одаренные, но пока (или вообще) не нашедшие себя в поэзии, как правило, еще не вжились в классику.

Речь идет, конечно, не просто о знании классической поэзии, но о том, чтобы *пережить* ее ценности всем существом и непрерывно мерить свое творчество ее «недостижимыми образцами».

Вполне понятно, что далеко не каждый — даже самый талантливый — пишущий человек, овладев классикой, становится поэтом; рождение поэта зависит от многих условий, начиная от чисто личных душевных свойств и кончая характером исторической эпохи. Но овладение классикой является, по моему убеждению, одним из важнейших и существеннейших условий рождения поэта.

Толстой писал в 1873 году: «Чтение даровитых, но негармонических (а гармоничность — одно из основных неотъемлемых качеств классики. — В. К.) писателей... раздражает и как будто поощряет к работе... но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина, если возбуждает к работе, то безошибочно...» Разумеется, Толстой не просто «читал». Тогда же он признавался: «С восторгом, давно уже мною не испытываемым, читал... «Повести Белкина», в седьмой раз в моей жизни. Писателю надо не переставать изучать это сокровище».

В заключение необходимо сказать о том, что, не опи-



раясь на классику, нельзя не только по-настоящему творить, но и по-настоящему воспринять и оценить современную поэзию. И потому все, что сказано выше, имеет самое прямое отношение не только к поэтам, но в равной степени к читателям поэзии, стремящимся быть истинными, серьезными читателями.

Читатель, не переживший всем своим существом классическую поэзию, никогда не сможет действительно понять и оценить поэтов своего времени.

Найдутся, вероятно, люди, которые с претензией на остроумие заметят, что, погружившись в поэзию Пушкина и Тютчева, они не смогут потом читать своих современников. Но это не более чем поверхностное остроумие. Современный поэт — если он, конечно, истинный поэт — имеет свои особенные преимущества перед любым классиком, ибо он наш современник.

Более того, не только современная поэзия не может существовать без опоры на классику, но и классическая поэзия не существует без современной. Пушкин со всей решительностью сказал об этом:

*...И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.*

В эти два стиха редко вдумываются, между тем как смысл их глубок и абсолютно верен. Когда перестала развиваться великая поэзия античности, все, что было ею создано, на целое тысячелетие ушло в небытие и воскресло лишь тогда, когда в Италии родились Данте и Петрарка...

## **2. РАЗБОР ОДНОГО ПУШКИНСКОГО ТВОРЕНИЯ, ИЛИ ОПЫТ ТОЛКОВАНИЯ ПРИРОДЫ ПОЭЗИИ**

Многие люди, как уже отмечалось, безосновательно полагают, что для понимания искусства слова (в отличие, скажем, от искусства звука — музыки) не нужна никакая специальная подготовка, что каждый человек, владеющий русским языком, уже только благодаря этому способен полноценно воспринять и русскую поэзию — за исключением разве нарочито усложненных либо даже «зашифрованных» (как, например, в поэзии некоторых символистов) произведений.

Это далеко не так. Искусство слова есть именно ис-

кусство слова, а не просто слово, которым владеет каждый человек. К тому же лирика — это, пожалуй, наиболее сложный и трудный для понимания род искусства слова и один из сложнейших видов искусства в целом.

Правда, с внешней точки зрения лирическая поэзия предстает перед нами как слово, речь, выражающая мысли и чувства, вызванные теми или иными жизненными явлениями, событиями, отношениями с людьми. А ведь именно так можно определить и значительную часть нашей обычной, повседневной речи, в особенности письменной. Когда мы беремся за письмо к близким людям, или пишем сочинение на вольную тему, или готовим текст выступления на каком-либо торжестве — мы делаем в общем и целом то же самое, что делает лирический поэт: выражаем свои мысли и чувства в слове.

По всем своим внешним признакам — кроме только ритмического стихотворного строя — произведения лирической поэзии чаще всего совпадают с различными формами словесного самовыражения, с юных лет знакомыми каждому человеку.

И естественно, встает вопрос: почему, собственно, могут возникать какие-либо трудности для восприятия лирической поэзии, если ее произведения в принципе не отличаются от общепринятых и общедоступных форм словесного выражения мыслей и чувств?

Правда, лирические произведения — в отличие от обычной речи — имеют, как правило, отчетливое ритмическое строение, представляют собой *стихи*. Однако и это никак не может быть серьезным препятствием для восприятия лирики, ибо в наши дни не так легко найти человека, который в юности сам не пробовал бы сложить стихи (хотя бы юмористического плана). Я не говорю уже о том, что едва ли не в каждом сообществе молодых людей, в любой небольшой «компании» сыщется, по всей вероятности, и умелый сочинитель стихов, постоянно облакающий в рифмы свои размышления, послания к друзьям, выступления в приятельском кружке.

Короче говоря, стихи как способ выражения мыслей и чувств — привычное и общепонятное явление нашей повседневной жизни. Какие же могут быть сложности на пути восприятия лирической поэзии?

Здесь мы подступаем к главной проблеме, в которой не так просто разобраться. Далеко не все стихи (вернее, даже незначительная часть стихов — в том числе, конеч-

но, и публикуемых стихов) принадлежат к поэзии<sup>1</sup> в собственном, истинном значении слова.

Это может показаться странным. Мы гораздо более склонны разделять стихи на дурные, посредственные и, с другой стороны, хорошие, совершенные (они-то, мол, и составляют настоящую поэзию), — то есть пользоваться *количественным* принципом, представлением о *мере* и *степени* «поэтичности». Конечно, и такой подход к стихам имеет свое важное значение. Но разграничение «стихи и поэзия» лежит, по сути дела, в иной плоскости.

Для наглядности приведу одно сопоставление. На просторах нашей страны возведены миллионы различных строений — от изб и мельниц до дворцов и гидроэлектростанций. Разумеется, одни из них построены лучше, другие хуже. Но есть и иное необходимое разделение: некоторые — весьма немногие — из этих строений (причем не только дворцы, но и избы) мы относим к творениям архитектуры, зодчества; остальные же представляют собой именно и только строения, плоды строительной, а не художественной деятельности людей. Они могут превосходно исполнять свою роль как строения, но к искусству мы их все же не причислим, хотя по основным своим внешним признакам они совпадают с произведениями зодчества (в частности, любое строение обладает пространственным ритмом, симметрией, пропорциональностью элементов и т. д.).

Мне могут возразить, что предпринятое мною сравнение неправомерно, ибо любое строение из дерева или из камня имеет практическую цель, а «строение» из слов — стихи — такой цели не имеет. Стоит ли сравнивать несопоставимое?

Однако на самом деле это сопоставление вполне законно. Постоянно имея дело со словом, как бы живя в стихии слова, мы только с большим трудом можем *отделить* его от себя и взглянуть на него объективно, дабы ясно увидеть его истинную природу и роль. Мы как бы забываем, что слово есть *главное* выражение нашего ума и нашей воли. И мы попросту не замечаем, что наше слово, наша речь — это прежде всего *практическая деятельность*.

Ну вдумаясь, допустим, в деятельность любого ру-

---

<sup>1</sup> Для краткости мы будем употреблять слово «поэзия», имея в виду лирическую поэзию.

ководителя — директора завода, председателя колхоза, капитана корабля, командующего армией, руководителя космического полета. В чем реально воплощаются все эти виды деятельности? Не в чем ином, как в слове, в речи.

А в чем главным образом воплощается деятельность всякого преподавателя, наставника, воспитателя? Или большинства ученых (кроме тех, кто имеет дело с лабораторными экспериментами), политических деятелей, дипломатов, журналистов и т. д.?

Конечно, очень значительная часть практической деятельности людей воплощается в телесных действиях и движениях. Но есть все основания предполагать, что в будущем, когда люди создадут многообразнейшие автоматические машины, оборудованные «слышащими» устройствами, реагирующими на человеческую речь, основная практическая деятельность сведется к слову.

Но дело, конечно, не только в нашей «профессиональной» деятельности. Слово играет решающую *практическую* роль в нашей повседневной общественной и личной жизни, во всех многообразных *отношениях* с окружающими нас людьми и группами людей. В первую очередь именно словом мы устанавливаем, изменяем и разрываем наши отношения с людьми — отношения товарищества, дружбы, любви или, напротив, отчужденности, вражды, ненависти.

Вот почему иной театральный спектакль, герои которого всего лишь обмениваются словами, может обладать напряженнейшим, захватывающим *действием*.

Именно словом мы утверждаем в нашем окружении, нашем обществе свой разум и свою волю. И в сущности, каждое произнесенное или написанное нами слово имеет непосредственно *практическую* цель (конечно, далеко не всякое слово достигает своей цели, но ведь и отнюдь не каждое телесное действие человека осуществляет намеренную цель).

Однако вернемся к стихам. Не так уж трудно показать, что стихи, как и слово вообще, ставят перед собой *практические* цели, реально участвуют в личной и общественной жизни людей. Чеканная речь стиха обладает нередко гораздо большей силой воздействия, чем обычное слово. Стихи сочиняют влюбленные, стремясь вызвать ответную любовь, и революционеры, чтобы побудить соратников к восстанию. Это, конечно, наиболее на-

глядные примеры. Стихи пишут и для того, чтобы четко и весомо утвердить свою мысль, и для того, чтобы, выразив мучительное чувство, тем самым преодолеть его, освободиться от него. Вообще цели стиха чрезвычайно многообразны.

Но в конечном счете все стихи имеют свою практическую цель — широкую или узкую, малую или большую. И когда мы говорим о «хороших» стихах, мы обычно имеем в виду, что стихи хорошо выполняют эту свою роль. Правда, нередко бывает и так, что люди подходят к стихам чрезмерно «практически»: они оценивают стихи только лишь с точки зрения широты их целей, да еще и не обращая внимания на то, насколько хорошо осуществлены эти цели. Такие люди, скажем, высоко ставят любые стихи, содержащие призыв к воинам, сражающимся за отечество, или стихи, выражающие общезначимую мысль, и заведомо ниже ценят стихи, обращенные к личному другу, или стихи, воплотившие какое-нибудь интимное чувство.

Это, конечно, совершенно неправильно. Во-первых, стихи, осуществляющие цели, связанные с личной жизнью людей, не менее необходимы, чем стихи открыто общественного характера. С другой стороны, для осуществления целей стиха необходимо не только весомое содержание, но и достойная его *форма*.

Итак, мы в той или иной мере определили, что такое стихи. Теперь можно перейти к поэзии.

Для начала обратимся вновь к сопоставлению стихов и строений. Любое строение воздвигается с практической целью, но, даже очень хорошо осуществляя свою цель, оно вовсе не обязательно принадлежит к архитектурному искусству. Для этого оно должно обладать не только практическим значением, но и собственно художественной ценностью. Эта ценность настолько существенна, что люди как зеницу ока хранят многие строения, полностью утратившие какое-либо практическое значение, — скажем, древние крепости.

Все это относится и к стихам. Необходимо иметь в виду, что в древние, да еще и в сравнительно недавние времена практическая направленность выражалась в стихах гораздо отчетливее и определеннее, чем ныне. Даже у Пушкина почти все стихи имеют, так сказать, точный адрес. Это либо послания тому или иному личному другу, либо обращения к выдающимся деятелям эпохи, либо

любовные письма, либо прямые отклики на современные события и т. д. Тем более это присуще стихам древности и средневековья. Но мы свято храним стихи великих поэтов прошлого, конечно, не ради осуществленных в них давних практических целей, а ради воплощенной в них художественной, поэтической ценности.

Следует со всей определенностью подчеркнуть, что эта ценность вовсе не противоречит практической направленности стихов и, более того, неразрывно с ней связана. Это ясно видно на примере строений. Дворец, изба, административное здание, церковь обладают архитектурной ценностью именно как дворец, изба и т. д. Точно так же поэтическая ценность стихов неотделима от их практической направленности.

Но столь же ясно, что *сама по себе* практическая направленность не создает поэтической ценности, хотя многие люди, как уже говорилось, придерживаются именно такой точки зрения.

Не менее ошибочно и весьма распространенное мнение, согласно которому художественная ценность стихов определяется главным образом их *формой*, тем, как осуществлена их практическая цель. При этом деятельность поэта, по сути дела, сводится к *мастерству*, к умению строить образы, речь, ритм. Нет сомнения, что поэт не может не быть мастером, но даже тончайшее мастерство само по себе способно создать только хорошие стихи, а не поэзию.

Ибо поэзия — это не мастерство (хотя оно ей необходимо), но *творчество*.

Можно сказать, что стихи — это речь, выражающая мысли и чувства. Можно дать и, так сказать, обратное определение: стихи — это мысли и чувства, выраженные в речи, но существо *поэзии* эти определения не схватывают. Они характеризуют (и, кстати, вполне правильно) тот *материал*, из которого создается поэзия, а не поэзию как таковую. Мысли и чувства способен выразить в речи — в том числе и в ритмической речи — любой человек, поэт же *творит* из этого материала художественную реальность.

В этой связи нельзя не вспомнить о размышлениях Белинского, который в целом ряде своих статей принципиально разграничивал *стихи* и *поэзию*. Он писал, в частности, что и у многих создателей *стихов* есть свой «талант, и еще замечательный, но талант чисто беллетри-

стический и почти вовсе не поэтический. Выразить хорошими, по своему времени, стихами какое-либо ощущение или чувство — еще не значит быть поэтом». Для этого необходим «непосредственный талант творчества... Поэзия и стихотворство — две вещи совершенно разные»<sup>1</sup>. О том же в более широком плане не раз говорил Добролюбов, выдвигая тезис о двух принципиально различных типах литературы. В теоретических разделах своих известнейших статей «Темное царство» и «Что такое обломовщина» он разграничивает произведения «обыкновенные» и произведения, обладающие «абсолютно-эстетическими достоинствами». Первые «раскрывают и поясняют людям то, что в них живет еще смутно и неопределенно»; эта часть литературы «представляет силу служебную»<sup>2</sup>. Произведения эти замечательны «по отношению к каким-либо другим интересам» и при их рассмотрении «нечего... пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств» — нужно лишь показать, «в какой мере важны те явления жизни, к которым они (произведения. — В. К.) относятся»<sup>3</sup>. Но наряду с этим существует искусство, по определению Добролюбова, «самобытное, замечательное не по отношению к каким-либо другим интересам, а по своему внутреннему достоинству»<sup>4</sup>, искусство, создающее произведения, которые «возвышались над служебной ролью литературы»<sup>5</sup>.

Добролюбов, разумеется, вовсе не хотел сказать, что произведения, обладающие «абсолютно-эстетическими достоинствами», не имеют отношения к «другим интересам» и реальным «явлениям жизни»; напротив, они в полной мере связаны с многообразными интересами и явлениями жизни. Но эти произведения несут в себе, по мнению Добролюбова, и нечто иное, замечательное само по себе, а не только по своей связи с иными интересами и явлениями жизни.

\* \* \*

Попробуем разобраться во всем этом с помощью конкретного примера — одного стихотворения Пушкина.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. X, с. 151.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти т., т. VI. М.—Л., Гослитиздат, 1961—1963, с. 309, 310.

<sup>3</sup> Там же, с. 286.

<sup>4</sup> Там же, т. VII, с. 227.

<sup>5</sup> Там же, т. VI, с. 309

В лирическом наследии Пушкина есть немало произведений, непосредственно связанных с крупнейшими историческими событиями, величайшими людьми, главными идейными движениями века. Но если бы была поставлена задача отобрать из пушкинского наследия самое минимальное количество *высших* лирических созданий, в этот ряд шедевров не могло бы не войти следующее короткое стихотворение Пушкина, написанное в 1830 году:

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня.  
Парки бабе лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна, или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...<sup>1</sup>

В Пушкинскую эпоху — о чем уже шла речь — стихи обычно имели вполне определенную практическую направленность. Но данное стихотворение Пушкин озаглавил так: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». В заглавии этом есть явный оттенок *извинения*: поэт словно оправдывает им свое стихотворение, запечатлевшее бездейственное, пассивное и сугубо личное, ничем, кажется, не связанное с жизнью других людей переживание. Чего, мол, не сочинишь в томящем одиночестве бессонной ночи! — вот что, в сущности, подразумевает это заглавие.

Чувства, воссозданные в стихотворении, смутны и невольны, они не приводят к какому-либо итогу, «смыслу»: речь идет лишь об искании некоего «смысла» — к тому же, возможно, и тщетном искании. И если сравнить стихотворение с точки зрения выраженных в нем *мыслей* и *чувств* с такими пушкинскими стихами, как «Пророк»,

<sup>1</sup> Известен иной вариант последней строки:

Гемный твой язык учу.

Некоторые исследователи считают его окончательной пушкинской редакцией этой строки, но в собраниях сочинений поэта принят в настоящее время вариант «Смысла я в тебе ищу».



«Стансы», «Клеветникам России» или «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», оно окажется не слишком «значительным»... И сам Пушкин, по-видимому, опасался, что стихи именно так и будут восприняты. Предварив их «оправдывающимся» заглавием, он все же за семь лет, которые ему оставалось жить, так и не обнародовал их. Лишь после его гибели стихи были напечатаны, однако в течение нескольких десятилетий они не были по достоинству оценены. Лишь в XX веке стихи эти были причислены к высшим творениям поэта.

Мысли и чувства, выраженные в слове,— или, что в принципе то же самое, слово, речь, выражающая мысли и чувства,— это именно *материал*, из которого творит поэт. Подлинная суть и ценность пушкинского стихотворения заключена в поэтическом *мире*, созданном из слов, выражающих мысли и чувства (которые *сами по себе* не обладают *художественной* ценностью).

То, что называют «поэтическим миром», имеет прежде всего непосредственно ощутимое, объективно-предметное воплощение в *звуковом* строе поэзии. Если внимательно вслушаться в пушкинское стихотворение, можно установить, что в его звучании первостепенную роль играют чередования и сочетания трех звуков — т, ш и н (напомню, что звуки ч и щ — это сложные, составные звуки, включающие в себя как свои элементы «укороченное» звучание и т и ш). Каждый из названных трех звуков встречается в пушкинском стихотворении в *несколько раз* чаще, чем любой другой согласный звук, а совместное количество этих трех звуков составляет *более половины (!) всех* согласных звуков стихотворения (в котором, кстати сказать, представлены и остальные согласные звуки русской речи — б, в, г, д, ж, з, к, л, м, п, р, с, ф, х). Не менее важно, что т, ш, н и их сочетания составляют основу всех *рифмующихся* слов,— то есть наиболее выделенных, наиболее ощутимых слов стихотворения (огня — меня, докучный — однозвучный, лепетанье — трепетанье, беготня — меня — дня, шепот — ропот, хочешь — пророчишь, хочу — ищу).

Таким образом, указанные звуки и различные их сочетания (нт, чн, тч, тн, нч, шнч, шт, чш, тш и т. д.) определяют все звучание стихотворения в целом, создавая своеобразную внешнюю, непосредственно ощущаемую реальность поэтического *мира*.

Характеризуя роль звуков в поэзии, чаще всего гово-

рят о «звукоподражании». В известном смысле это верно, и в разбираемых стихах также можно бы «услышать» своего рода воспроизведение реальных ночных звуков — неясных шорохов и шелестов, тиканья часов (вслушайтесь: «ход часов лишь однозвучный»), неких приглушенных голосов, сливающихся в смутный шум. Однако поэзии, как и музыке, присуще (в подавляющем большинстве случаев) отнюдь не прямое, буквальное звукоподражание, а создание в тех или иных отношениях соответственного, эквивалентного сочетания звуков. Пушкин не подражал ночным звукам, но создал свою «музыку» ночи.

И это первая, чисто внешняя примета поэзии. Повторы и сочетания т, ш, н образуют звучащую реальность поэтического мира.

Но тут искушенный читатель может прервать меня и спросить: а в чем здесь, собственно, творческое достижение? Ведь не так уж трудно сложить стихи, в которых будут постоянно повторяться и сочетаться те или иные звуки,— для этого достаточно, как говорится, хорошо набить руку.

И это действительно так. Дело в том, однако, что специальный, нарочитый подбор звуков в стихе всегда совершенно отчетливо слышен и неизбежно производит впечатление *искусственности*. Истинные поэты вводят в свои стихи нарочитую «звукопись» лишь в особых случаях, в качестве своего рода эффектного жеста, который как бы оговорен, оправдан (вот, мол, и так можно). Всем известная строка

Шипенье пенистых бокалов...

именно такова. Но если бы все строки произведения были «сделаны» в этом духе, поэзия исчезла бы, остались бы одни звуковые эффекты.

Звуковой состав и строй «Стихов, сочиненных во время бессонницы» создает поэтический мир отнюдь не просто потому, что в нем есть обильное нагнетение, повторы и сочетания трех звуков, но потому, что эта звучащая стихия всецело *органична*. Пока мы не вслушаемся специально, с известным даже усилием, напряжением в этот звуковой строй, мы не заметим ничего необычного: перед нами как бы самая естественная речь. Более того, явно нельзя найти в этом пушкинском стихотворении хотя бы одно слово, о котором можно было бы сказать, что оно

введено в стихи ради имеющихся в этом слове звуков,— чтобы поддержать, укрепить звуковой строй целого. А ведь всего три повторяющихся звука составляют более половины согласных звуков этого стихотворения!

Поэт не «мастерил», а *творил* свои стихи, и с очень большой степенью вероятности можно утверждать, что он вообще не думал *отдельно* о звуках; он создавал поэтический мир, в котором необходимую роль играют звуки, но создавал его как органическую целостность.

Если бы звуки «подбирались» отдельно, специально, они бы и оказались отдельным, «специальным» звуковым эффектом, а не неотъемлемой звучащей реальностью поэтического мира, сотворенного Пушкиным.

Правда, это не вся чувственно воспринимаемая реальность поэтического мира, а лишь одна его сторона, не существующая вне другой — ритма. Именно и только в «магнитном поле» ритма по-настоящему живет звуковой строй стихотворения. Уже говорилось, что ключевые звуки стихотворения особенно выделены в рифмах. Однако и все взаимодействие этих звуков обусловлено ритмом, который одновременно и членит, и объединяет элементы стихотворения.

Но выделяя, подчеркивая и в то же время связывая звуки, ритм имеет прямое отношение и к более глубокому слою поэтического мира. Он прочно соотнесен с непосредственно значащим (а не только звучащим) строем стихотворения — его синтаксически-интонационной структурой.

Первая строка стихотворения

Мне не спится, нет огня;

по своему строению являет собой вполне «обыденную», так сказать, информационную фразу. Но в то же время — это стройный хорейский стих с ударениями на нечетных слогах (что, конечно, вполне ясно обнаруживается, когда мы воспринимаем вторую, третью и дальнейшие строки). Это сочетание естественной простоты синтаксически-интонационного строения со строго соразмерным «искусством» стиха особенно наглядно выражается в строках, представляющих собой как бы невольные, неожиданные вопрошания:

Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?..  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?..

Дело, понятно, не в том, что строки ритмизованы; дело в том, что они при этом совершенно естественно построены. Пушкин записал однажды: «Я думал стихами о ...» (о чем — неизвестно; запись оборвана). Человек, изучивший чужой язык, только *говорит* на нем, а *думает* он, как правило, на родном языке, уже потом переводя свою думу на другой язык; точно так же подавляющее большинство пишущих стихи «думает» прозой и лишь переводит свою думу в стихи. И это можно ясно увидеть, разглядеть в их стихах, которые всегда отмечены печатью «неестественности».

Между тем в строках Пушкина, в их строении нет ничего неестественного: *иначе* вроде бы и сказать *невозможно*.

Здесь не исключено одно недоумение: выше говорилось, что искусство слова не есть слово, не есть речь, а теперь идеалом поэзии вдруг объявляется естественное строение речи... Но данное противоречие как раз и составляет одну из глубоких основ поэзии вообще.

Тот факт, что подлинная поэзия не нарушает естественного строения речи и в то же время обладает стройным ритмом, рифмами и сложными звуковыми повторами и сочетаниями, есть своего рода «чудо» творчества. Поэт как бы попросту говорит, изливает душу, но получаются словно сами собой стройные стихи. И именно это «чудо» решительно *отделяет* поэзию, искусство слова от слова как такового. Ведь если естественный строй речи *нарушен*, стихи предстают только как *отклонение* от речи, как в большей или меньшей степени переделанная, переиначенная речь. Когда же речь, словно ничем не отличающаяся от обычной, неожиданно оказывается стройными стихами — это в самом деле есть чудесная метаморфоза, таинственное превращение нашей обычной речи в нечто совсем иное, *претворение* слова в искусство слова, в поэзию. Не так уж трудно заритмизовать и зарифмовать речь, но для того чтобы речь как бы сама по себе, без всякого «насилия» над ней стала поэзией, необходимо подлинное творчество. «Мастерство», даже самое изощренное, здесь не поможет.

Мы говорили до сих пор о том, как воплощается творчество во внешних слоях поэтического мира — в звуковом и интонационно-синтаксическом строе. Вполне понятно, что поэт именно *творит* и более глубокие слои мира

стихотворения. Но эти внутренние, смысловые слои нельзя рассмотреть с той же наглядностью.

Обратимся к более общей проблеме: зачем, собственно, создается, творится поэтический мир стихотворения?

В известном смысле все дело заключается именно в том, что в этом органическом процессе создается, рождается как бы самостоятельное *бытие* поэтического мира. Творение Пушкина — это не слово о ночи и о бессоннице, но как бы сама ночь и сама бессонница,— своего рода непреложный факт, который остается в нашей памяти как нечто будто бы вполне *реально* пережитое и в известном смысле даже более непреложное, чем реальное переживание.

...Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...  
Что тревожишь ты меня?

Для каждого, кто сумел по-настоящему воспринять эти строки (конечно, в цельности стихотворения), они существуют не как некоторое «сообщение», но как самостоятельная, суверенная действительность, которая не отсылает нас к чему-то, находящемуся за ее пределами, но живет сама по себе,— словом, являет собой поэтический мир. *Стихи* теряют свое значение и умирают вне связи с породившими их явлениями реальной жизни; между тем *поэзия* живет собственной энергией и — потенциально — бессмертна.

А это качество подлинной поэзии имеет глубокий и богатый смысл. Прежде всего следует сказать о том, что оно вовсе не означает какого-либо отхода, отрыва поэзии от *реального* мира. Напротив, поэзия способна вобрать в себя объективный мир с несравненной широтой и проникновенностью.

Творя мир стихотворения, поэт поднимается, возвышается над своими собственными мыслями и чувствами. Творчество есть сильнейшее и — что очень важно — целостное напряжение, сосредоточение всех сил и способностей разума, души, воли поэта. При этом и становится возможным как бы невероятное, подобное чуду явление: при вполне *естественном* строении речь оказывается вместе с тем строго ритмической, обладающей рифмами и интенсивными звуковыми повторами и сочетаниями,— то есть представляет собой уже вовсе не речь, а реальность поэзии, искусства слова.

Но и стихотворение в целом, во всех своих сторонах или слоях являет собой нечто неизмеримо более значительное, чем любая мысль и чувство.

Возвышаясь до творчества, поэт создает мир своего произведения как суверенный организм, который обладает собственной жизненной силой. Этот поэтический мир есть как бы мельчайшее подобие объективного мира жизни и природы. Любое слово, выражающее мысль и чувство, есть только сообщение о *чем-то* отдельном и ограниченном. А истинно поэтический мир устремлен к безграничному, бесконечному; он есть художественное инобытие всей цельности бытия.

Дело в том, что в процессе подлинного творчества поэт не просто высказывает свои мысли и чувства; он начинает как бы жить в создаваемом им мире произведения и воплощается в нем во всей целостности своей человеческой сущности, которая в конечном счете отражает в себе целостность объективного мира. И конкретные мысли и чувство оказываются именно только материалом для выявления, для воплощения стихии творчества, приобщающей нас к миру в целом.

В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» самый «предмет» не обладает ни яркостью, ни значительностью. Все во мраке ночи, все спит, ясно воспринимается лишь ход часов, а кроме того, слышатся или же только мерещатся неясные, неведомые звуки, которые и обозначить-то можно, наверное, лишь самими пушкинскими строками (они только что цитировались).

Но в поэтическом мире стихотворения эти вроде бы ничтожные проявления жизни, существующие для нас лишь в часы ночной бессонницы, меряются, так сказать, самой высокой и ответственной мерой. Они представляют здесь всю жизнь в ее целостной сущности. И быть может, именно в этих смутных, невнятных звуках вдруг откроется тайна жизни?

В «Стихах, сочиненных во время бессонницы» присутствует *весь* Пушкин и весь мир, который он обнимал своим творчеством. Вот, например, в строке

Парки бабье лепетанье...

совмещаются бесконечно далекие друг от друга полюса освоенного Пушкиным мира: мрачная богиня античной мифологии и простоватое бытовое лицо с привкусом смешного; а детское (оно для Пушкина есть в любой

женщине) *лепетанье* преодолевает этот контраст. Та, которая бесстрастно прядет где-то нить жизни поэта, и та, которая болтает пустяки у его плеча, словно объединяются в этом ночном лепетанье...

Далее смутное звучание принимает в творческом воплощении еще два совершенно разных обличья: одно являет пред нами совсем отдельное от человека чудное существо:

Спящей ночи трепетанье,

а другое, напротив, представляет плетение ночных звуков как обнажившуюся (после того как с нее совлечены яркие одежды дня) мелкую и пустую суету человеческого существования:

Жизни мышья беготня...

Но эта строка вовсе не отменяет, не зачеркивает предшествующие, ибо перед нами подлинно поэтический мир с его принципиальной многозначностью, даже неичерпаемостью, а не последовательность неких суждений.

Столь же многозначна идущая затем цепь вопрошаний:

Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?

В центре этих вопрошаний — столь характерная для пушкинской поэзии тема (не тема как «предмет», но нечто подобное музыкальной теме) высшего голоса совести. В «скучном шепоте» ночи ропщет все то, что утрачено, что не исполнено днем. Но это, конечно, только одна из сторон целого. Ночь является и как осуществление того, чего не может осуществить день, и как подтверждение необратимого исчезновения еще одного витка нити, которую прядет та пряжа... И повторы звуков т, ш, н — это ведь и шелест ее нити.

Впрочем, как уже говорилось, поэтический мир потенциально безграничен, неисчерпаем. Стихотворение Пушкина можно бы разбирать еще и еще. Нам же здесь важно сделать только один вывод.

Имея дело, казалось бы, лишь с невнятными звуками бессонной ночи, поэт соприкасается с целым миром. И незначительность *материала* стихотворения — этих смут-

ных ночных ощущений — приобретает, в сущности, обратный смысл: они с особенной силой выявляют высоту и размах пушкинского творчества. Даже и в этом томленье бессонницы *поэт* имеет дело с цельностью мирового бытия.

Поэзия заключена не в мыслях и чувствах, выраженных словом, но в своего рода надстройке над ними, созданной энергией творчества. И в данном случае просто не существенно, насколько «значительны» сами по себе мысли и чувства, материал которых преобразовала мощная энергия пушкинского творчества...

Пятнадцать строк, имеющих заглавие «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», — одна из безусловных ценностей русской и мировой поэзии.



## Глава пятая

# ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ КАК ОСВОЕНИЕ МИРА

### 1. 1900—1930-е ГОДЫ

Субъективный — или, точнее, субъектный, субъективированный — характер лирического творчества, в котором перед нами непосредственно раскрывается духовная жизнь творца, нисколько не противоречит тому, что любое лирическое произведение есть одновременно вполне объективный образ современного мира.

Конечно, лирическая поэзия как таковая не имеет цели развернуть перед нами прямые изображения, и отыскивание в лирике отдельных изобразительных черт и деталей, имеющих-де самостоятельную ценность, чаще всего приводит к вульгаризаторским последствиям (когда утверждают, например, что лирический поэт в одной-двух строках создает «яркие образы» людей, событий и т. п.). Объективность мира запечатлевается прежде всего в самой поэтической форме, в структуре и материали лирического творения, в его композиции, словесной образности, ритме, мелодике, инструментовке и т. д. Именно с этой точки зрения особенно уместно ставить вопрос о принципиальной близости художественной природы лирической поэзии и архитектуры, орнамента, музыки, танца, т. е. *выразительных искусств*. В лирике мир прежде всего выражается, а не в буквальном смысле изображается.

Самый стих Пушкина, Некрасова или Блока (конечно, стих в наиболее широком и целостном значении слова, а не в чисто формальном, техническом смысле) есть воплощение, выражение «структуры» современного мира. Изучать стих Державина или Есенина — это значит в конечном счете изучать определенные существенные черты времени, воплотившиеся — разумеется, глубоко специфически — в поэтической форме.

Это с совершенной ясностью осознавал Александр Блок. В своем предисловии к «Возмездию» (1919) он превосходно показал, как поэтический ритм и архитектоника рождаются из самой динамики и структуры современного мира<sup>1</sup>. Но то, что осознавал Блок, определяло развитие русского стиха начиная с Ломоносова.

Речь идет, естественно, о стихе подлинных, больших поэтов; у посредственных поэтов стих предстает лишь как «особым образом организованный язык». Даже если они обладают индивидуальным стилем, последний оказывается неспособным влиться в стиль эпохи, стать одной из его разновидностей. С другой стороны, далеко не всегда и высокоодаренный поэт схватывает существенные, коренные черты эпохи, и его поэтическая форма запечатлевает только внешнюю сумятицу волн времени, только рябь, возникающую на его поверхности от глубинных течений.

Подлинная поэзия немислима без чуткого внимания к тем подземным токам, которые через какое-то время вырвутся на поверхность и захватят бытие каждого человека. Так, в блоковских стихах периода первой русской революции то и дело слышится — пусть лишь в отдельных тактах — именно та тональность, которая определит всю музыку «Двенадцати»:

И опять, опять снега  
Замели следы. . . . .  
Гармоника, гармоника!  
Эй, пой, визжи и жги!  
И опять метель, метель  
Вьет, поет, кружит.

Поэзия, родившаяся в преддверии революции, относилась к надвигающемуся перевороту глубоко активно и стремилась определить свою роль, свое место, свою ответственную позицию в близкой грозе.

Речь идет причем вовсе не о шумных стихотворных декларациях, которые характерны как раз для второстепенных и третьестепенных писателей; в 1905 году, например, громче всех вешали о «грозе и буре» такие поэты, как Н. Минский и Бальмонт. Речь идет о самой поэтической структуре. Так, общеизвестные стихи Блока:

<sup>1</sup> См.: Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М.—Л., Гослитиздат, 1960, с. 297—300.

О, весна без конца и без краю —  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном щита!

написаны, казалось бы, на «отвлеченно-лирическую» тему. Но сама их поэтика непосредственно воплощает и новое видение родины и движение навстречу близящейся буре. Подобного рода поэтической формы не найти в русской поэзии XIX века:

И смотрю, и вражду измеряю,  
Ненавидя, кляня и любя:  
За мученья, за гибель — я знаю —  
Все равно: принимаю тебя!

Анапестический ритм, в который некрасовской властью вложено ощущение народной напевности, песенности, отчасти сохраняет в себе это наследие. Но песенное начало соединяется здесь с, казалось бы, противоречащим ему, прерывистым, слагающимся из отдельных «выкриков» строением стиха:

О, весна (!) без конца (!) и без краю (!)  
Ненавидя (!) кляня (!) и любя (!)

Дело, конечно, не только в чисто ритмических особенностях (хотя и они имеют существенное значение); дело в целостном своеобразии формы. Это становится совершенно ясно, если вслушаться в другие стихи Блока:

Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота: выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!  
Женщины с безумными очами,  
С вечно смятой розой на груди! —  
Пробудись! Пронзи меня мечами,  
От страстей моих освободи!

Эти *хорейческие* стихи по своему цельному облику более похожи на «О, весна без конца и без краю...», чем, скажем, на хорей Пушкина или Тютчева (в свою очередь, «О, весна...» гораздо ближе этим блоковским стихам, нежели анапестам Лермонтова или Некрасова).

То же самое можно сказать и о ямбических стихах Блока:

Да. Так диктует вдохновенье:  
Моя свободная мечта  
Все льнет туда, где униженье,  
Где грязь, и мрак, и нищета.  
.....  
На непроглядный ужас жизни  
Открой скорей, открой глаза,

Пока великая гроза  
Все не смела в твоей отчизне...

То, что выразилось в последней строфе в прямой смысловой формуле, живет во всех цитированных стихах как внутренняя основа поэтической структуры: и в ритме (в самом широком значении слова, т. е. как единстве метра, интонации, инструментовки, организации словоразделов и т. п.), и в «семантическом» плане, в непосредственно воспринимаемой смысловой окраске слов и синтаксических конструкций. Так, в первом стихотворении непосредственная содержательность поэтической формы определяется ключевыми словами «без конца», «без краю», «звон щита», «вражда», «гибель» и общей значимостью напряженных перечислений вроде «ненавидя, кляня и любя». Те же черты характерны и для других цитированных отрывков.

Столь же существенна и синтаксически-интонационная активность, действенность: «узнаю!», «принимаю!», «приветствую!», «измеряю», «знаю» и снова «принимаю!» в первом стихотворении — и прямая повелительность во втором: «выходи!», «пробудись», «пронзи!», «освободи!».

Дело, конечно, не в самих по себе «приемах», а в том, что они органически рождаются из предчувствия близкой грозы.

В зрелых стихах Блока глубоко и полно воплотились характернейшие черты русской поэтической формы предреволюционных лет. Эта форма запечатлела в себе объективную «структуру» русской жизни, поскольку она способна выразиться в лирической поэзии. Но революции как таковой поэтическая форма Блока уже не могла вполне соответствовать, несмотря на всю внутреннюю мощь его «Двенадцати». Маяковский был, очевидно, по своему прав, когда утверждал в 1921 году, что «тонким, изящным словам» (и, добавим от себя, ритмам) Блока «не под силу было выдержать и поднять ее (революции. — В. К.) тяжелые реальнейшие и грубые образы. В... «Двенадцать» Блок надорвался...»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Характеризуя «формальное» новаторство Маяковского, нередко сводят все дело к новизне тех или иных «приемов» — стилистических, метрических, фонических

<sup>1</sup> В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, с. 21.

и т. п. Конечно, все это имело свое значение. Но, во-первых, многие из «приемов», типичных для Маяковского, были разработаны ранее, например в поэзии «сатириконцев»<sup>1</sup> и Андрея Белого. Во-вторых, суть дела заключена не в отдельных «приемах» (которые могут совпадать, скажем, у выдающегося и бездарного поэтов), а, так сказать, в самом *принципе* поэтической формы, в частности в ее соотношении с поэтическим содержанием и самой жизнью.

В частности, оно, это соотношение, определяет очень существенную особенность поэтики Маяковского, указанную в свое время Михаилом Пришвиным, который заметил, что поэт «стер границу между диалогом и стихотворением»<sup>2</sup>.

Сейчас модно говорить о различных формах «диалогичности» в литературе, в частности в романах Достоевского. Но в данном случае речь идет совсем о другом, не о «внутренней», так сказать, диалогичности, а о прямом, открытом диалоге с современниками.

Конечно, «послания» и всякого рода обращения к слушателям характерны для поэзии вообще, в особенности для поэзии подчеркнута гражданственной или непосредственно революционной; Маяковский, без сомнения, примыкал в этом смысле к определенной традиции. И все же есть качественная, принципиальная грань. Во-первых, в предшествующей поэзии различного рода послания и обращения выступают обычно как жанровое явление, т. е. известная условность. То или иное содержание облекается при этом в соответствующую ему жанровую форму. Между тем у Маяковского обращение — это не просто «форма», не жанровая черта, ибо прямая обращенность присуща всем жанровым явлениям его поэзии и всюду сохраняет обнаженную содержательность.

Во-вторых, обращение в прежней поэзии выступает прежде всего как риторическое обращение (имеется в виду, конечно, не риторика в дурном смысле слова), вовсе не требующее прямого практического отклика. Между

---

<sup>1</sup> Это хорошо показано в монографии Л. А. Евстигнеевой «Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы». М., 1968.

<sup>2</sup> М. М. Пришвин. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., Гослитиздат, 1957, с. 46.

тем у Маяковского обращение обычно подразумевает именно прямой ответ современников словом или делом. Вполне закономерно, что главной формой существования поэзии для Маяковского (о чем он неоднократно говорил) было выступление перед читательской аудиторией, всегда связанное с последующими ответами на записки и реплики. Стихотворение органически входило в этот непосредственный диалог с читателями, что не могло не определять самую его структуру (даже если оно воспринимается уже не в аудитории, а на книжной странице). Это и значит, что граница между диалогом и стихотворением буквально стерта.

Характерно, что диалог со слушателями нередко определял существенные изменения в стихах. Приведу хотя бы один пример. Находясь в 1925 году в Нью-Йорке, Маяковский прочитал перед рабочей аудиторией только что написанное знаменитое стихотворение «Бруклинский мост». И, как было рассказано в одной из нью-йоркских газет, кто-то крикнул из зала: «Не забудьте, товарищ Маяковский, что с этого же моста часто безработные бросаются в воду, разочарованные и измученные жизнью». И сразу же после этого Маяковский ввел в стихотворение новую строфу — о безработных, которые «в Гудзон кидались вниз головой» с этого моста<sup>1</sup>. Подобная «творческая история» едва ли типична для прежней поэзии, а для Маяковского она очень характерна.

Но, конечно, поэзия Маяковского в целом далеко не сводима к такой прямой, буквальной диалогичности. Это своего рода точка отсчета, из которой надо исходить при анализе. В целом поэзия Маяковского предстает как диалог с временем, с миром, в котором совершается целенаправленная перестройка. Поэтически осваивая этот мир, он всегда непосредственно обращается к нему, непосредственно включает своим словом, своим деянием поэта во всеобщее историческое деяние.

И это прямое обращение определяет общую структуру стиха и все отдельные «приемы». Разумеется, обра-

---

<sup>1</sup> Статья в нью-йоркской газете появилась 13 декабря 1925 г., а полный текст стихотворения опубликован 31 декабря; в записной книжке, где находится текст «Бруклинского моста», строфа о безработных вписана другими чернилами на отдельной странице.

щение как таковое не всегда проходит через все стихотворение. Но оно, как правило, ощутимо в каждой детали, оно лежит в основе поэтической формы и то и дело вырывается наружу.

Это своеобразие поэтики Маяковского обусловлено в конечном счете чувством нераздельной связи, чувством причастности той силе, которая перестраивает мир, чувством, столь ясно выраженным в его известных строках:

Я счастлив,  
                    что я  
                                этой силы частица,  
что общие  
                    даже слезы из глаз...

Именно это чувство заставляло поэта не просто высказывать что-то, но открыто обращаться к современникам и потомкам. Так построены не только его стихи, но и поэмы. Скажем, «Хорошо!» и открывается и завершается прямым обращением к современнику, которое и задает весь тон и строй.

Один из лучших исследователей поэтики Маяковского, Г. О. Винокур, писал:

«Форма речи, в которой выражается как бы непосредственное соприкосновение со слушателем, служит Маяковскому самым привычным приемом... Интересно, например, сопоставить объективно-утвердительный тон пушкинского «Памятника» и неизбежную форму обращения к слушателю ...которой начинает свой «Памятник» Маяковский». Стих Маяковского «целиком пронизан стихией устного, и притом преимущественно громкого устного, слова»<sup>1</sup>. Г. О. Винокур убедительно показал в своей книге, как это свойство определяет и все строение стиха Маяковского, и своеобразие его слова, и фоннику.

Наиболее характерно, пожалуй, что прямая обращенность и стихия громкого устного слова присуща даже тем вещам Маяковского, которые направлены против врага. Таково, например, одно из лучших стихотворений Маяковского, посвященное страшному голоду в Поволжье, или, вернее, тем зарубежным кругам, которые отказались помочь гибнущим миллионам:

Гвоздимые строками,  
стойте немые!

<sup>1</sup> Г. Винокур. Маяковский — новатор языка. М., «Сов. писатель», 1943, с. 111, 118—119.

Слушайте этот волчий вой,  
Еле прикидывающийся поэмой!

Здесь прямое обращение к тем, кто отказывается по-  
мочь, словно желая задушить страну голодом.

Помощи не будет!  
Отрезаны снегами.  
Помощи не будет!  
Воздух пуст.  
Помощи не будет!  
Под ногами  
даже глина сожрана,  
даже куст.  
Нет,  
не помогут!  
Надо сдаваться.  
В 10 губерний могилу вымеряйте!  
Двадцать  
миллионов!  
Двадцать!  
Ложитесь!  
Вымрите!..

Только одна  
осипшим голосом,  
сумасшедшие проклятия метелям меля,  
рек,  
дорог снеговые волосы  
ветром рвя, рыдает земля.

Здесь опять обращение — но только уже к жертвам  
голода. И вновь обращение к врагам:

Будьте прокляты!  
Пусть  
за вашей головою вѣнчанной  
из колоний  
дикари придут,  
питаемые человечиной!

Итак, обращение — своего рода доминанта всего сти-  
ля стихотворения. Но естественно возникает вопрос: ведь  
речь шла об обращенности к той силе, неотъемлемой час-  
тицей которой чувствует себя поэт. В чем же дело? Если  
всмотреться внимательно, то окажется, что поэт все-та-  
ки обращается к «своим». Правда, он говорит с врагом,  
но прежде всего для того, чтобы эту речь слушали свои,  
чтобы они знали, как следует говорить с врагом. Это  
открыто выступает в заключительных строфах:

Это слово не к жирному пузу,  
это слово не к царскому трону,—



в сердце таком  
слова ничего не тронут:  
трогают их революций штыком.  
Вам,  
несметной армии частицам малым,  
порох мира,  
силой чьей,  
силой,  
брошенной по всем подвалам,  
будет взорван  
мир несметных богачей!  
Вам! Вам! Вам!  
Эти слова вот!  
Цифрами верстовыми,  
вмещающимися едва,  
запишите Волгу буржуазии в счет!..

Именно единство со всеми «частицами несметной армии» определяет характер поэтической формы. Но стихия «обращенности» столь мощна и всеобъемлюща, что и стихотворение в целом становится обращением — даже и к врагу, — хотя дело идет, в сущности, о диалоге с той несметной армией, частицей которой чувствует себя поэт. И эта внутренняя основа определяет так или иначе поэтическую форму в целом: все организуется как громкая устная речь, как непосредственное обращение к слушателю, то и дело выступающее в прямом, обнаженном виде (в частности, и обращение к голодающим миллионам).

Отсюда уже вырастают все многократно описанные исследователями черты стиля и ритма Маяковского. Но художественность, точнее, поэтичность формы живет не в самих по себе «приемах» (которые подчас могут напоминать и приемы совсем иных поэтов того времени), а в напряженном соотношении этих формальных черт и внутренней жизненной основы — чувства причастности к «несметной армии», занятой перестройкой мира.

\* \* \*

Поэзия, так или иначе связанная с революцией, неизбежно включала в себя пафос преобразования мира, что воплощалось и в самой поэтической форме. Но преобразование это мыслилось и даже чувствовалось различно. Для поэзии авангардистского склада революция нередко представляла как своего рода геологический катаклизм, всецело уничтожающий самую почву, наращенную тысячелетним бытием русского народа. Это вело и к «катак-

лизму» самой поэтической формы, что ярко выразилось, например, в творчестве Андрея Белого.

В поэзии А. Белого ранее всего нашла открытое выражение та ломка классической формы, которая получила наименование «литературной революции». Именно А. Белого уместно считать первым представителем «авангардизма»<sup>1</sup> в русской (да и в мировой) поэзии. Очевидная ломка формы есть уже в том стихотворении 1903 года, которым Маяковский, как он позднее вспоминал, восхищался в юности, в 1909 году, противопоставляя его «эстетике старья»:

Голосил  
низким басом.  
В небеса запустил  
ананасом.  
И, дугу описав,  
озаряя окрестность,  
ананас ниспадал, просияв,  
в неизвестность.

Любопытно, что позднее, уже после 1917 года, А. Белый переработал эти стихи, достигнув высшей степени «ломки».

Он —  
Валял дурака: —  
Дернул  
Басом.  
Он: —  
— «Смело!» —  
— Вздернул —  
— Смеясь, —  
В небеса  
Ананасом.

Тогда же, в 1903 году, А. Белый пишет стихи, в которых как бы сливаются в единство его тематика и поэтика:

В небесное стекло  
с размаху свой пустил железный молот...  
И молот грянул тяжело.  
Казалось мне — небесный свод расколот.  
И я стоял,  
как вольный сокол.

---

<sup>1</sup> Я употребляю этот термин в том, на мой взгляд, наиболее верном значении, которое хорошо раскрыто, например, в статье П. В. Палиевского «Экспериментальная литература» («Вопросы литературы», 1966, № 8, с. 79—80).

Беспечно хохотал  
среди осыпавшихся стекол.

Пафос всеобщего, тотального разрушения для А. Белого — не просто поэтический прием; он составляет основу самого отношения к миру, самого поведения поэта. Позднее он вспоминал, как еще в начале века, «поднимаемая рука над кремлевской стеной», он клялся, «что от быта не останется камня на камне»<sup>1</sup>.

Правда, в книге «Пепел» (1909), написанной во многом под воздействием Блока, Россия предстает подчас как «позитивная» ценность. Но основной мотив — это неизбежное и — хоть и с надрывом — желаемое, чаемое уничтожение всего сущего. Характерно близкое по стилю Блоку стихотворение, открывающее книгу:

Довольно: не жди, не надейся —  
Рассейся, мой бедный народ!  
В пространство пади и разбейся,  
За годом мучительный год!..  
Туда, — где смертей и болезней  
Лихая прошла колея, —  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

Но Блок, который незадолго до того на два года разошелся с А. Белым, писал тогда же о России, словно возражая своему «другу-врагу»:

Какому хочешь чародею  
Отдай разбойную красу!  
Пускай заманит и обманет, —  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты.

Апология всеобщего разрушения, столь ярко выразившаяся в творчестве А. Белого, оказалась в известной мере «маской». Когда во время гражданской войны от быта в самом деле не осталось камня на камне, А. Белый истерически восклицал с трибуны: «Я не могу писать! Это позор! Я должен стоять в очереди за воблой! Я писать хочу! Но я и есть хочу!.. Я хочу есть на чистой тарелке, селедку на *мелкой* тарелке, и чтобы не я ел мыл... Я буду кричать, пока меня не услышат! А-а-а-а!»<sup>2</sup>.

И более умеренно писал тогда же: «Дайте мне не-

<sup>1</sup> Андрей Белый. Начало века. М.—Л., ГИХЛ, 1933, с. 19.

<sup>2</sup> См.: «Москва», 1967, № 4, с. 126.

сколько поленьев (или пищи), бумаги, чернил, чтобы орудия воплощения замысла или рука оболочки моей беспрепятственно могла выводить на бумаге слова... Сознавая в себе свои силы, через головы всех обращаюсь к России с уверенным словом: «Я нужен тебе!..»<sup>1</sup>.

На какое-то время А. Белый, как и некоторые другие поэты, в страхе отшатывается от того, что ранее сам пророчил и призывал.

Авангардистская поэтика Белого, безусловно, выражала определенные черты эпохи — ее реальную катастрофичность, разрушение вековых традиций, распад сложившихся форм бытия. Но, как показало дальнейшее развитие, внешнее здесь часто затемняло глубинные процессы, временный хаос выдавался за устойчивое состояние нового мира.

Высшая цель поэзии — не в пассивном выражении лица мира, который искажен гримасами хаоса и распада, а в эстетическом преодолении хаоса, которое позволяет воплотить непобедимость и неисчерпаемость жизни, нуждающейся в преобразовании.

И дело, повторяю, вовсе не в декларациях типа «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля» — декларации, в которой недостаточно начитанный автор повторил, сам того не ведая, гротескную формулу мрачного героя «Бесов» Шигалева. Дело именно в поэтике, в ее основных принципах и чертах, ибо подлинное искусство воплощает объективный мир в самой своей структуре и материи.

В этом отношении очень интересный материал дает известная работа учителя А. М. Топорова, записавшего в 1920-х годах отзывы крестьян из глухого сибирского села о современной литературе. Речь идет совсем не о том, что эти еще только начавшие овладевать книжной культурой люди являются носителями наиболее объективного и трезвого отношения к художественным ценностям. Напротив, подавляющее большинство оценок, приведенных в книге А. М. Топорова, явно неприемлемо. Достаточно сказать, что самые высокие оценки получили от крестьян такие поэты, как А. Безыменский, И. Молчанов, П. Орешин, И. Уткин и даже ныне забытый В. Итин, а самые низкие — Блок, Пастернак, Тихонов и в значительной мере Есенин.

Речь идет о том, что ученики А. М. Топорова с пре-

---

<sup>1</sup> «Записки мечтателей», 1920, № 3, с. 121.

дельной свежестью и непосредственностью воспринимали *общий характер* стихотворений, то в них, что, казалось бы, лежит на поверхности, но в то же время воплощает основные принципы поэтики, самый ее «закон», который как раз и запечатлевает общий «закон» объективного мира — как он схватывается поэтом.

Вот несколько характеристик, принадлежащих самым разным лицам.

О стихах Пастернака: «В этом стиху слова, как сквозь решето, сыпятся и разделяются друг от дружки... Много насобирано! Сумасшедшая буря какая-то! ...Ково-то выдернули, потом в калину полезли, а потом вовсе никово»<sup>1</sup>.

О Тихонове (речь идет о стихах из книги «Поиски героя», представлявшей особый период в развитии советской поэзии — период, о котором мы еще будем говорить ниже): «Слова ровно ударяют, а звуку от них мало... Мелькают дети, трава, море, костры, паруса... Корявые, ковырные слова!» (стр. 273—274).

О Сельвинском: «...Формы не имеет... Все почти слова в стихе изломаны... и никакой смысленности... Дырдаком скачет. Как по избитой дороге» (стр. 270, 271).

О стихах Есенина, написанных в имажинистском духе: «Насобирались он всячины, а ничего не сказал... Вихрем голова у него крутилась. Что в глаза лезло, то и плел: бабы, кусты, пупы, овцы, поэты, кобели, суки — все-все...» (стр. 243).

Лишь недавно научившиеся читать люди, очевидно, не понимают «смысла», «содержания» стихотворений, не могут «извлечь» его из формы. Но они верно схватывают характер стиха. «Сумасшедшая буря», весь луг «расковырен», «избитая дорога», «вихрем голова крутится» — все это образные и наивные, но по-своему верные определения природы поэтической формы «авангардистского» типа. И люди, сами только что активно пережившие катаклизм революции, отказываются видеть в этой форме объективное отражение структуры их собственного бытия.

Совсем по-иному воспринимают они, например, зрелые стихи Есенина: «Не так он, как раньше, пишет. Вот сколько читали — все слова да слова непутевые, раз-

---

<sup>1</sup> А. М. Топоров. Крестьяне о писателях. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 267—268.

бродные. А тут у него чутко, обдумчиво... Связность в словах прозористая. Написано разымчиво. Человечество у него явилось. А то, бывало, сброд несет в некоторых...» (стр. 244).

В зрелом своем творчестве почти все большие поэты эпохи так или иначе, раньше или позже преодолевают авангардистские тенденции в сфере поэтической формы. И это связано прежде всего с более глубоким и объективным освоением бытия—освоением не внешнего хаоса волн времени, а глубинных течений жизни. Это, конечно, вовсе не означает, что поэзия перестает воплощать ситуацию грандиозного исторического переворота. Одно дело — просто выразить, дать мгновенный отпечаток катастрофического облика мира, другое — действительно освоить его поэтически, т. е., в частности, эстетически, преодолеть хаос и распад.

Конечно, каждое значительное явление в поэзии революционной эпохи было достаточно сложно. Но все же нельзя не видеть коренного различия между реалистической и принципиально авангардистской поэтикой, определившей, скажем, эти вот послереволюционные стихи А. Белого:

Как —  
— Из тумана —  
— Пены  
— Нижут —  
— Взмои —  
— Перегонных  
— Вод!

Так —  
— Смены  
Поколений —  
— Слижут

Мглой  
Пленный  
Род...  
Круги —  
— Миров —  
— Нарушены...

Беги!  
И — верты!  
И — смерти!  
Дома —  
Разрушены...  
Сама —  
— Не держит —  
— Твердь...

К середине 20-х годов авангардистская поэтика, которая в самые первые годы революции подчас оказывалась на первом плане, уже прочно отошла на периферию поэзии. И широко распространено мнение, что развитие поэзии с этого времени совершается, если и не просто, то во всяком случае прямолинейно — в сторону реалистической поэтики. Но на самом деле это далеко не так. Из истории советской поэзии — да и литературы вообще — в силу целого ряда причин нередко как бы выпадает сложное и глубоко своеобразное явление — известное возрождение авангардистских тенденций в конце 20-х — начале 30-х годов.

После всеобщего тяготения к реалистическим и классическим формам, начавшегося сразу же после окончания гражданской войны и в течение 20-х годов непрерывно нараставшего, произошел своего рода поворот к прошлому, хотя бы с внешней точки зрения. Этот поворот почти не изучен до сих пор; но это и не удивительно, ибо серьезное историко-литературное исследование литературы второго послереволюционного десятилетия еще только начинается (в отличие от первого десятилетия, для изучения которого уже сделано много).

Уместно привести здесь характеристику состояния советской поэзии на рубеже 20—30-х годов, данную человеком, который именно в это время вступал в литературу, — поэтом Александром Коваленковым. Правда, далеко не со всем в его оценках можно согласиться, но с фактической точки зрения он во многом прав.

А. Коваленков писал в 1957 году, что в тот период определенные явления буквально «хлынули» в литературу: «Пошли кочевать по литкружкам размноженные рукописным способом стихи Н. Гумилева, и запоздалые ростки акмеистической школы... густо обступили со всех сторон пишущую молодежь. «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Опыты соединения слов посредством ритма» К. Вагинова, «Иронический сад» М. Тарловского, афишные выступления в Политехническом музее О. Мандельштама, невесть откуда появившийся на букинистических прилавках изданный в Берлине «Соловей» И. Северянина, изустно распространяемые стишки Олейникова, пластинки Вертинского, Лещенко... Об этой особенности 30-х годов у нас говорят как-то стыдливо, приглушенно,

а последствия... дают о себе знать и по сегодняшний день. На некоторое время начинающие поэты первой половины 30-х годов оказались как бы в длинном пустынном коридоре. Справа из многочисленных дверок и дверей выскакивали декадентствующие клоуны и зазывалы, а слева конструктивисты возводили разрушающую все представления о человеческих жилищах железобетонную стену»<sup>1</sup>.

Повторяю: дело не в оценке положения. Кстати, сам автор в позднейшей перепечатке статьи изъясил из этого списка имя Мандельштама, «ростки акмеистической школы» заменил на «отзвуки», а «клоунов и зазывал» лишил эпитета «декадентствующие»<sup>2</sup>.

Такие термины, как «акмеизм» и «декадентство», в самом деле едва ли могут что-либо объяснить в данном периоде. И поэзия Мандельштама к этому времени уже почти не имела общих черт с его ранней, действительно акмеистической, поэзией, и конструктивизм, переживавший тогда свой высший расцвет, не нес в себе ничего собственно декадентского.

А. Коваленков пишет, что Мандельштам оказал «настолько заметное влияние на литературные течения 30-х годов... что даже появился термин «мандельштамп»<sup>3</sup>. Это, возможно, и правильно, но гораздо важнее, на мой взгляд, была другая тенденция, которая наиболее остро выразилась в раннем творчестве Николая Заболоцкого, в его стихах и поэмах, созданных в конце 20-х — начале 30-х годов. Это не значит, что вся поэзия находилась тогда под воздействием Заболоцкого. То, что нашло яркое выражение в его поэзии, независимо от него проявилось так или иначе у ряда значительных поэтов.

Я имею в виду такие типичнейшие и, по-видимому, центральные явления поэзии периода, как зрелые стихи Тихонова и Багрицкого, ранние вещи Прокофьева, Мартынова, П. Васильева. Нельзя не назвать здесь и сложившуюся в то время, почти не изученную еще поэтическую школу обэриутов (объединение реального искусства), в которую наряду с Заболоцким входили А. Введенский, Н. Олейников, К. Вагинов, Д. Хармс, Е. Шварц и др.

Наряду с этим развивается и другая тенденция, на-

<sup>1</sup> «Знамя», 1957, № 7, с. 167.

<sup>2</sup> См.: А. Коваленков. Хорошие, разные. М., «Сов. писатель», 1962, с. 8—9.

<sup>3</sup> Там же, с. 11.



шедшая выражение у поэтов конструктивизма — И. Сельвинского, Н. Ушакова, а также поэтов-лефовцев — С. Кирсанова, С. Третьякова и др.

Для обеих этих линий были характерны устремления, которые напоминали поэзию первых революционных лет, — усложнение и ломка стиха, всякого рода «крайности» и заострения формы. И это было в конечном счете обусловлено тем, что в стране снова совершался величайший переворот, коренным образом изменивший быт и, естественно, сознание десятков миллионов людей. Характерны написанные уже позднее, в середине 30-х годов, строфы из «Страны Муравии» Твардовского:

Молва растет, что ночь, что день,  
Катится в даль и глушь,  
И ждут сто тысяч деревень,  
Сто миллионов душ...

Нет, никогда, как в этот год,  
В тревоге и борьбе,  
Не ждал, не думал так народ  
О жизни, о себе.

И жизнь — на слом,  
И все на слом —  
Под корень, подчистую...

Сам поэт признавался впоследствии: «Эта революция... во всем жизненном укладе миллионов явилась для меня в юности примерно тем, чем для старшего поколения наших людей были Великая Октябрьская социалистическая революция и гражданская война»<sup>1</sup>.

Этот глубочайший перелом не мог не отразиться со всей остротой в поэзии эпохи.

К сожалению, поэзия рубежа 20—30-х годов не изучена еще даже с точки зрения ее общего отношения к действительности. Так, современный исследователь пишет о «Столбцах» Заболоцкого: «Мир собственничества, самоуспокоения, косная мещанская среда, не порождающая иных идеалов, кроме мечты о все большем благополучии и богатстве, — вот главный объект, который Заболоцкий старался изобразить»<sup>2</sup>.

В качестве примера изображения «косной среды» и

<sup>1</sup> А. Твардовский. Поэмы. М., «Сов. писатель», 1957, с. 382.

<sup>2</sup> А. Турков. Николай Заболоцкий. — В кн.: Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 17.

«самоуспокоения» автор указывает стихотворение «Свадьба», которое кончается так:

И под железный гром гитары,  
Подняв последний свой бокал,  
Несутся бешеные пары  
В нагие пропасти зеркал.  
И вслед за ними по засадам,  
Ополоумев от вытья,  
Огромный дом, виляя задом,  
Летит в пространство бытия.  
А там — молчанья грозный сон,  
Седые полчища заводов  
И над станочьями народов —  
Труда и творчества закон.

Как можно разглядеть здесь «самоуспокоение»? Да и можно ли вообще было найти в то время в России «собственника», который находил основания мечтать «о все большем благополучии»? Автор явно спутал эпохи...

«Объект» ранней поэзии Заболоцкого — не «косный» быт, а быт взорванный, быт накануне и в момент его крушения.

То же самое воплощено и в другом стихотворении, которое аналогично характеризует А. М. Турков, — о толчке на Обводном канале:

Кричи, маклак, свисти уродом,  
Мечи штаны под облака!  
Но перед сомкнутым народом  
Иная движется река.

И нету сил держаться боле,  
Толпа в плену, толпа в неволе,  
Толпа лунатиком идет,  
Ладони вытянув вперед.  
А вокруг черны заводов замки,  
Высок под облаком гудок.

И воют жалобно телеги,  
И плещет взорванная грязь,  
И над каналом спят калеки,  
К пустым бутылкам прислонясь.

Для нас важны, однако, не прямые смысловые ходы, но содержательность самой поэтической формы. Стихи Тихонова, Прокофьева, отчасти Луговского, написанные в это время, несут на себе печать взорванного быта, новой ломки самых основ жизни.

Но наиболее интересно, пожалуй, что своеобразная ломка формы характерна в этот период даже для такого

приверженца «классической» поэтики, как Твардовский. Он вспоминал позднее, что на рубеже 20—30-х годов, вникая «во все, что составляло собою новый, впервые складывающийся строй сельской жизни», он «совсем разучился писать стихи»<sup>1</sup>.

Действительно, для его книг, вышедших в начале 30-х годов («Путь к социализму», «Вступление», «Молочный колхоз» и др.), типичны стихи такого рода:

В одной из комнат бывшего барского дома  
Насыпан по самые окна овес,  
Окна побиты еще во время погрома  
И щитами завешаны из соломы,  
Чтобы овес не пророс.

Перед нами в самом деле образчик распада поэтической формы, стих, утративший внутреннюю меру и энергию; это своего рода натуралистическая поэтика, для преодоления которой необходимо было овладеть новым состоянием мира, найти свое цельное отношение к нему.

\* \* \*

Важно еще раз подчеркнуть: ломка формы в поэзии рубежа 20—30-х годов была новым, для многих неожиданным явлением, ибо процессы этого рода, казалось бы, только что исчерпали себя. В течение 20-х годов большинство поэтов, выступавших накануне или во время революции со стихами авангардистского толка, пришли так или иначе к поэтике реалистического и «классического» характера. Это можно в том или ином смысле сказать и о Есенине, и о Маяковском, и о Пастернаке. Если в 1917 году для Маяковского типичны стихи вроде:

Дней бык пег.  
Медленна лет арба.  
Наш бог бег.  
Сердце наш барабан,—

то в 1927 году сущность его поэтики хорошо выражается в таких строфах, посвященных в общем тому же «предмету»:

А летом слушают асфальт  
с копейками в окне:

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Сов. писатель», 1961, с. 160.

— Трансваль, Трансваль,  
страна моя,  
ты вся горишь в огне!  
Я в этом каменном котле  
варюсь, и эта жизнь —  
и бег, и бой, и сон, и тлен —  
в домовьи этажи  
отражена от пят до лба,  
грозою омываемая,  
как отражается толпа  
идущими трамваями<sup>1</sup>.

Между тем на рубеже 20—30-х годов вновь происходит новая и резко обозначенная ломка поэтической формы, ломка, объективно запечатлевшая ни с чем не сравнимые по широте и глубине изменения в бытии и сознании десятков миллионов людей.

Правда, основные процессы, совершавшиеся теперь в поэзии, существенно отличались от тех процессов, которые характерны для поэзии первых лет революции. Тогда в поэтике воплотились прежде всего рационалистические и конструктивные устремления, столь ясные и у Маяковского, и у Гастева, и даже у таких поэтов, как Андрей Белый или Шершеневич.

Теперь же для поэтической формы характерны как раз своего рода «иррациональные», «интуитивистские» тенденции, столь ясно выразившиеся в тех же «Столбцах» Заболоцкого, в ранних стихах П. Васильева и, конечно, у «Обэриутов». Это обусловлено тем, что дело шло об изменении самих глубин быта и душевной жизни миллионов людей. Эту ломку и запечатлевала сама структура поэтической формы.

Подчас эта ломка приводила, в сущности, к полному распаду формы. Таковы, например, уже как бы чисто прозаичные, натуралистические стихи Олейникова, в свое время очень популярные (о чем говорит и А. Коваленков):

Когда ему выдали сахар и мыло,  
Он стал домогаться селедки с крупой.  
Типичная пошлость царя  
В его голове небольшой.

Полное разрушение формы характерно для таких, например, стихов Чернова (1932):

---

<sup>1</sup> Для большей наглядности даю стихи без графической «лесенки», которая призвана была прежде всего показать, как надо исполнять стихи.

Любимая  
И трижды проклятая столица моя!  
Здесь на площади гудят толпы, реют плакаты,  
А на полях ветер.  
Воют собаки бездомные.  
Страшно ночью осенней  
Думать о черных степях.

Но эти же тенденции характерны и для такой значительной вещи, как поэма Заболоцкого «Торжество земледелия» (1930). Вот строфы, где распад смысла и разрушение формы нераздельно связаны:

Тут природа вся валялась  
В страшно диком беспорядке:  
Кой-где дерево шаталось,  
Там реки струилась прядка.  
Тут стояли две-три хаты  
Над безумным ручейком.  
Идет медведь продолговатый  
Как-то поздно вечером.  
А над ним, на небе тихом,  
Безобразный и большой,  
Журавель летает с гиком,  
Потрясая головой.  
Из клюва развевался свиток,  
Где было сказано: «Убыток  
Дают трехпольные труды».  
Мужик гладил конец бороды.

Вполне понятно, что перед поэзией остро встала задача выхода из этого нарастающего распада формы, выхода, основанного на поэтическом преодолении хаоса. Этот процесс «преодоления» и определяет последующее развитие.

В «Столбцах» и ранних поэмах Заболоцкого воплотилось отчужденное, объективистское освоение явлений хаоса, распада, тупой стихийности. Но дальнейшее развитие поэта как бы диктовалось постепенным осознанием того, что такое отчужденное воссоздание дисгармонии есть, в конечном счете, ее эстетическое утверждение, закрепление, даже благословение (чего так и не смог понять А. Белый). Перед поэтом встала задача родственным взглядом открыть органическое и неистребимое начало во всем окружающем его бытие. Разумеется, это были сложнейшие и мучительные поиски, что ярко выражено, например, в одном из прекраснейших зрелых стихотворений поэта:

Я не ищю гармонии в природе.  
Разумной соразмерности начал  
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
Я до сих пор, увы, не различал.

. . . . .

Но в тихий час осеннего заката,  
Когда умолкнет ветер вдалеке,  
Когда, сияньем немощным объята,  
Слепая ночь опустится к реке...

. .

Когда огромный мир противоречий  
Насытится бесплодной игрой,—  
Как бы прообраз боли человеческой  
Из бездны вод встает передо мной.  
И в этот час печальная природа  
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
И не мила ей дикая свобода,  
Где от добра неотделимо зло.

По своему непосредственному — «языковому» — смыслу эти стихи, казалось бы, сохраняют или по крайней мере не разрешают противоречия. Только насытившаяся вседневной «игрой», замершая на какое-то время природа находит — или, вернее, пытается найти — некое примирение. А сам поэт *даже и «не ищет»* гармонии в природе...

Но ведь помимо «прямого» смысла есть более глубокий смысл, воплощенный цельной структурой стиха. Сама «классическая» поэтика выступает здесь как эстетическое преодоление дисгармонии. Если ранние стихи утверждали как нечто безусловно данное и неизменное именно «дикую свободу, где от добра неотделимо зло», здесь эта стихия человечески и художественно преодолена. И в основе этого преодоления лежит неотчужденное, родственное приятие коренного, глубинного смысла жизни.

Примечательно, что в одном из последних своих стихотворений — «Это было давно» — поэт как бы раскрыл перед нами тот момент, когда он прикоснулся к обнаженной сути бытия и испытал неслыханное потрясение, которое заставило его совершенно по-новому увидеть мир. Герой стихотворения дан — как не раз делал поэт — в «третьем лице», но это скорее способ обобщения, чем действительная внеличностность.

Герой, «исхудавший от голода, злой», идет по кладбищу, и его окликает «седая крестьянка в заношенном,

старом платке», которая, «поднявшись от земли», протягивает ему нехитрую еду:

И как громом ударило  
В душу его, и тотчас  
Сотни труб закричали,  
И звезды посыпались с неба.  
И, смятенный и жалкий,  
В сиянье страдальческих глаз,  
Принял он подаянье  
И поел поминального хлеба.

И дальше говорится о том, что теперь он, «известный поэт», снова и снова возвращается к этому воспомина-нию:

И седая крестьянка,  
Как добрая старая мать,  
Обнимает его...

Таким образом, в основе всего лежит ощущение и осознание «родства» с людьми, с народом, что и дает силы преодолеть дисгармонию, создать поэзию в полном смысле слова.

## 2. 1930—1950-е ГОДЫ

В течение 30-х годов в лирическом стиле свершается чрезвычайно существенное преобразование, которое можно установить чисто эмпирически. Преобразование это имеет разные стороны и выражения, но наиболее очевидно выступает переход к *песенной* основе. Сразу же подчеркну — во избежание недоразумений, — что это только одна тенденция рассматриваемого периода; она просто самая наглядная и предстает как своего рода предельное выражение процесса развития стиля.

Говоря об этом, я имею в виду не песенность в буквальном, прямом смысле слова. Это — особая проблема, далеко выходящая за рамки литературы как таковой. И все же нельзя ее здесь не коснуться.

В течение длительного периода — с середины 30-х до середины 50-х годов — песня играет поистине громадную роль в жизни страны (позднее песня не только теряет свое тотальное значение, но и изменяет форму своего бытия, становясь, например, частью эстрадного представления). Другого такого периода в истории России явно не было. Не сомневаюсь, что еще будут созданы

специальные исследования об этом своеобразном и, конечно, очень многозначительном феномене.

Особенно большую и, безусловно, плодотворную роль сыграла песня в годы Великой Отечественной войны и первые труднейшие послевоенные годы. Души людей прямо-таки жили тогда в песне, в ее атмосфере, в ее форме.

С середины 30-х годов появляется особенная фигура «поэта-песенника», имеющего нередко всенародную известность,— Василий Лебедев-Кумач, Сергей Алымов, в значительной мере Михаил Исаковский (хотя его творчество, разумеется, этим не исчерпывается), а позднее Алексей Фатьянов, Лев Ошанин и др.

Но это, повторяю, специфическая проблема, скорее, культуро- и социологическая, чем чисто эстетическая и тем более литературная. Речь у нас пойдет о песенности самой поэзии как таковой.

В 1956 году Твардовский вспоминал, что в конце 20-х — начале 30-х годов он «должен был на собственном трудном опыте разувериться в возможности стиха, который утрачивает свои основные природные начала: музыкально-песенную основу, энергию выражения, особую эмоциональную окрашенность»<sup>1</sup>. Было бы несерьезно закрывать глаза на тот факт, что в этом высказывании, в сущности, отрицается основная линия поэзии 20-х годов, ибо чего-чего, а «музыкально-песенной основы» там не найдешь. Однако как поэт Твардовский, конечно же, имел на это право.

В 20-х годах своего рода доминантой поэтического стиля является стихия ораторской или разговорной речи. Это определяет стиль таких поэтов, как Алексей Гастев, Маяковский, Безыменский, Сельвинский, но это в той или иной степени присуще тогдашней поэзии Пастернака, Тихонова, Мандельштама, Асеева, Багрицкого, Клюева и даже стихам и поэмам Есенина, созданным в 1917—1923 годах (в последний период творчества он как раз переходит к песенности, словно предвосхищая грядущее преобразование).

Закономерно, что даже песни, написанные поэтами 20-х годов,— это, так сказать, ораторские песни. Достаточно вспомнить «Молодую гвардию» Безыменского,

---

<sup>1</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе, с. 161—162.



«Песню Коммуны» Василия Князева (с ее всем известным припевом «Никогда, никогда, никогда, никогда коммунары не будут рабами»), речитативный «Марш Буденного» Асеева («С неба полуденного...») и т. п.

К концу 30-х годов положение коренным образом меняется: на первом плане — принципиально песенная поэзия Михаила Исаковского, Александра Твардовского, Александра Прокофьева, Алексея Суркова, а также своего рода романсная лирика Степана Шипачева, Константина Симонова, Дмитрия Кедрина, Виктора Гусева, Александра Коваленкова и др.

Разумеется, песенность присуща далеко не всей поэзии времени. Она была лишь наиболее наглядным, заостренным выражением стилевых перемен. Нередко она выступала как легкое — и, значит, поверхностное — решение проблемы народности поэтического стиля. И, конечно, очень многие явления тогдашнего песенного стиля даже не заслуживают серьезного анализа. Но при всем том в них запечатлелось стилевое развитие.

Можно с полным правом сказать, что только благодаря совершившемуся во второй половине 30-х годов стилевому перелому поэзия смогла сыграть такую громадную роль во время Великой Отечественной войны. И, конечно, поэзия как-то предчувствовала это свое предназначение.

\* \* \*

Очень характерным фактом предвоенных лет явилось «воскресение» поэзии Анны Ахматовой — поэзии, по сути дела, романсной (так ее определил Николай Асеев еще в 20-х годах).

К середине 20-х годов стихи Ахматовой (приобретшей в 10-х годах большую литературную славу) явно потеряли свою влияние. Юрий Тынянов в 1924 году истолковывал это на свой лад так: «Стих стареет, как люди... Стих Ахматовой отошел постепенно от метра, органически связанного с ее словом вначале. Стихи выровнялись, исчезла угловатость...»<sup>1</sup> Несколько позднее Тынянов записал, как бы уточняя: «Не ахматовский паузник помертвел, это помертвела вся система речи, со

---

<sup>1</sup> Ю р и й Т ы н я н о в. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, с. 251.

всеми потрохами. А за речью стоит авторское лицо, автор. Так умирают вживе авторы»<sup>1</sup>. Николай Асеев констатировал в том же 1924 году: «Совершенно сошли на нет т. н. интимисты: Ахматова и ее эпигоны. Очевидно, модная одно время «романсная» традиция гложет»<sup>2</sup>. Напомню, что после выхода в 1923 году двух книг — «Anno Domini» (2-е издание) и «Белая стая» (4-е издание) — Ахматова не издавала книг в течение семнадцати лет, до 1940 года.

Александр Коваленков, который вступал в поэзию на рубеже 20—30-х годов, вспоминая, что, скажем, Осип Мандельштам оказал «настолько заметное влияние на литературные течения 30-х годов, что даже появился термин «мандельштамп», тут же свидетельствовал: «Влияние Ахматовой на литературную молодежь тридцатых годов было равно нулю. Оно проявилось значительно позже, когда национальные особенности русской поэзии мы стали искать не только у Есенина, но и у Ивана Бунина»<sup>3</sup>.

И действительно, когда в 1940 году вышел сборник Ахматовой «Из шести книг», он имел поистине неслыханный успех. Борис Пастернак в своем письме Ахматовой от 28 июля 1940 года, поздравляя ее с «великим торжеством», сообщал: «У меня нет Вашей книги. Я брал ее на прочтение у Федина... Когда она вышла, я лежал в больнице... Но и туда дошли слухи об очередях, растянувшихся за нею на две улицы, и о баснословных обстоятельствах ее распространения. На днях у меня был Андрей Платонов, рассказывал, что... цена на подержанный экземпляр дошла до полутора рубля»<sup>4</sup>.

А. Коваленков, продолжая свой рассказ, вспоминает, как «два московских молодых поэта, приехав перед самой войной в Ленинград, добились аудиенции (не могу выразиться иначе) у Анны Андреевны Ахматовой»<sup>5</sup>, т. е. пришли к поэтессе как к Учителю, хотя всего десять лет назад вообще не признавали ее поэзию. «Старая поэтесса, напутствуя своих посетителей, сама прочла несколько стихотворений... от которых рукой подать до напечатанного в «Правде» в первые дни войны четверостишия:

<sup>1</sup> «Новый мир», 1966, № 8, с. 129.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1967, № 10, с. 182.

<sup>3</sup> А. Коваленков. Хорошие, разные, с. 11, 12.

<sup>4</sup> См.: «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 165.

<sup>5</sup> А. Коваленков. Хорошие, разные, с. 12.

Вражье знамя  
Растает как дым;  
Правда за нами,  
И мы победим»<sup>1</sup>.

В 1943 году выходит новая книга Анны Ахматовой, а после Победы, в 1946 году, готовятся к изданию сразу две книги, причем одна из них — тиражом 100 000 экземпляров — в издательстве «Правда»<sup>2</sup>.

Все эти подробности — в том числе и библиографические — весьма важны для ясного понимания «стилевой ситуации» в поэзии 30—40-х годов. Неожиданное «воскресение» поэзии Анны Ахматовой в 1940 году говорит о многом. И дело даже не в ценностном уровне ее поэзии как таковой (я лично полагаю, что ценность творчества Ахматовой сильно преувеличена за последнее десятилетие), но в стилевой тенденции.

При этом нельзя не оговорить, что дело идет не о ранних стихах Ахматовой, где большую роль играет как раз разговорная интонация, но прежде всего об ее послереволюционной поэзии, в которой она сумела плодотворно продолжить традицию высокого русского романа (ср. такие стихи, как «Не прислал ли лебедя за мною...», «Одни глядятся в ласковые взоры...», «Годовщину последнюю празднуй...», «Небывалая осень построила купол высокий...», «Хорошо здесь: и шелест и хруст...» и т. д.). И хотя кое-кому такой вывод может показаться странным, но для меня несомненно, что в канун войны зрелая поэзия Ахматовой — пусть она звучала в ином регистре — встала по сути дела в тот же стилевой ряд, что и поэзия Твардовского и Исаковского, в известном смысле «отрицая» поэзию 20-х годов. Впрочем, никто, надо думать, не будет спорить с тем, что, скажем, поздняя лирика Твардовского по стилю родственна творчеству Ахматовой.

В своей восторженной рецензии на сборник «Из шести книг» Андрей Платонов свидетельствовал: «Некоторые наши современники — литераторы и читатели — считают, что Ахматова несовременна, что она архаична по тематике, что она слишком примитивна и прочее». И возражал этим «современникам», воспитанным на

<sup>1</sup> А. Коваленков. Хорошие, разные, с. 12—13.

<sup>2</sup> Данные этого рода я привожу (и буду приводить в дальнейшем), ибо мало кто представляет себе реальную роль поэтов этого времени в литературе.

поэзии 20-х годов: «Не всякий поэт, пишущий на современные темы, может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека, как не всякий верующий, непрерывно бормочущий молитвы, есть более святой, чем безмолвный. Ахматова способна из личного житейского опыта создавать музыку поэзии, важную для многих; некоторые же другие поэты способны великую поэтическую действительность трактовать как дидактическую прозу, в которой, несмотря на сильные звуки, нет обольщения современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен»<sup>1</sup>.

Мысль Платонова о том, что образ мира в лишенной «музыки» поэзии «лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен», чрезвычайно важна и глубока. Это, между прочим, можно отнести и к его собственному раннему творчеству. Воссоздавая «знакомые и неизбежные» черты мира в таких своих вещах, как «Чевенгур» или «Мусорный ветер», Платонов, хотел он этого или не хотел, все же как бы утверждал, что в мире не осталось той вечной музыки и красоты, ради которой вообще стоит жить. Совсем иным предстал мир в его произведениях второй половины 30—40-х годов — таких, как «Фро», «В прекрасном и яростном мире», «Возвращение (семья Иванова)» и т. п. В большой прозе во второй половине 30-х годов совершались те же преобразования, что и в поэзии.

Но обратимся к стихам Ахматовой. Вот типичное для того времени стихотворение:

Тот город мной любимый с детства,  
В его декабрьской тишине  
Моим промотанным наследством  
Сегодня показался мне.

Все, что само давалось в руки,  
Что было так легко отдать:  
Душевный жар, молений звуки  
И первой песни благодать,—

Все унеслось прозрачным дымом,  
Истлело в глубине зеркал...  
И вот уж о невозвратимом  
Скрипач безносый заиграл.

Но с любопытством иностранки,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я, как мчатся санки,  
И слушала язык родной.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: День поэзии. 1966. М., 1966, с. 273.

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо<sup>1</sup>.

Очевидный смысл стихотворения — все умерло (и даже отпето «безносым скрипачом»), но в то же время ничто не умерло; для постижения этого нужно только увидеть все заново, будто глазами «иностранки». Лишь тогда преодолеешь власть «безносого скрипача».

Но главное — не в этом прямом смысловом ходе. Во многих других стихах Ахматовой его нет, однако они несут в себе ту же «музыку». Главное — в самом стиле, утверждающем неумирающую ценность жизни, перед которой отступают «промотанное наследство», истлевание «в глубине зеркал», «невозвратимость», игра «безносого скрипача».

Нельзя не отметить, что ключевое значение этого стихотворения подтверждается «Надписью на книге», сделанной в мае 1940 года. Обращаясь к одному из друзей молодости, Михаилу Лозинскому, Ахматова писала:

Почти от залетейской тени  
В тот час, как рушатся миры,  
Примите этот дар весенний  
В ответ на лучшие дары,  
Чтоб та, над временами года  
Несокрушима и верна,  
Души высокая свобода,  
Что дружбою наречена,—  
Мне улыбнулась так же кротко,  
Как тридцать лет тому назад...  
И сада Летнего решетка,  
И оснеженный Ленинград  
Возникли, словно в книге этой  
Из мглы магических зеркал,  
И над задумчивою Летой  
Тростник оживший зазвучал<sup>2</sup>.

Но этот экспромт слишком, если угодно, прямолинеен. Выражение «залетейская тень» имеет в виду, очевидно, лишь то почти двадцатилетнее забвение, которое испытала Ахматова. «Несокрушимость» и «верность» здесь безусловны, и тень «безносого скрипача» не маячит рядом со звучащим «ожившим тростником».

---

<sup>1</sup> Анна Ахматова. Бег времени. Стихотворения. М.—Л., 1965, с. 258—259.

<sup>2</sup> Там же, с. 253.

Стихи же «Тот город, мной любимый с детства...» все неоднозначны. Нельзя не заметить, что они завершаются мотивом иллюзорности: «Как будто друг от века милый || Выходил со мною на крыльцо». И друг, и даже крыльцо предстают как воображаемые реальности. Но столь же важно и начало стихотворения — о городе, который «моим промотанным наследством сегодня *показался мне*». Итак, стихи начинаются и заканчиваются своего рода «кажимостями», которые уравнивают друг друга. А в сердцевине стихотворения живет та «души высокая свобода», которая не умирает и тогда, когда «рушатся миры», преодолевая, по слову Андрея Платонова, «знакомое и неизбежное».

«Истлело» то, что не было выстрадано, что «было так легко отдать», — почему и унеслось оно «прозрачным дымом». Уже не вживе, а «в глубине зеркал», отрешенно видится прежний «душевный жар, молений звуки и первой песни благодать». И вот точный психологический рисунок: в «знакомом» открывается вечно новое:

И с любопытством иностранки,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я...

А затем кульминационные строки, существенные не своим несколько абстрактным обозначением «счастья», но смыслом самого стиля, согласно которому «знакомый и неизбежный» мир вопреки всему «прекрасен»:

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо...

Это перевешивает «невозвратимую» реальность, в которой не было такого страстного порыва:

Душевный жар, молений звуки  
И первой песни благодать...

Ахматова вернулась в этих стихах к классичности стиля, притом не только в сравнении с поэзией 20-х годов вообще, но и в сравнении со своим собственным ранним творчеством, для которого типичны импрессионизм деталей, несколько нарочитая разговорность, дольниково-ый или, скорее, паузниковый ритм и т. п.

Однако эта классичность вовсе не является неким возрождением поэтического стиля XIX века (не говоря уже об эпигонстве). Ахматова — по крайней мере в луч-

ших своих стихах — не воспроизводит лирический стиль, сотворенный Пушкиным и Тютчевым, Лермонтовым и Фегом, но как бы устанавливает *соотношение* между этим стилем и современностью.

Нужно, например, известное усилие, дабы понять что «Тот город, мной любимый с детства...» — это, по своей метрической основе, канонический четырехстопный ямба. Нагнетая строки «легкого», двухударного ямба («В его декабрьской тишине...»; «Моим промотанным наследством...»; «И вот уж о невозвратимом...»; «Но с любопытством иностранки...»), характерные лишь для некоторых пушкинских поэм и для стихов юмористического, комического склада, а для высокой лирики XIX века вовсе не типичные, Ахматова создает ту атмосферу раскованности стиля, которая уже сама по себе свидетельствует: стихи написаны после решительных стилевых сдвигов конца 900-х — начала 20-х годов. То же присуще и строению поэтической речи. «Все, что само давалось в руки, //Что было так легко отдать...» — такое вторжение «прозаических» разговорных оборотов трудно найти в классической лирике.

Но в то же время классическая лирика непосредственно присутствует в стихах как некий стиливой образец, идеал, как безусловная ценность, уже ставшая неотъемлемой частью не только русской культуры, но и самой русской жизни.

Стилевую задачу, решаемую Ахматовой, можно бы сформулировать так: стремление утвердить, что в современной жизни есть смысл (та же «души высокая свобода»), который сопоставим с прекрасным (в том числе и трагическим, ибо трагедия — форма прекрасного) смыслом классической лирики.

Следует прямо сказать, что это далеко не всегда удавалось Ахматовой. Над ней, в частности, тяготели не лучшие стилевые традиции поэзии начала века, поэзии декадентства и символизма: ложная многозначительность, искусственная, лишенная жизненных корней эмблематика (например, постоянно возникающие в стихах «жгучие» мифологические и исторические образы — Клеопатра, Дидона, Саломея, боярыня Морозова и т. п.). Есть такого рода элементы и в рассматриваемом стихотворении — «молений звуки», «в глубине зеркал» и даже «скрипач безносый».

Именно эти стилевые черты, в частности, побудили

меня сказать, что ценность творчества Ахматовой завышена; последнее время ее имя упоминалось даже в одном ряду с именем Пушкина, что звучит нелепо.

Но это, конечно, ничуть не колеблет того, что поэтический стиль Ахматовой сыграл поистине выдающуюся роль накануне войны и позднее, а некоторые лучшие ее стихи останутся в сокровищнице русской лирики.

\* \* \*

Зрелый стиль Ахматовой, без сомнения, противостоял стилевой стихии 20-х годов, которая, в частности, была основана на более или менее решительном отталкивании от классического стиля.

В 1940 году Пастернак писал Ахматовой об ее стихах, впервые опубликованных в сборнике «Из шести книг»: «Можно говорить о явлении нового художника, неожиданно поднявшегося в Вас рядом с Вами прежней, так останавливает этот перевес абсолютного реализма над импрессионистской стихией, обращенной к впечатлительности...»<sup>1</sup>.

Многие суждения Пастернака о других поэтах (как это вообще часто бывает у художников) нераздельно связаны с его собственными творческими устремлениями. С большими основаниями можно утверждать, что, говоря об Ахматовой, Пастернак — сознательно или бессознательно — говорит здесь и о себе самом, о своем тогдашнем развитии. И книга Ахматовой была для него, по всей вероятности, своего рода последним толчком на пути перехода к совершенно иному стилю, так ясно и сильно воплотившемуся в его стихах, написанных вскоре после появления ахматовской книги, в начале 1941 года, — «Летний день» («У нас весною до зари...»), «Сосны» («В траве, меж диких бальзаминов...»), «Вальс со слезой» («Как я люблю ее в первые дни...»), «На ранних поездах» («Я под Москвою эту зиму...»), «Опять весна» («Поезд ушел. Насыпь черна...») и др.

От своего характернейшего стиля 10—20-х годов, который, пожалуй, можно определить как стиль экспрессивно-импрессионистский (сам поэт еще в 1916 году определил свой стиль как «импрессионизм вечного»<sup>2</sup>), Пас-

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 165.

<sup>2</sup> Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 41.



тернак в течение 30-х годов совершил нелегкий, даже, надо думать, мучительный переход к тому, что он назвал «реализмом». Трудность эта выразилась уже хотя бы в том, что в 1932—1940 годах (девять лет!) Пастернак почти не писал вообще (важно отметить, что ранее в его творчестве не было перерывов). Правда, в 1936 году Пастернак опубликовал несколько стихотворений, но они были явно не удачны и, за редкими исключениями, не вошли в позднейшие книги поэта. Сам он говорил тогда, что сейчас он вынужден «писать плохо», «писать, как сапожник», ибо совершает «перелет с позиции на позицию»<sup>1</sup>.

Существует достаточно широко распространенное мнение, что Пастернак не писал в эти годы и занимался переводами из-за давления догматиков, нападавших на его творчество. Эта точка зрения выразилась даже в энциклопедической статье о Пастернаке, где сказано, что в тридцатые годы «его положение в литературе постепенно осложняется, с чем в значительной мере связан его уход в область перевода»<sup>2</sup>.

Все это, однако, не соответствует реальности. Можно было бы сказать нечто подобное, например, о Николае Заболоцком, но судьба Пастернака была совсем иной. В 30-х годах он был в зените признания и славы. Характерно его свидетельство, вошедшее в автобиографический очерк «Люди и положения», написанный в 1956 году. Вспоминая об опубликовании в 1935 году записи И. В. Сталина о том, что Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом, Пастернак сообщает: «Я личным письмом благодарил автора этих слов, потому что они избавляли меня от раздувания моего значения, которому я стал подвергаться в середине тридцатых годов»<sup>3</sup>.

Здесь целесообразно обратиться к библиографии. В 30—40-х годах вышло *двадцать* книг Пастернака (не считая двадцати шести книг переводов) общим тиражом около 200 тыс. экз. (стоит отметить, что в 10—20-х годах было издано всего девять его книг общим тиражом около 30 тыс. экз.). При этом шесть раз выходили итоговые собрания стихотворений и поэм — в 1933 году (дважды),

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1936, 16 февраля.

<sup>2</sup> Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., «Советская энциклопедия», 1971, стлб. 619.

<sup>3</sup> «Новый мир», 1967, № 1, с. 231.

1934 году, 1935 году (тиражом 20 тыс. экз.), 1937 году (10 тыс. экз.), 1945 году (25 тыс. экз.) и 1948 году (25 тыс. экз.).

Обо всем этом необходимо сказать потому, что коренная эволюция в поэтическом стиле Пастернака сплошь и рядом истолковывается как результат давления догматизма. На самом же деле была внутренняя и органическая эволюция.

Ее пережили в течение 30-х годов и такие поэты, как Заболоцкий, Тихонов, Прокофьев, в значительной мере Луговской и Смеляков, даже Твардовский, который начинал на рубеже 20—30-х годов в русле своего рода натуралистической поэтики (другие поэты — Асеев, Сельвинский, Кирсанов, Мартынов — напротив, сохранили в более или менее полном выражении те черты стиля, которые были выработаны в 20-х годах).

Пастернак, определяя характер развития ахматовского стиля, употребил термин «реализм». Это имело свои основания, но понятие о реализме ныне тесно связалось с категорией творческого метода, притом метода, который, так сказать, многостилен, не имеет прочной, жесткой соотнесенности с одним определенным стилевым течением. Поэтому уместно, по-видимому, говорить о развитии творчества Пастернака и других поэтов 30-х годов не к реалистическому, а к классическому стилю, выработанному русской поэзией в течение XVIII—XIX веков.

Классический стиль основан на соразмерности искусства и естества, художественной условности и «натуральности». Эта классическая мера была резко и сознательно нарушена в 10—20-х годах, что с неизбежностью диктовалось грандиозной ломкой, совершавшейся в самой русской жизни — начиная от революции 1905—1907 годов и до коллективизации (1929—1933 гг.). К середине 30-х годов разрушение старого было доведено до конца, и на первый план в самых разнообразных формах выдвигается проблема созидания, которое немислимо без определенной преемственности, традиции, почвы.

Выразительна в этом отношении речь замечательного — к несчастью, погибшего слишком рано — писателя Ивана Катаева, речь, произнесенная 31 марта 1936 года на собрании московских писателей: «Русское искусство существует, оно живет в своих национальных формах,

и ему — в дружбе и взаимодействии с творчеством всех других народов — предстоит еще невиданный расцвет.

Эти несложные вещи приходится говорить потому, что еще недавно в литературной среде находились люди, которые подобное замечание заклеямили бы как проявление народничества, славянофильства, русофобства или пустили бы в ход еще более крепкие слова...

Я полагаю, что советский художник в ряду прочих важнейших качеств должен воспитывать в себе — понятно, с умом и толком — горячую и деятельную любовь, сыновнюю привязанность к своей родной национальной культуре»<sup>1</sup>.

В этой речи запечатлелся эпохальный поворот к классическим традициям русской культуры.

Нарушение классической меры в поэзии 10—20-х годов выражалось как в чрезмерной условности стиля, подчинении его какому-либо одностороннему художественному принципу (например, «самовитое» слово, «локальный прием», самодовлеющий образ и т. п.), так и в чрезмерной «натуральности» (прозаизация стиха, разговорные или даже просторечные синтаксис и словарь и т. д.). При этом обе тенденции чаще всего соединялись в одном стиле.

У наиболее талантливых поэтов, и в частности у Пастернака, это соединение было настолько прочным, что иногда нелегко отличить «сверхусловность» от «сверхнатуральности». Скажем, в таких стихах 1923 года:

Бывалый гул былой Мясницкой  
Вращаться стал в моем кругу,  
И, как вы на него ни цыцкай,  
Он пальцем вам — и ни гугу<sup>2</sup>.

Эти «ни цыцкай» и «ни гугу» в равной мере могут быть поняты и как натуралистическая фиксация просторечных выражений, и как изощренная игра словом, формалистический эстетизм.

У Пушкина каждый шаг вперед в сфере искусства

---

<sup>1</sup> Иван Катаев. Под чистыми звездами. Повести. Рассказы. Очерки. М., «Сов. Россия», 1969, с. 499.

<sup>2</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 206.

есть одновременно и тем самым шаг вперед в овладении естественностью стиля.

Вот пушкинские стихи, как бы близкие к этой теме:

То ли дело жить на месте,  
По Мясницкой разъезжать,  
О деревне, о невесте  
На досуге помышлять...

В стихах Пастернака, в сущности, противоположная картина: естественность и искусность не утверждают, а словно отрицают, уничтожают друг друга. Это отнюдь еще не значит, что стихи «плохие»; в них есть свой особенный эстетический смысл. Речь идет только о принципиальном разрыве с классическим стилем.

В плане образности ранние (до 1931 г.) стихи Пастернака представляют собою нагнетение и переплетение сравнений, метафор, далеких ассоциаций, которые воспринимаются словно моментальные снимки отрезков непроизвольного, спонтанного психического процесса. Как определил сам поэт в начале своего пути, «чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд».

Однако эта «случайность» быстро стала вполне осознанным и жестким художественным принципом, строго планирующим «незапланированные» сравнения и ассоциации. Натуральность и условность совместились. Этим объясняется крайняя сложность стиля: читатель должен распутать сплетение натуральности и условности, что подчас напоминает разгадывание труднейшего ребуса.

Сложность пастернаковского стиля — чуть ли не основной мотив при обсуждении его раннего творчества. И сам поэт осознает проблему возврата на путь классического стиля как проблему преодоления сложности. В широко известных декларативных строфах 1931 года говорится:

Есть в опыте больших поэтов  
Черты естественности той,  
Что невозможно, их изведав,  
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть уверясь  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не власть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,  
Когда ее не утаим.

Она всего нужнее людям,  
Но сложное понятней им<sup>1</sup>.

Последняя строфа звучит как парадокс, но по крайней мере в отношении людей, воспитанных на поэзии 20-х годов, она совершенно справедлива и имеет, так сказать, прямой и буквальный смысл. Уже говорилось о том, что в 20-х — начале 30-х годов лирика Ахматовой, например, не «воспринималась» и представлялась «примитивной».

Пастернак здесь очень точен: сразу после создания этих строф началась его девятилетняя «немота», а в 1941 году он «впал» в «неслыханную» — по крайней мере для него — простоту.

Один из современников рассказывал, как в середине 30-х годов Пастернак «с интересом прислушивался к тому, что, по его мнению, в поэзии было простым. Вспомним хотя бы так называемый Минский поэтический пленум 1936 года. Тогда, говоря о поэзии, о Льве Николаевиче Толстом, Б. Л. (Пастернак) совершенно искренне восхищался стихотворениями Якуба Коласа и Янки Купалы: «Они такие чистые, простые, общепонятные...»

Пожалуй, тогда-то и наметился новый курс в поэзии самого Б. Л. (Пастернака) к предельно ясной простоте русского традиционного стихосложения<sup>2</sup>.

Для самого Пастернака простота была исключительно сложной проблемой. Вот как он писал в 1933 году о поэзии: «Лишь на какой-то высоте может она себе позволить последнюю и широчайшую метафору самоуподобленья простому человеку, пользующемуся языком как естественным средством общения. Только на этой вершине удастся ей... образ, который она оставляет не обнесенным рамою частного метафоризма, потому что он должен сдерживаться (если не распадается) метафоризмом энергии, его пропитавшей. Тогда только и *значат* все слова и сама *серость* их точного *смысла* становится музыкой».

Это — предел. Он мыслим только в идее. С *реальным* достижением его никто никого никогда не поздравлял<sup>3</sup>.

Думаю, что один пример достижения этого «предела» все же можно привести. Это зрелая поэзия Пушкина. Но

<sup>1</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы, с. 351.

<sup>2</sup> День поэзии. 1969. М., 1969, с. 255.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 174—175 (курсив Б. Л. Пастернака).

в отношении поэзии XX века Пастернак, по-видимому, прав. И ясно, что в те годы он поставил перед собой задачу двигаться в направлении этого «предела». Эта органическая внутренняя воля, а вовсе не давление догматиков, определяла его развитие к простоте стиля.

Более того, критические призывы к простоте начались позже, не в 1933 и тем более не в 1931 году, когда Пастернак написал строфы о «неслыханной простоте». Догматизм простоты возник как нарост на естественных и живых процессах развития поэтического стиля.

Когда говорят о догматических нападках на поэзию в 30-х годах, имеют в виду прежде всего так называемую дискуссию о формализме 1936 года. В этой дискуссии — несмотря на то что в ней приняли активное участие такие серьезные теоретики, как В. Ф. Асмус и И. А. Виноградов, — было высказано немало заведомо догматических и попросту недопустимых в литературной полемике суждений.

Но можно с полным основанием сказать, что сама постановка вопроса о формализме и натурализме (о нем также много говорилось) возникла не на пустом месте и исходила из реального развития литературы и в особенности поэзии эпохи.

Пастернак в одном из частных писем 1936 года говорил об этой дискуссии: «Если есть доля правды во всем печатавшемся и говорившемся, то она лишь в том, что совпадает с крупнейшим планом времени... Эта правда давалась в безотрадно слабом растворе...»<sup>1</sup>.

Нет сомнения, что общая задача преодоления формалистических и натуралистических тенденций, игравших громадную роль в поэтическом стиле 10—20-х годов, совпадала с «крупнейшим планом времени». Стихия, разбушевавшаяся в поэзии в 10—20-х годах, входила в берега. Но это не могло не быть долгим и трудным процессом; в известной мере он продолжается еще и сегодня, через сорок лет.

Пастернак, конечно, понимал, что без преодоления формалистических и натуралистических тенденций невозможно приближаться к той высшей цели, о которой он говорил в уже приводившемся рассуждении о «самоуподобленьи» поэтического стиля «простому человеку; пользующемуся языком как естественным средством общения».

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1966, № 1, с. 179.

Разумеется, это «самоуподобление» — исключительно трудная задача, ибо речь идет вовсе не о каком-либо упрощении, а о той высшей простоте стиля, которая есть преодоление и органическое освоение всей сложности бытия. К этому идеалу и стремились поэты, отказавшиеся от своего усложненного стиля 20-х — начала 30-х годов, — Заболоцкий, Тихонов, Прокофьев, Луговской и др. В 1954 году Владимир Луговской, совершенно независимо от Пастернака, писал о подлинной простоте поэтического стиля приблизительно то же самое: «Пределом такой простоты (далеко не простой) являлся Пушкин, который говорил стихами так же просто, естественно и неповторимо сильно, как человек, беседующий с человеком об обыденном и самом главном в человеческой судьбе...»<sup>1</sup>.

Каждый из названных поэтов мог бы, вероятно, сказать то, что сказал в 1956 году Пастернак: «Я не люблю своего стиля до 1940 года (у других поэтов — например, у Заболоцкого — перелом произошел несколько раньше. — В. К.). Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог»<sup>2</sup>. Тогда же он говорил об испорченности своего раннего стиля «ненужною манерностью, общим грехом тех лет»<sup>3</sup>.

По-своему говорил о том же Николай Тихонов в «Автобиографии»: «Я прошел путь сложных исканий. Теперь, когда оглядываешься на те далекие годы, становится и грустно и смешно: сколько было неправильного, лишнего, ошибочного в поэтических опытах, которые не дали и не могли дать творческого развития стиху, перегруженному совершенно неестественно звуковой сложностью.

Черты этой ненужной сложности долго пришлось мне изгонять из стихов, пока через «Поиски героя» и «Юргу» я не вступил на путь, который вывел меня из словесных джунглей»<sup>4</sup>.

Но было бы совершенно ошибочным полагать, что переход к простоте стиля сам по себе вел к творческим победам. «Испытание простотой» — труднейшее и даже же-

---

<sup>1</sup> Разговор перед съездом. Сборник статей. М., 1954, с. 231.

<sup>2</sup> «Новый мир», 1967, № 1, с. 224.

<sup>3</sup> Там же, с. 204.

<sup>4</sup> Николай Тихонов. Избр. произв., т. 1. М.—Л., Гослитиздат, 1951, с. 7; «Поиски героя» — кн. 1927 г.; «Юрга» — цикл 1930 г.

стокое испытание. Его выдержали тогда лишь немногие поэты, строго говоря, только Пастернак и Заболоцкий, достигшие на этом пути своих вершин. У многих других после «совлечения» усложненной и более или менее искусственной манеры обнажалась бедность поэтического смысла.

Впрочем, этого не избежал и Пастернак в ряде своих стихотворений о войне, скажем в таком (1944):

Непобедимым — многолетье,  
Прославившимся — исполать.  
Раздолье жить на белом свете,  
И без конца морская гладь.

И русская судьба безбрежней,  
Чем может грезиться во сне,  
И вечно остается прежней  
При небывалой новизне.

И на одноименной грани  
Ее поэтов похвала,  
Историков ее преданья  
И армии ее дела.

И блеск ее морского флота,  
И русских сказок закрома,  
И гении ее полета,  
И небо, и она сама...<sup>1</sup>

Впрочем, в 1946 году Пастернак писал одному из своих друзей, выступившему с рецензией на его новую книгу «Земной простор» (1945): «Ты меня очень растрогал... тем, что выругал военные стихи. Ты прав, спасибо тебе». Неудачи не поколебали путь поэта. В книгах «Стихи из романа» (1946—1953) и «Когда разгуляется» (1956—1959) он пришел к высокой простоте стиля.

В лучших своих поздних стихах Пастернак приближается к намеченному им в 1933 году идеалу стиля — к «широчайшей метафоре самоуподобленья простому человеку, пользующемуся языком как естественным средством общенья», — отвергая типичные для его раннего творчества образы, «обнесенные рамою частного метафоризма». И тогда «значат все слова и самая серость их точного смысла становится музыкой». Таково, например, послевоенное стихотворение «Свадьба». Мысль о «широчайшей метафоре» как бы находит здесь особенно наглядное выражение, ибо свадьба «уподоблена»

<sup>1</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы, с. 421.



жизни вообще, а «частный метафоризм» вдруг оказывается ненужным (в стихотворении, по сути дела, нет никаких тропов, кроме языковых):

Пересекши край двора,  
Гости на гулянку  
В дом невесты до утра  
Перешли с тальянкой...

... А зарею, в самый сон,  
Только спать и спать бы,  
Вновь запел аккордеон,  
Уходя со свадьбы...

...И опять, опять, опять  
Говорок частушки  
Прямо к спящим на кровать  
Ворвался с пирушки.

А одна, как снег бела,  
В шуме, свисте, гаме  
Снова лавой поплыла,  
Поволя боками...

...Вдруг задор и шум игры,  
Топот хоровода,  
Провалясь в тартарары,  
Канули, как в воду.

Просыпался шумный двор,  
Деловое эхо  
Вмешивалось в разговор  
И раскаты смеха.

В необъятность неба, ввысь  
Вихрем сизых пятен  
Стаей голуби неслись,  
Сиявшись с голубятен...

...Жизнь ведь тоже только миг,  
Только растворенье  
Нас самих во всех других  
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон  
Рвущаяся снизу,  
Только песня, только сон,  
Только голубь сизый<sup>1</sup>.

\* \* \*

До 1933 года Николай Заболоцкий — крупнейший русский лирик рассматриваемого периода — разрабаты-

<sup>1</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы, с. 434—435.

вал стиль, который уместно, пожалуй, определить как сюрреалистический, но уже в сборнике 1937 года «Вторая книга» решительно сказался поворот к классическому стилю. Позднее, в 1954 году, Заболоцкий писал об «опыте длительной работы» в поэзии, которая способна «сложность привести к простоте, неясность — к ясности, внешний эффект заменить сдержанностью формы...»<sup>1</sup>.

В ранних стихах поэта воплощена, пользуясь его позднейшим определением, «дикая свобода, где от добра неотделимо зло». Преодолевая эту стихию, Заболоцкий пришел к подлинной классической гармонии.

Этот путь нередко, особенно за рубежом, истолковывают как искусственный, вынужденный. В новейшей американской литературной энциклопедии, например, говорится, что Заболоцкий «начал как мастер сатирического гротеска (уже это неверно — дело вовсе не в «сатире». — В. К.), а затем, после критики, переключился на неоклассицизм советской марки»<sup>2</sup>.

Это, в сущности, оскорбительное для памяти выдающегося поэта утверждение безусловно противоречит очевидным фактам. Так, скажем, Заболоцкий, который вначале сам внес «вклад» в расшатывание классического стиха (вслед за Хлебниковым постоянно внедрял в течение ямба и хорей инородные строки), говорил в частном письме 1945 года: «Никакая разрушительная работа поэтов нашего века не могла поколебать тоническую стихию. Может быть, она и умрет когда-нибудь (когда изменятся основы прекрасного в музыке), но сейчас она полна сил, имеет все возможности развиваться далее и будет жить долго»<sup>3</sup>.

Но дело идет, конечно, не только о ритмике. В 1948 году Заболоцкий говорил в стихотворении (опубликованном лишь в 1956 г.):

И в бессмыслице скомканной речи  
Изошренность известная есть.  
Но возможно ль мечты человечьи  
В жертву этим забавам принести?

Тот, кто жизнью живет настоящей,  
Кто к поэзии с детства привык,

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 263—264.

<sup>2</sup> Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. New Jersey, 1974, p. 735.

<sup>3</sup> Н. Заболоцкий. Избр. произв., т. 2, с. 298.

Вечно верует в животворящий,  
Полный разума русский язык.

«Русский язык» здесь, конечно, не лингвистическое понятие, но символ классической поэзии. И эта декларация «неоклассицизма» (можно употребить и такое обозначение) была, без сомнения, глубоко искренней и органически выросшей.

В том же 1948 году Заболоцкий создал одно из лучших своих творений — «Прохожий». Стихи эти явно чисто лирические и переведены «в третье лицо» только из-за особенного творческого целомудрия, присущего поэту (ср. также другие лирические стихотворения Заболоцкого: «Поэт», «Последняя любовь», «Страсть», «Это было давно» и др.).

Исполнен душевной тревоги,  
В треухе, с солдатским мешком,  
По шпалам железной дороги  
Шагает он ночью пешком.

Уж поздно. На станцию Нара  
Ушел предпоследний состав.  
Луна из-за края амбара  
Сияет, над кровлями встав.

Свернув в направлении к мосту,  
Он входит в весеннюю глушь,  
Где сосны, склоняясь к погосту,  
Стоят, словно скопище душ.

Тут летчик у края аллеи  
Покоится в ворохе лент,  
И мертвый пропеллер белея,  
Венчает его монумент.

И в темном чертоге вселенной  
Над сонною этой листвою  
Встает тот неожиданно мгновенный,  
Пронзающий душу покой,

Тот дивный покой, пред которым,  
Волнуясь и вечно спеша,  
Смолкает с опущенным взором  
Живая людская душа.

И в легком шуршании почек,  
И в медленном шуме ветвей  
Невидимый юноша-летчик  
О чем-то беседует с ней.

А тело бредет по дороге,  
Шагая сквозь тысячи бед,

И горе его, и тревоги  
Бегут, как собаки, вослед<sup>1</sup>.

Здесь классичен не только стиль, но и лирическая тема, освоенная еще Жуковским. Но все здесь открыто заново, что как бы подчеркнуто тематически — речь идет об увенчанной пропеллером могиле летчика. Однако цель поэта вовсе не в том, чтобы, так сказать, приспособить традиционную тему к новому персонажу человеческой истории — летчику. Как раз напротив — сам этот «невидимый» герой стихотворения, жизнь которого прошла в небе, углубляет традиционную тему. Смысл этот как бы проникает все стихотворение (не случайно в предпоследней строфе еще раз напоминает: «юноша-летчик»).

Выше говорилось о том, что стиль Ахматовой являет собой своего рода соотнесение классики с современным бытием. Заболоцкий более целен; он не оглядывается назад, а, оживив в своем творческом поведении классическую традицию, имеет дело с современным бытием как таковым. Как писал, обращаясь к поэту (уже после его кончины), Анатолий Передрев:

Ты помнил тех, далеких, но живых,  
Ты победил косноязычье мира,  
И в наши дни ты поднял лиру их,  
Хоть тяжела классическая лира!<sup>2</sup>

Стилевое движение в стихотворении «Прохожий» начинается с прозаически-будничной тональности. Бытовые прозаизмы (треух, солдатский мешок, шагает по шпалам, состав, амбар) и даже информационно-деловые выражения («На станцию Нара || Ушел предпоследний состав... || Свернув в направлении к мосту») и заведомо прозаический синтаксис прочно укореняют стихотворение в сегодняшней обыденности.

Но и дальнейшее возвышение, горный полет стиля берется не откуда-то извне — он отталкивается от свежей могилы летчика. Так из нашей жизни на наших глазах рождается современная классика, не уступающая прежней по своей высоте и одухотворенности. Это не воспоминание, а возрождение стиля.

---

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избр. произв., т. 1, с. 245—246.

<sup>2</sup> Анатолий Передрев. Возвращение. Книга стихов. М., «Сов. Россия», 1972, с. 76.

Однако далеко не все поэты в те годы стремятся к возрождению классических традиций. Так, Асеев, Сельвинский, Кирсанов, Мартынов и ряд менее значительных поэтов в общем и целом остаются в русле стилевой стихии 20-х годов. Правда, в предвоенные годы эта линия была явно оттеснена на второй план.

Трудно решить вопрос о том, произошло ли это естественно, в силу органического развития поэзии, или же было результатом давления догматиков. По-видимому, имело значение и то и другое. Но следует все же признать, что догматизм действительно и всерьез сказался на судьбе названных поэтов позднее, в послевоенные годы, притом не сразу. Здесь снова целесообразно привести библиографические факты. С 1936 года (год «дискуссии о формализме») по 1948 год Сельвинский издал 12 книг общим тиражом более 300 тыс. экз., Кирсанов — 17 книг тиражом около 350 тыс., Асеев — 18 книг тиражом более 950 тыс., Мартынов, тогда еще ходивший в «молодых», — 7 книг тиражом около 50 тыс. экземпляров.

Для того времени тиражи очень велики. Другое дело, что поэты эти не были тогда на стрежне стилового движения. Впрочем, и в этом отношении дело обстояло не просто.

Значительная часть талантливой молодежи, вступавшей в литературу накануне войны, шла в своем творчестве именно за названными поэтами. Речь идет прежде всего о группе молодых и даже юных поэтов, во главе которых стояли вскоре погибшие на фронте Павел Коган и Михаил Кульчицкий. К этой группе так или иначе принадлежали юноши, сыгравшие позднее значительную роль в поэзии, — Николай Глазков, Михаил Луконин, Сергей Наровчатов, Давид Самойлов, Борис Слуцкий (двое последних вошли в литературу лишь в середине 50-х годов). В той же атмосфере формировались и еще более юные Семен Гудзенко и Александр Межиров.

В дальнейшем они двигались по разным дорогам; так, Межиров, Наровчатов и Самойлов обратились позднее к классическому стилю. Но вначале всех их объединяла своего рода оппозиция по отношению к стилевой линии, выдвинувшейся на первый план к концу 30-х го-

дов, и преклонение перед поэзией 20-х — начала 30-х годов.

«У Кульчицкого, — вспоминал впоследствии один из его друзей, — наиболее страстно и сильно выразилась общая черта поколения...<sup>1</sup> — убежденное обращение к двадцатым годам... Характерно, что и теме России... Кульчицкий предпослал собственные строки: «И коммунизм опять так близок, как в девятнадцатом году»<sup>2</sup>. Из современных ему поэтов Кульчицкий высоко ценил Сельвинского, Асеева, Кирсанова, а что касается Тихонова и Прокофьева, то он восхищался, как свидетельствует мемуарист, «только их ранним творчеством»<sup>3</sup>. Луконин вспоминал о том времени: «Мы бушевали на семинарах Луговского, Асеева и Кирсанова...»<sup>4</sup>.

В своем дневнике, сравнивая поэтов с кораблями («дубок Багрицкого», «челн Хлебникова» и т. п.), Кульчицкий дал недвусмысленное определение: «дачная лодка с балдахином Ахматовой»<sup>5</sup>. В одном из писем Кульчицкий сообщал о «боях» в среде молодых поэтов в 1940 году: «Тихие лирики ополчились. Но перевес пока на нашей стороне...»<sup>6</sup>. Для Кульчицкого и его соратников выход книги Ахматовой, конечно, не был событием, и они не могли восторженно относиться к перелому в творчестве Пастернака.

Перед войной все эти поэты только лишь начинали входить в литературу, но образовавшийся в их группе заряд поэтической энергии был значительным. Стилевая система, формировавшаяся в их стихах конца 30-х годов, ясно выразилась в поэзии военных и самых первых послевоенных лет, а затем наложила свою печать на поэтический стиль второй половины 50-х — начала 60-х годов.

На стилевом развитии послевоенной поэзии действительно сильно сказалось давление догматизма. Для соблюдения исторической точности следует, правда, отме-

---

<sup>1</sup> Это, безусловно, неверное обобщение: к тому же поколению принадлежат, например, такие замечательные поэты, как Николай Тряпкин и Федор Сухов, которые шли по иному пути.

<sup>2</sup> Сквозь время. М., «Сов. писатель», 1964, с. 121.

<sup>3</sup> Там же, с. 123.

<sup>4</sup> Михаил Луконин. Товарищ Поэзия. М., 1963, с. 15. Имеются в виду семинары Московского литературного института.

<sup>5</sup> См.: «Вопросы литературы», 1967, № 10, с. 187.

<sup>6</sup> Там же, с. 191.

тять, что поэты классического склада подвергались нередко еще более резкой догматической критике.

Достаточно напомнить о судьбе Ахматовой, о крайне резкой статье «Об ошибках в поэзии Александра Прокофьева», о том, что было сочтено грубой «творческой ошибкой» лучшее творение Исаковского «Враги сожгли родную хату...»<sup>1</sup>, наконец, о сокрушительной критике целого ряда стихотворений Пастернака, опубликованных в журнале «Знамя» (1954, № 4).

К. Симонов писал, например, что в этих стихах поэт «приблизился к более простой и высокой форме... Но главное все же не в форме, а в существе. Если у Пастернака... в его послевоенной<sup>2</sup> книжке «На ранних поездах» можно было различить, «какое, милые, у нас тысячелетие на дворе», то в новых стихах этого вновь не видно, хотя форма как раз тут, пожалуй, наиболее проста и общепонятна.

Почему же мы, собственно, должны радоваться, если в стихах будут — не столь усложненно, как раньше, а гораздо проще, быть может, с кристальной ясностью — высказаны все те же эгоцентрические взгляды человека, замкнувшегося в себе?..»<sup>3</sup>

Обвинение в «эгоцентризме» было явно необоснованным: в поздних стихах Пастернака воплощено как раз «родство со всем, что есть» (по его формуле 1931 г.).

Словом, стихи классического стиля критиковали, так сказать, за содержание. Таких резких нападков поэты, сохранявшие стилевые заветы поэтики 20-х годов, не испытали. Но они полной мерой испытали своего рода тактику замалчивания и всяческих ограничений. Илья Сельвинский темпераментно сказал об этом позднее в своей нашумевшей статье «Наболевший вопрос» (1954):

«Когда я думаю о современной советской поэзии, она представляется мне богатейшим оркестром... Но есть в этом оркестре удивительная странность. Вот выходит капельмейстер, взмахнул палочкой — выступает трио: аккордеон (Твардовский), баян (Исаковский), гармонь (Сурков). Играют хорошо. Душевно. Проходят десять минут, двадцать, полчаса, год, пятилетие. Дирижер

<sup>1</sup> См., напр.: А. Н. Тарасенков. О поэзии М. В. Исаковского. М. «Знамя», 1954, с. 28.

<sup>2</sup> Это ошибка: книга «На ранних поездах» вышла в 1943 г.

<sup>3</sup> Разговор перед съездом. Сборник статей. М., 1954, с. 296, 299.

машет палочкой. Трио играет. А что же остальные оркестранты?

Остальные по воле дирижера сведены к какому-то всеобщему туманному аккомпанементу...

Руководству Союза писателей вполне достаточно Твардовского, Исаковского и Суркова. Раз навсегда определив это направление как генеральное, Секретариат ССП тщательно избегает каких бы то ни было отклонений, объявляя все непохожее произвольным, а сложное усложненным...

Стремление к монополии одного стиля, одной системы образов, одних и тех же ритмических ходов... может только обеднить, а не обогатить советскую поэзию<sup>1</sup>.

Сельвинский, в частности, противопоставлял этому господствующему стилевому направлению творчество Асеева, Мартынова, Кирсанова и свое собственное. О Кирсанове он говорил: «В авиации летчик, способный делать «мертвые петли» и «штопоры», — не трюкач, но ас; в кавалерии конник, умеющий на всем скаку махнуть под брюхо лошади и снова взлететь на седло, — не штукать, а джигит. Почему же в поэзии человек, показывающий джигитовку в управлении словом, зачислен в формалисты?»<sup>2</sup>

Статья Сельвинского появилась на пороге нового периода: с середины 50-х годов на первый план вышла именно та стилевая система, которую он отстаивал (в частности, и «джигитовка в управлении словом»).

Итак, с середины 40-х до середины 50-х годов поэты, продолжавшие стилевые традиции 20-х годов, испытывали разного рода трудности. Одни вообще не печатались (как Мартынов и Слуцкий), другие подвергались критике за формалистические тенденции (Кирсанов, Луконин).

Еще в 1943 году, например, стихи Луконина, опубликованные во фронтовой печати, были названы в литературном обзоре газеты «Красная звезда» «надуманными выкрутасами»<sup>3</sup>. К 1951 году относится характерный эпизод, о котором вспоминал позднее поэт. Публикуя его поэму «Дорога к миру» в «Новом мире», Твардовский все же сказал ему: «Ей бы цены не было, если бы она

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1954, 19 октября. См. также сб. «Разговор перед съездом».

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Михаил Луконин. Товарищ Поэзия, с. 26.



была написана человеческим стихом!» В результате «по молчаливому соглашению мы с ним не говорили о форме, о поэтическом стиле»<sup>1</sup>.

Но с середины 50-х годов стилевая ситуация резко меняется. Едва ли не первым крупным событием нового периода был выход (после десятилетнего перерыва) книги Леонида Мартынова, имевшей огромный успех.

В 1939—1945 годах, как уже говорилось, вышло семь книг поэта, но они были замечены только в очень узких — тогда — кругах приверженцев стиля 20-х годов. Так, Асеев в 1943 году писал Луконину о встрече с Мартыновым как о главном для него поэтическом факте: «Парень... крепкий, и его со счетов не сбросишь. Это один из немногих самостоятельных... Это — самое интересное, что случилось в нашеньком ремеслишке за последнее время»<sup>2</sup>.

Книга Мартынова «Стихи» (1955 г., переиздана в 1957-м) стала своего рода знаменем нового периода. Вышедшая в 1957 году (также после почти десятилетнего перерыва) книга Заболоцкого «Стихотворения» не имела и десятой доли того резонанса, который вызвал сборник Мартынова. В центре внимания оказались также книги Слуцкого «Память» (1957), Асеева «Лад. Стихи последних лет» (1961) и т. д.

Впрочем, в творчестве Асеева именно в это время, на рубеже 50—60-х годов, наметился поворот в сторону классического стиля. Именно теперь, когда рассеялось давление догматиков, Асеев вдруг начинает примериваться к иному пути.

Произошло это чрезвычайно быстро. Еще в 1956 году Асеев опубликовал вызвавшую тогда широчайший отклик статью «О структурной почве в поэзии», где резко выступил против «упрощения» стиля, против того, что «люди перестали обращать внимание на выразительность средств», что «в погоне за простотой мы пришли... к примитивному пониманию задачи поэтической речи как к чему-то обиходному»<sup>3</sup>, не требующему неустанного внимания и поисков ее обновления». И Асеев апеллировал к 20-м годам, когда было «какое-то новое ощущение поэзии, освобожденное от схоластического понимания раз-

<sup>1</sup> Михаил Луконин. Товарищ Поэзия, с. 61.

<sup>2</sup> Там же, с. 28.

<sup>3</sup> Ср. с цитированным выше (с. 239) по существу противоположным высказыванием Б. Пастернака.

меров и канонов», когда «вместе с этим ощущением новизны и свободы выбора происходили какие-то события в мире поэтического мастерства». Он взывал к опытам раннего Сельвинского, Кирсанова, Багрицкого и т. д.<sup>1</sup>

Но уже в 1959 году, неожиданно для многих, Асеев пишет о творчестве Твардовского и Исаковского: «В поэзии, кажущейся, на первый взгляд, консервативной, стоящей как будто на традиционных позициях формы, зарождается новое содержание, новые черты будущего»<sup>2</sup>.

В том же году он — столь же неожиданно — обращает критическое послание к Леониду Мартынову (стихи эти, прямо скажем, довольно слабые, но они важны как декларация), возражая против своего рода неолефовских тенденций в его поэзии:

Зачем же вам, который время сблизил,  
предпочитать живому ветру дизель,  
живые чувства — паруса людские —  
переводить на штампы заводские?  
Передо мной вопрос неразрешимый:  
зачем вам сердце заменять машиной?  
Я сам писал про соловья стального,  
пока не услышал в ночи живого,  
который пел с таким великим чувством,  
что никаким не воссоздать искусством.  
...кто ж спутает с машинным звук сердечный,  
рискует в пафос впасть бесчеловечный.

И само по себе это стихотворение, и многие другие стихи из «Лада» были явным выражением перехода поэта к простоте стиля, хотя его творчество не очень-то уж выдерживало «испытание простотой».

Можно с полным основанием сказать, что догматическое насаждение стилевой простоты в послевоенные годы вело к обратным результатам. Многие творческие люди внутренне сопротивлялись искусственным требованиям. Это хорошо подтверждается судьбой Асеева. Вплоть до середины 50-х годов он упорно отстаивал свой стиль, выработанный в 20-е годы, но как только прекратилось внешнее давление, начал по «свободному выбору» двигаться в направлении классической простоты.

Но голос его потонул в хоре других голосов, призывавших возрождать стилевые тенденции 20-х годов. Были заново открыты ранний Пастернак и поздняя Цветаева, Хлебников и ранний Заболоцкий, Кирсанов и

<sup>1</sup> День поэзии. 1956, с. 151—152.

<sup>2</sup> Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961, с. 52.

Сельвинский. Поэзия второй половины 30-х — первой половины 50-х годов была как бы полностью перечеркнута; никто тогда не замечал, что именно в это время создали свои высшие творения Ахматова, Заболоцкий, Пастернак, Твардовский и что следующее десятилетие явно не дало ничего подобного, кроме поздней лирики Твардовского. Характернейшей чертой этого десятилетия (с середины 50-х до середины 60-х годов) явилось безусловное господство молодежной поэзии — Евтушенко, Вознесенского, Рождественского и др. По своей роли и общей сути поэзия эта была близка молодежной поэзии 20-х годов (молодые Безыменский, Жаров, Уткин, Кирсанов) и 30-х годов (молодые Симонов, Долматовский, Гусев, Джек Алтаузен).

Молодежная поэзия рубежа 50—60-х годов не представляет серьезного интереса с точки зрения изучения стиля как такового (хотя она очень интересна в аспекте социологии литературы). Она эклектична, во многом строится на перепевах самых разных стилевых явлений; нередко стиль ее имеет, так сказать, чисто показной характер, являя собой простую демонстрацию той или иной манеры или «приема». Это поэзия, в основе которой лежит всепоглощающее стремление — увлечь, завоевать читателя. Поэтому в ней, по сути дела, нет развивающегося по своим внутренним законам стиля. Вполне естественно, что эти поэты не оказали сколько-нибудь серьезного воздействия на стилевое развитие.

Другое дело — стили Леонида Мартынова или Бориса Слуцкого, сыгравшие большую роль с середины 50-х годов и повлиявшие на очень многих молодых поэтов.

Важно отметить что поэзия Мартынова активно воздействовала на стилевое развитие не в своих «крайних», наиболее близких к стихии 20-х годов проявлениях, которые обнажают внутреннюю основу его творчества<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вот характерные стихи «Стезя»:

Чародей полей,  
Мне, конечно, мнлей,  
Чем халдей аллеи.

Но еще веселей  
Мне лесов голоса,  
Где висит не елей  
На ветвях, а роса.

О поля, о леса!  
Разговор по душам.  
Кто лиса, кто русак —  
Я пойму по ушам!

Кто русак, кто рысак —  
Перепутать нельзя.  
Если ключ не нессяк,  
Есть к нему и стезя...

Широкий резонанс имели как раз его «умеренные» вещи. Но существенны самые принципы создания стиля, а не внешние формы его выражения. Вот образцы мартыновского стиля, очень сильно прозвучавшие во второй половине 50-х годов:

В чем убедишь ты стареющих,  
Завтрашний день забывающих,  
Спины на солнышке греющих  
И о покое взывающих!  
Но не легко собеседовать  
С юными, кто не успел еще  
Все на земле унаследовать:  
Капища, игрища, зрелища,  
Истины обнаженные,  
Мысли, уже зарожденные,  
Кисти, уже погруженные  
В краски, уже разведенные...

Или другие стихи:

*Удача*

Жизнь моя все короче, короче,  
Смерть моя все ближе и ближе.  
Или стал я поэтому зорче,  
Или свет нынче солнечный ярче,  
Но теперь я отчетливо вижу,  
Различаю все четче и четче.

Как глаза превращаются в очи,  
Как в уста превращаются губы,  
Как в дела превращаются речи.  
Я не видел все это когда-то,  
Я не знаю... Жизнь кратче и кратче,  
А на небе все тучи и тучи,  
Но все лучше мне, лучше и лучше,  
И богаче я все и богаче.

...Говорят, я добился удачи.

В этих стихах создана прочная и завершенная в себе стилевая реальность, четко отмеченная индивидуальным «клеймом» (всякий, знающий стиль Мартынова вообще, узнает его здесь по самым внешним приметам).

Нельзя не сказать о том, что ярко выраженная внешняя индивидуальность стиля была утверждена как необходимое и уже само по себе ценное качество поэзии в 10—20-х годах. Для самосознания классической поэзии это отнюдь не характерно.

Более того, в поэзии XIX века с внешней точки зрения четко отличаются стили разных эпох (скажем, пушкинской и тютчевской) и направлений (например, некра-

совского и фетовского), но не индивидуальные стили. Даже знаток поэзии может по внешним приметам спутать стихи Пушкина и раннего Боратынского или, с другой стороны, позднего Боратынского и раннего Тютчева, а поздние стихи того же Тютчева приписать Фету (и наоборот). Только по-настоящему углубившись в стихи, схватив воплощенное в них единство смысла и стиля, мы осознаем ошибку.

Между тем обращаясь к поэзии 10—20-х годов, мы по чисто внешним стиливым признакам узнаем стихи множества поэтов самого разного уровня — будь то Андрей Белый или Игорь Северянин, Пастернак или Алексей Крученых, Мандельштам или Гумилев.

Пора осознать, что внешняя индивидуальность стиля *сама по себе* не имеет художественной ценности и является лишь выражением определенного принципа создания стиля. И, между прочим, возрождение классических традиций в зрелом творчестве Заболоцкого и Пастернака привело к тому, что иные их стихи 40—50-х годов (скажем, «На закате» Заболоцкого и «Хлеб» Пастернака) с внешней точки зрения очень «похожи».

Но вернемся к стихам Леонида Мартынова. Несмотря на отсутствие стиливых крайностей (сложного метафоризма, изошренных синтаксических конструкций, ломки ритма и т. п.), эти стихи решительно противостоят классической традиции. И именно в этих, так сказать, умеренных проявлениях антиклассического стиля яснее выступает существо дела.

Леонид Мартынов очень ярко и искренне высказал свое отношение к классическому стилю — прежде всего к Пушкину. Он рассказал, как его жена, дабы «найти при решении кроссворда слово, обозначающее произведение Пушкина, взяла однотомник Пушкина, полистала его и стала вслух читать...

Страшно и скучно.  
Здесь новоселье,  
Путь и ночлег.  
Тесно и душно  
В диком ущелье —  
Тучи да снег.  
Небо чуть видно,  
Как из тюрьмы.  
Ветер шумит,  
Солнцу обидно...

...Мне... до сих пор были... неизвестны эти стихи... Я понял, что Пушкин... выражал свои чувства порой точно так, как мы, люди второй половины двадцатого века. То есть в этих стихах я не ощутил никакой архаики, никаких старинных оборотов речи... Наоборот, я уловил в этих стихах особенности, свойственные именно нашему времени, например, неточное, приблизительное созвучие «тюрьмы — шумит» и некоторую свойственную нашим творениям кажущуюся алогичность...

Это, подумал я, Пушкин, уходящий в грядущее!..

Вот что стало для меня совершенно ясным и понятным после того, как я прослушал эти короткие великолепные стихи Пушкина, которые прочла мне вслух Нюночка вовсе не для решения кроссворда, но чтоб хитро привлечь мое внимание к Пушкину... и достигла своей цели — стихи очаровали меня!<sup>1</sup>

Итак, Пушкин дороже всего теми стихами, в которых он «похож» на «нас» — вот характернейшее отношение к классике. Но возвратимся к стилю самого Мартынова.

Этот стиль (в котором ярко выразились тенденции, присущие поэзии второй половины 50-х — начала 60-х годов вообще) предстает как определенная конструкция, жесткая система. Это, так сказать, стиль закрытый, замкнутый в себе. Он воплощает — в отличие, скажем, от зрелого стиля Заболоцкого — не полноту бытия, а четко отграниченную его сторону, аспект, сектор.

В стихах с причудливыми метафорами и ассоциациями, усложненным синтаксисом и переменным ритмом (например, у раннего Пастернака или Заболоцкого) эта закрытость стиля затушевана, ее нелегко разглядеть. Создается, напротив, иллюзия раскованности, открытости. Таким может показаться и приведенное выше стихотворение Мартынова «Стезя». Но в более строгих стихах «В чем убедишь ты стареющих...» и «Удача» конструктивность стиля выступает со всей очевидностью. Так, образ «стареющих» предстает с однозначностью чертежа, закованный, в частности, в механизм рифм — «стареющих — забывающих — греющих — взывающих».

Это, повторяю, только очень наглядный пример; за-

---

<sup>1</sup> «Наш современник», 1974, № 11, с. 59—60.

крытый стиль далеко не всегда выступает так обнаженно. Но наша цель именно в том, чтобы выявить ведущую тенденцию,— пусть в нее и не укладывается целиком поэзия того времени и поэзия самого Леонида Мартынова.

Очень важно отметить, что существует и даже широко распространено ложное представление о классическом стиле только как о чем-то сугубо стройном, чеканном, каноническом. С этим представлением, между прочим, вполне солидарны противники классического стиля, которые видят в его разрушении плодотворное освобождение поэзии от канонов.

На самом же деле классический стиль — подчеркнем этот важнейший момент еще раз — есть соразмерность необходимости и свободы, разума и чувства, искусства (точнее, искусности) и естества (естественности), условности и натуральности.

«Случайность», ставшая основой стиля, неизбежно оборачивается жесткой схемой. Истинный путь поэзии не в том, чтобы отбросить все каноны, а в том, чтобы основать на них личностную творческую волю. Эта воля не имеет ничего общего с сознательным стремлением создать «индивидуальный стиль», четко выражающийся во внешних особенностях образности, художественной речи, ритма, рифмы, звуковых повторов. При этом в стихах запечатлевается, так сказать, искусственно сконструированная индивидуальность, а вовсе не то естественное «лица необщее выраженье», которое имел в виду Боратынский.

### 3. 1960—1970-е ГОДЫ

Очень характерно, что в своей поздней, вершинной лирике (60-х годов) Александр Твардовский почти отказался от ранее типичных для него просторечных выражений и оборотов (вроде «хоть куда», «покамест», «хвать-похвать», «без интереса», «всему свой срок» и т. п.). Эти приметы позволяли сразу узнать стих поэта, но в то же время как бы заглушали глубинное личностное начало.

В последних стихах — даже в замечательном тетраптихе «Памяти матери», где в лирическое излияние вплетается голос старой крестьянки, — таких стилевых примет весьма немного. Великолепный образец подлинно

классического стиля — стихотворение о трагических скитаниях матери. Здесь со всей силой проявляется та высшая творческая свобода, которую способен дать классический стиль.

Стихи написаны размером, с которым связано представление об архаичности, — пятистопным ямбом. Твардовский внес только одно сугубо личное новшество — необычную дактилическую рифму в четных строках. Но эта, казалось бы, незначительная добавка к традиционной ритмической канве дала необычайно много. Она создает особенную интонацию повествования о былом и в то же время вносит в стих своеобразную музыкальность: рифмы эти звучат как (позволю себе импрессионистическое, но, мне кажется, точное сравнение) «отыгрыш» гармонии, исполняющей протяжную мелодию:

Но непременно вспоминала мать,  
Чуть речь зайдет про все про то, что минуло,  
Как не хотелось там ей помирать,—  
Уж очень было кладбище немилое.

Кругом леса без края и конца —  
Что видит глаз — глухие, нелюдимые,  
А на погосте том — ни деревца,  
Ни даже тебе прутика единого.

. . . . .

И ей, бывало, виделись во сне  
Не столько дом и двор со всеми справами,  
А взгорок тот в родимой стороне  
С крестами под березами кудрявыми.

. . . . .

Теперь над ней березы, хоть не те,  
Что снились за тайгой чужедальнею.  
Досталось прописаться в тесноте  
На вечную квартиру коммунальную.

И не в обиде. И не все ль равно,  
Какою метой вечность сверху мечена.  
А тех берез кудрявых — их давно  
На свете нету. Сниться больше нечему<sup>1</sup>.

Николай Заболоцкий писал незадолго до смерти, как бы подводя итог своим исканиям: «Стихотворение подобно человеку — у него есть лицо, ум и сердце. Если человек не дикарь и не глупец, его лицо всегда более или менее спокойно. Так же спокойно должно быть и лицо стихотворения. Умный читатель под покровом внешнего

<sup>1</sup> А. Твардовский. Лирика. М., «Сов. Россия», 1976, с. 256.



спокойствия отлично видит все игральное ума и сердца»<sup>1</sup>.

Стихи Твардовского внешне спокойны, но их трагедийный смысл неизмеримо более глубок и пронзающ, чем в стихах, основанных на стиливой взвинченности и истерике. Последние строки, звучащие как простая констатация факта —

А тех берез кудрявых — их давно  
На свете нету. Сниться больше нечему,—

самим своим спокойствием воплощают бездонность горя. Но это еще не окончательный смысл стихотворения. Раскрыв все до конца, поэт своим *стилем* утверждает, что горе пережито, преодолено силой духа, и можно и нужно жить дальше.

Однако стиль Твардовского вовсе не был на первом плане во второй половине 50-х — начале 60-х годов. Ведущую роль играло своего рода возрождение стиливой традиции 20-х годов. Затем наметились перемены. В центре внимания на известное время оказались стиливые явления, стоящие как бы на грани поэзии 20-х годов и классической традиции,— прежде всего творчество Ярослава Смелякова и Александра Межирова. Затем, начиная с середины 60-х годов, стиливая ситуация быстро и решительно изменяется.

На первый план выходит так называемая «тихая лирика». Это, в сущности, негативное обозначение (выше упоминалось, что его саркастически употреблял еще Михаил Кульчицкий!) было в известной степени принято и сторонниками нового течения, которые отталкивались от эстрадной «громкости» предшествующего периода (в самом этом приятии «прозвища» нет ничего неожиданного — вспомним о судьбе термина «натуральная школа»).

В центре внимания оказывается творчество ряда поэтов, родившихся в самом конце 20-х — в 30-е годы,— таких, как Николай Рубцов, Владимир Соколов, Анатолий Жигулин, Станислав Куняев, Анатолий Передреев и пока еще менее широко известные Алексей Прасолов, Василий Казанцев, Эдуард Балашов, Олег Чухонцев и др.

Большинство из них начинало свой путь в русле поэтического стиля, характерного для рубежа 50—60-х годов, но затем в их творчестве совершается решительный

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избр. произв., т. 2, с. 265.

поворот к классическому стилю. В непосредственно предшествующей им поэзии они так или иначе опираются на стилевые итоги творчества Ахматовой, Заболоцкого, Пастернака, Твардовского.

К концу 60-х годов это поэтическое течение заняло ведущее положение в поэзии; подавляющее большинство молодых поэтов ориентировалось на его стилевые тенденции.

Но, утверждая это в обобщающем литературоведческом труде, я испытываю определенную неловкость, ибо сам — в качестве критика — не раз выступал, начиная с середины 60-х годов, как сторонник этого течения. Мне резонно могут возразить, что мои суждения о плодотворности и решающей роли стиля, получившего прозвание «тихая лирика», пристрастны, субъективны, односторонни.

Ведь многие — в том числе очень известные — поэты продолжают, в общем и целом, двигаться в рамках стиля, сложившегося на рубеже 50—60-х годов. Почему же ведущая роль отдается поэтам нового течения?

В данном случае вполне уместен, так сказать, свидетель со стороны. Сошлюсь на размышления критика, который неразрывно связан с поэзией рубежа 50—60-х годов и, как можно судить по его сочинениям, до сих пор сохраняет «верность» ее представителям. Речь идет об Адольфе Урбане, выступившем в 1971 году с обобщающей статьей «Жизненные основания поэзии».

Преобладающая часть этой статьи посвящена поэтам, выдвинувшимся во второй половине 50-х годов, но начинается А. Урбан с характеристики нового течения, которое, как видно по всему, поразило его. Он говорит о неожиданном для него выдвижении новой школы на первый план<sup>1</sup> не без некоторого раздражения, но все же судит о нем с радующей объективностью.

Заранее прошу извинения за обширные цитаты, но отказаться от них в данном случае нельзя, ибо голос А. Урбана призван как бы заменить здесь мой голос — голос пристрастного сторонника нового течения. К тому же суждения А. Урбана весьма содержательны. В них

---

<sup>1</sup> В 1968 г. А. Урбан издал объемистую книгу «Возвышение человека. — Заметки о современной поэзии», где ни один поэт нового течения даже не упоминался (хотя бы в общих списках), хотя течение это к тому времени уже отчетливо выявилось.

дана, между прочим, конкретная характеристика стиля не только нового течения, но и предшествующего (т. е. поэзии второй половины 50-х — начала 60-х годов).

А. Урбан начинает с поэзии Владимира Соколова, которому в 50-е годы выпал «скромный, неторопливый путь... Казалось даже, от судьбы Соколова веет горькой неудачей. Теперь настало его время. Во всякого рода именных перечнях он неперемнная фигура. В лестных отзывах уже нет недостатка». И критик стремится понять новизну соколовского стиля.

«Скажем так: для Соколова стиль не главное. В годы поисков стиля он искал вовсе не стиль, добивался не обособленности своего дарования, не выделенности творческого почерка (из этого ясно, что А. Урбан понимает «стиль» как «индивидуальную» конструкцию, а не в классическом смысле.— В. К.).

Он... искал глубины, а не внешнего блеска... Стиль должен был сложиться как бы сам собою, помимо особого старания и преднамеренного совершенствования. Соколов всей душой тяготел... не к намекам на чувство, не к знакам переживания, а к полноте самого чувства, к его музыкальной свободе...

Чем дальше, тем прочнее становится это ощущение необходимости и свободы поэтического чувствования... Немыслимо для Соколова баловаться словом, разыгрывать эмоциональные сцены, взрываясь по всякому поводу стихотворением... Он не дробит мир. Не выхватывает отдельных его явлений, не пытается повесить на них свой ярлык, разукрасить метафорой, выдолбить, как туристы на скалах, свое имя... (это весьма точная характеристика предшествующего этапа.— В. К.).

Иными словами, это не рвение выделить себя из общей жизни, а желание слиться с нею. Не попытка суммой фактов, знакомств, знаний, поездок, откликов быть связанным с действительностью (опять-таки меткое суждение о предшествующей поэзии.— В. К.), а соблазн найти некую универсальную связь, единый образ бытия, который бы охватывал и жизнь людей, и природу, и мир поэта...

Поэзии Соколова, определению его места в сегодняшнем литературном движении была придана неожиданная острота. Он стал центром притяжения.

Тропинка пересеклась с шоссеной дорогой. Досужая

критика стала выстраивать литературный ряд «от» Соколова»<sup>1</sup>.

Нельзя не заметить, что ироническое замечание о «досужей критике» по меньшей мере неуместно, ибо сам А. Урбан, в сущности, послушно идет за этой самой критикой. Автор этих строк писал ранее почти то же самое, что А. Урбан: «Характерный для большинства послевоенных поэтов «прочный» и ярко выраженный стиль призван был, с одной стороны, прикрыть, затушевать заданность «идей» и, с другой стороны, продемонстрировать «индивидуальное своеобразие». Но сейчас отчетливо видно, что в большинстве стихотворений этого рода есть «мысль», есть «плоть», но нет «души». И вместо самобытного лица перед нами только оригинальная манера, лишенная живой поэтической свободы.

Поэты нового поколения не гонятся за «индивидуальным стилем». Но поэтическая свобода внятна именно в самом их стиле, в вольной и естественной поэтической интонации...

Многое сближает новых поэтов с В. Соколовым, который, как еще недавно было принято считать, шел по какой-то своей, боковой тропе — и вдруг она оказалась чуть ли не столбовой поэтической дорогой.

Поэты новой волны в высших своих проявлениях стремятся видеть и ценить человеческий мир в целом...

Речь идет о поэтическом восприятии нераздельного единства природы и цивилизации, прошлого и будущего, непосредственного переживания и «интеллектуальности», традиции и новаторства и т. п.»<sup>2</sup>. В статье А. Урбана есть даже прямые совпадения с этим текстом. Целиком присоединяется А. Урбан к «досужей», по его слову, критике и в деле «выстраивания литературного ряда «от» Соколова». В его статье В. Соколов ставится именно во главе ряда — Станислав Куняев, Николай Рубцов, Анатолий Передереев, Василий Казанцев и т. д.

Впрочем, не будем придирааться, раз уж А. Урбан говорит верные вещи. Он пишет: «Прежде (т. е. на рубеже 50—60-х годов.— В. К.) цельность нередко достигалась конструктивным путем. Понималась как обособленность творческой манеры, индивидуальность стиля, подчеркнутость формообразующих приемов... Особенности

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1971, № 4, с. 10—12.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1970, № 7, с. 25, 27, 28—29.

манеры в каждом случае диктовали избирательный подход к жизни, контакты с теми ее явлениями, которые наиболее соответствовали выработанной стилистической системе...

Множественность экспериментальных систем... подвела поэзию к необходимости синтеза, к необходимости более общего взгляда на действительность, органичного и всеобъемлющего ее восприятия. К тому, что, в противоположность подчеркиванию индивидуального стиля, я условно назвал «бесстильностью» (с точки зрения «конструктивного» стиля классический стиль в самом деле выглядит как «бесстильность». — В. К.), хотя в этом случае правильнее было бы говорить об общих чертах стиля целого ряда поэтов, в котором оказалось немало талантливых<sup>1</sup>.

Как уже отмечалось, далее в статье А. Урбана много и подчас восторженно говорится о поэтах, пишущих в духе предшествующего стилевого периода. Но это уже выглядит как критическая инерция. Рассуждения о стиле Мартынова, Кирсанова, Вознесенского и других как бы перекрываются тем, что уже сказано вначале о Соколове или о Рубцове:

«Рубцов пришел в поэзию не с намерением заявить о себе, а с тем, чтобы обратить внимание на тот мир, который ему дорог и люб.

Он начал с того, к чему поэты приходили после долгих исканий. Начал естественно и как бы без усилий» (это неверно, критик просто не знаком с фактами: Рубцов постоянно писал стихи с 1957 года и писал их, в общем и целом, в духе того времени; лишь в 1963—1964 годах он стал тем Рубцовым, которого все знают. — В. К.). В стихах предыдущего этапа «деревенская жизнь... слагалась из броских примет и декораций», у Рубцова же «эти приметы не крошатся, как черствый хлеб, не прессуются в пекий полуестественный, полуискусственный материал, как доски из стружек, сцепление их непринужденно и гармонично...

В сущности-то, и примет никаких нет: течет, медленно поворачивается жизнь, являя свое спокойное лицо. И нет... «образа» поэта. Эта жизнь и есть он сам. Он, пожалуй, мог бы и не говорить: «Чувствую самую жгучую, самую смертную связь» (цит. по соч., стр. 14—15).

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1971, № 4, с. 15.

Это хорошо и точно сказано. И особенно важно, повторяю, что это взгляд со стороны, ибо А. Урбан, как явствует и из этой статьи, и из ряда позднейших, продолжает считать стилевые тенденции конца 50-х — начала 60-х годов живым и наиболее значительным явлением в поэзии — хотя и оттесненным на второй план новым течением.

Между тем эти стилевые тенденции явно остались в прошлом. Они, пользуясь лингвистическим термином, уже не продуктивны. Более того, ныне заканчивается или даже уже закончился и «рубцовский» период в развитии поэтического стиля, расцвет которого пришелся на рубеж 60—70-х годов<sup>1</sup>. Период этот сыграл огромную роль: поэзия со всей силой осознала свои наиболее глубокие, изначальные, первородные основы (об этом подробно говорится в моей книжке о Рубцове<sup>2</sup>).

В творчестве самого Рубцова поэзия как бы достигла предела органической простоты: идти дальше по этому пути уже невозможно. Поэзия, если угодно, вновь возвращается к сложности, но на совсем иной почве и в иной плоскости. Существенную роль в развитии стиля начинает играть, в частности, творчество поэтов, вступивших в литературу еще в 40-х годах, но лишь теперь завоевавших признание, — Николая Тряпкина и Федора Сухова, с присущим им глубоким освоением народного творчества.

Сложность поэзии рубежа 50—60-х годов — это либо сложность *взгляда* на мир, так сказать гносеологическая сложность (например, у Мартынова), либо даже сложность *внешней манеры*, за которой, в сущности, нет ничего особенно сложного — как в разгаданном ребусе (у Вознесенского).

Теперь же речь идет об освоении сложности самого *бытия*, об онтологической сложности, которая не требует ни усложненности взгляда, ни тем более усложненного (с внешней точки зрения) стиля. Здесь нужна не сложность, а глубина проникновения и широта стиливого диапазона. Эти черты ярче всего выявились в творчестве Юрия Кузнецова, особенно в его книге «Край света — за первым углом» (М., «Современник», 1976).

---

<sup>1</sup> Об этом см. в статье: В. В. Кожин о в. Начало нового этапа? — «Литературная Россия», 1974, 29 ноября.

<sup>2</sup> В. Кожин о в. Николай Рубцов. М., «Сов. Россия», 1976.

Но говорить во всём объеме о поэзии, означенной именем Юрия Кузнецова, по-видимому, еще рано; тут уместно привести двустихие из его последней книги:

...Но правду о младшем брате  
Рано еще вам знать...

\* \* \*

\* Спорность изложенных выше представлений о развитии поэтического стиля — особенно стиля последних двух десятилетий — несомненна, но столь же несомненно, что в данном случае и невозможно обойтись без заведомо дискуссионных суждений. Поэтические явления, о которых идет речь, осмысляются пока еще в русле литературной критики (а не науки о литературе). А для критики вполне закономерны разные и даже несовместимые точки зрения.

На рубеже 60—70-х годов в критике очень резко столкнулись два направления<sup>1</sup>. Одно из них решительно отстаивало те стилевые тенденции, которые широко и шумно выразились в поэзии второй половины 50-х — первой половины 60-х годов и в конечном счете исходили из опыта поэзии 10 — 20-х годов XX века. Другое, напротив, не считало эти тенденции плодотворными, имеющими будущее, и противопоставляло им стиль поэтов, опирающихся на классические традиции, поэтов, причисленных их противниками, а отчасти и сторонниками, к так называемой «тихой лирике».

Здесь важно учесть, что многие критики, отрицавшие плодотворность стилевых тенденций рубежа 50—60-х годов, начинали свою критическую работу как приверженцы этих самых тенденций. И в этом нет ничего удивительного, ибо своего рода «возрождение» стилевых тенденций 20-х годов было, по-видимому, исторически неизбежным. Я имею в виду закономерность, даже необходимость исканий как таковых, свободного выбора пути. Но, став на дорогу исканий, поэзия — и это поначалу было, вероятно, так же неизбежно — соблазнилась легким решением, сосредоточив основные усилия на достижении внешней эффектности стиля. И уже в начале 60-х годов начала выявляться неплодотворность этого пути.

---

<sup>1</sup> Полемика, впрочем, началась ранее, но выявилась со всей остротой и размахом лишь в 1968—1969 гг.

В этой связи можно проследить вполне определенную эволюцию критических представлений, совершавшуюся с середины 60-х до середины 70-х годов. Вполне очевидно, что ныне лишь немногие критики (например, В. Огнев) остались на прежних позициях безоговорочного принятия поэтического стиля, сложившегося на рубеже 50—60-х годов. Подавляющее большинство из критиков, стоявших на этих позициях, раньше или позже, так или иначе пережили существенную эволюцию. Одни из них явно признали бесплодность этого стиля (например, Л. Аннинский<sup>1</sup>), а другие заняли своего рода компромиссную позицию, в равной мере признавая обе, казалось бы, несовместимые стилевые линии — «эстрадную» и «тихую» поэзию. Так, Ал. Михайлов ставит теперь в один ряд, на один уровень А. Вознесенского и Н. Рубцова<sup>2</sup>, хотя еще совсем недавно это «приравнивание» всемирно известного и вроде бы только «вологодского» поэтов для многих звучало бы по меньшей мере странно. Точно так же «приравнивает» теперь поэзию Рубцова и Евтушенко критик этого же направления Е. Сидоров<sup>3</sup>, а другой горячий поклонник «эстрадной поэзии», С. Лесневский, даже переходит рубеж, утверждая: «...глубокая и неподдельная лирика Николая Рубцова останется, быть может, как наиболее значительное явление русской поэзии наших дней»<sup>4</sup>.

Эта очевидная и все нарастающая эволюция в сфере критики свидетельствует, как мне представляется, что взгляды, выраженные в данной книге, в конце концов перестанут быть дискуссионными. Но, конечно, сегодняшние споры о поэзии безусловно могут быть решены только временем.

---

<sup>1</sup> См. анкету Дня поэзии. 1976. М., 1976, с. 153.

<sup>2</sup> Там же, с. 161.

<sup>3</sup> Там же, с. 167.

<sup>4</sup> Там же, с. 160.



## Заключение

# СУДЬБА ПОЭТА И ЛИРИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Как стать поэтом? Этот вопрос задают себе многие люди — чаще всего, конечно, самые молодые. На протяжении всего нашего разговора я стремился показать, что ответить на такой вопрос очень трудно или даже невозможно. И, ставя перед собой этот вопрос, человек прежде всего должен отдать себе отчет в том, что он не просто хочет выбрать профессию. Быть поэтом — обязательно значит быть замечательным мастером своего дела. Нельзя быть средним, посредственным поэтом, ибо средний уровень и поэзия несовместимы. Еще две тысячи лет назад великий римлянин Гораций сказал, что поэзия:

Чуть лишь сойдет с высоты,—  
Упадает до самого низа.

Поэзия — это искусство. А в очень многих языках слово «искусство» имеет то же первоначальное, исходное значение, что и в русском языке — значение высшей степени умения, совершенного владения своим делом. На каком-то древнейшем этапе развития поэзия была прежде всего *искусной* обработкой слова, властным претворением языкового материала.

Вот образчики рифмованных прибауток из старинной русской сказки о Ерше Ершовиче:

Пришел Богдан —  
Ерша бог дал...  
Пришел Вавила —  
Повесил ерша на вилы...  
Пришел Давид —  
Стал ерша давить...  
Пришел Лазарь —  
По ерша слазил...

Пришел Селиван —  
Воды в котел наливал..  
Пришел Обросим —  
Ерша в котел бросил.

И т. д.

Главный смысл этих стихов состоит, по сути дела, в демонстрации свободного владения словом, способности зарифмовать любое имя. Разумеется, такая задача может ставиться всерьез лишь на самых ранних этапах развития поэзии. В то же время не следует преуменьшать искусность этих стихов: рифмы такого типа были действительно освоены русской поэзией лишь в XX веке...

Но, конечно, высокий уровень деятельности поэта выражается не только во внешней искусности. В подлинной поэзии воплощаются богатство и сила чувств, глубина и емкость мысли, полнота и яркость восприятия мира и т. п. Во всем этом поэт должен быть на высоте, иначе его стихи будут лишь суррогатом, подделкой, жалким подобием поэзии. Словом, средний уровень в поэзии, какую бы ее сторону мы ни взяли, недопустим; он низводит ее к нулю. Посредственное стихотворение — это хлеб, который нельзя есть, плуг, которым нельзя пахать, мяч, в который нельзя играть, хотя сразу это, может быть, далеко не каждому заметно, и рифмованные фразы многим кажутся полноценными стихами.

Итак, даже самый небольшой поэт все же по-своему высок и совершенен. Собственно, что это означает — «небольшой» поэт? Чаще всего речь идет при этом об известной ограниченности, замкнутости, однообразии лирического мира. Можно назвать «небольшими» таких, например, поэтов, как Дельвиг и Апухтин. Но внутри своего мира эти поэты достигают подлинной высоты и совершенства. Их трудно отнести к «большим», но тем не менее это прекрасные поэты, без которых русская поэзия, безусловно, стала бы беднее, потеряла необходимые ей ноты и оттенки.

Цельный облик поэзии Дельвига или Апухтина не обладает тем богатством и мощью, которые характерны, скажем, для поэзии Боратынского или Фета. Однако отдельные их лучшие творения по праву стоят в одном ряду со стихами этих и других крупнейших русских поэтов. Это обусловлено, в частности, тем, что

никто другой не смог бы создать нечто подобное «Элегии» Дельвига:

Когда, душа, просилась ты  
Погибнуть иль любить,  
Когда желанья и мечты  
В тебе теснились жить,  
Когда еще я не пил слез  
Из чаши бытия,—  
Зачем тогда, в венке из роз,  
К теням не отбыл я!

Зачем вы начертались так  
На памяти моей,  
Единый молодости знак.  
Вы, песни прошлых дней!  
Я горы, доли и леса  
И милый взор забыл,—  
Зачем же ваши голоса  
Мне слух мой сохранил!

Не возвратите счастья мне,  
Хоть дышит в вас оно!  
С ним в промелькнувшей старине  
Простился я давно.  
Не нарушайте ж, я молю,  
Вы сна души моей  
И слова страшного: люблю —  
Не повторяйте ей!

Столь же неповторимо, уникально и элегическое стихотворение Апухтина «Памятная ночь», написанное через шестьдесят лет и так же, как дельвиговское, во-бравшее атмосферу своего времени или, точнее, *без-временья* 1880-х годов:

Зачем в тиши ночной, из сумрака былого,  
Ты, роковая ночь, являешься мне снова  
И смотришь на меня со страхом и тоской?  
То было уж давно на станции глухой,  
Где ждал я поезда... Я помню, как сначала  
Дымился самовар и печь в углу трещала;  
Курил и слушал я часов полночный бой,  
Далекий лай собак да сбоку, за стеной,  
Храпенье громкое... И вдруг, среди раздумья,—  
То было ль забытье иль тяжкий миг безумья,—  
Замолкло, замерло, потухло все кругом...  
Луна, как мертвый лик, глядела в мертвый дом.  
Сигара выпала из рук, и мне казалось,  
Что жизнь во мне самом внезапно оборвалась...  
Я все тогда забыл: кто я, зачем я тут?  
Казалось, что не я — другие люди ждут  
Другого поезда на станции убогой.  
Не мог я разобрать, их мало, или много,

Мне было все равно, что медлит поезд тот,  
Что опоздает он, что вовсе не придет...  
Не знаю, долго ли то длилось испытанье,  
Но тяжко и теперь о нем воспомянашь!

С тех пор прошли года. В тиши немых могил  
Родных людей и чувств я много схоронил;  
Измен, страстей и зла вседневные картины  
По сердцу провели глубокие морщины,  
И с грузом опыта, с усталою душой  
Я вновь сижу один на станции глухой.

Я поезда не жду, увы!.. пройдет он мимо...  
Мне нечего желать, и жить мне нестерпимо!

Дельвиг еще в ранней молодости сказал о своем друге:

Пушкин! он и в лесах не укроется —  
Лира выдаст его громким пением...

Стихи самого Дельвига, как и Апухтина, напротив, нужно отыскать, открыть для себя. В их поэзии нет той свободной и неистощимой мощи, которая не позволяет «укрыться». Но тем не менее это настоящие поэты, которые не будут забыты, как и сам Пушкин. Ибо поэт — независимо от своей «величины» — бессмертен...

Однако вернемся к нашему вопросу. В высказываниях поэтов, критиков, литературоведов, читателей мы найдем огромный перечень качеств, необходимых настоящему поэту. Глубина мысли и безупречное чувство ритма, живость воображения и совершенное владение языком, своеобразное видение мира и способность к стройной организации звуков, многогранная эмоциональная жизнь и точное ощущение меры, безграничность фантазии и безупречная правдивость, творческое спокойствие и предельная искренность, изобразительный талант и умение «сказаться без слов», одной музыкой стиха, безоглядность порыва и в то же время способность взглянуть на себя со стороны, детская непосредственность и изощренная мудрость, возвышенность духа и вместе с тем знание и приятие всего, что не чуждо человеку, ясность идеи и одновременно первозданное восприятие живой жизни, как она есть, и т. д., и т. п.—этот перечень необходимых поэту свойств можно продолжать на много страниц...

И все будет так или иначе справедливо. Правда, можно столкнуться и с определенными противоречиями. Одни утверждают, например, что для поэта важ-

нее всего высокая культура, глубокое понимание философии, науки, искусства, всех достижений человечества; другие, напротив, что самое главное — сохранить непосредственное, как бы младенческое восприятие мира. Одни говорят, что поэт должен всецело и сознательно владеть средствами своего искусства, его формой; другие, наоборот, считают, что поэту лучше вообще не знать, как и с помощью каких «приемов» он творит, что он должен просто изливать свое вдохновение, свою творческую волю.

Можно бы доказать, что эти разноречивые мнения возникают тогда, когда спорящие обращают все внимание на какую-то определенную сторону поэтического творчества; в идеале нужно бы было как-то объединить, синтезировать различные точки зрения, ибо поэзия бесконечно многообразна и многогранна, она подобна в этом смысле самой жизни.

Но даже соединив все, мы получили бы только не очень внятную и пеструю картину, рассмотрев которую, пришлось бы сказать (так подчас и говорят): поэзия — это все!

Необходимо указать какой-то центральный момент, узел, стержень всего. На мой взгляд, таким стержнем является творческое *поведение* поэта, его *поэтическая судьба*. Об этом и пойдет речь прежде всего.

\* \* \*

Не нужно, по-видимому, доказывать, что изначальной почвой лирической поэзии являются реальные личные переживания будущего поэта. Они ищут выхода — воплощения в слове. Обычно они выливаются на страницы юношеского дневника, а в конце концов находят стихотворное воплощение. Тогда появляется то, что, пользуясь метким выражением П. Г. Антокольского, можно назвать «предранними» стихами.

Это стихи, которые могут глубоко волновать своей искренностью, непосредственностью, но в то же время еще не являются в подлинном смысле слова поэзией, искусством. Они еще как бы не отделились от автора и понятны только в неразрывной связи с ним, с его реальным обликом. Это скорее человеческие документы, чем произведения искусства; это рифмованные фрагменты личного письма или дневника, а не явле-

ния литературы как общественного дела. Они могут становиться общественным достоянием, но не из-за своей собственной ценности, а по какой-либо иной причине — как «предранние» стихи большого поэта (такие стихи можно найти в полных собраниях сочинений великих поэтов), как материалы для биографии человека, совершившего нечто выдающееся, как типичные явления духовной жизни эпохи и т. п.

Чтобы стать поэтом, человек должен прежде всего отделить от самого себя свои собственные переживания, *подняться* над ними, сделать их *предметом творчества*, предметом художественного освоения, подразумевающего высокое понимание и объективную оценку того, что является этим предметом. Лишь тогда стихи обретают самостоятельную жизнь и могут существовать отдельно от частной личности их автора, стать явлением литературы.

Однако здесь поэта подстерегает большая опасность, а иногда перед ним встает даже непреодолимая преграда. Включаясь в литературу, в общее дело, он неизбежно испытывает мощное воздействие созданных до него лирических форм и традиций. Он с необходимостью вбирает их в себя, ибо вне традиций, вне предшествующей поэтической культуры вообще нельзя создать ничего значительного. Но поэту всегда грозит опасность растворить, потопить в чужих формах и традициях свой собственный голос, свое собственное открытие жизни. Ранние (уже не «предранние») стихи, как правило, в той или иной мере *подражательны*.

И тогда перед поэтом возникает необходимость совершить своего рода «отрицание отрицания», вернуться к принципам «предранних» стихов, сделать так, чтобы поэзия была вновь нераздельно связана с неповторимым личным обликом поэта и даже его биографией, пусть хотя бы духовной.

Но это отнюдь не простое возвращение: новая связь стихов и биографии качественно отличается. «Предранние» стихи интересны и важны постольку, поскольку мы знаем облик и биографию их автора. Мы соединяем в своем воображении неумелые и наивные строки с тем, что мы знаем об их авторе, об его жизненном пути, и эти строки приобретают интерес и значение.

Между тем в настоящей лирической поэзии облик

и судьба автора должны всецело воплотиться в самих стихах. Сама поэзия должна как бы стать живой судьбой поэта, подлинной и неповторимой его жизнью в поэтическом слове. И вот здесь возникает исключительно трудная проблема, которая занимает, пожалуй, центральное место в лирическом творчестве.

Если личная судьба поэта в ее реальной жизненной конкретности должна стать основой, прямым предметом лирического творчества — это значит, что сама практическая и духовная биография поэта должна быть подлинно поэтической, то есть, попросту говоря, достойной воплощения в поэзии. Поэт-лирик не имеет возможности запечатлеть в стихах не свою собственную, а чужую или вымышленную, искусственно сконструированную жизнь. В последнем случае он навсегда как бы останется на стадии «ранних стихов».

Именно потому проблема личной судьбы поэта имеет в теории лирики центральное значение. Она не имеет *такого* значения в эпосе или драме, ибо там предметом является прежде всего внешний, развертывающийся перед художником мир. Конечно, и лирик говорит не только о себе, но и о времени. Но время предстает в лирике постольку, поскольку оно определило личную судьбу поэта. Эта судьба все равно стоит в лирике на первом плане, между тем как в эпосе она может совершенно не отразиться в своем конкретном облике и развитии.

Очень характерен тот факт, что возможны и ведутся споры о том, существовали ли Гомер и Шекспир, что как бы в тумане, не очень явственно и четко видятся облики Эсхила, Апулея, Боккаччо, Рабле, Сервантеса, Корнеля, Дефо и других величайших эпиков и драматургов отдаленного прошлого; их словно заслонили созданные ими герои и целые художественные миры. Многие известнейшие эпопеи (особенно в литературах Востока) вообще безымянны или во всяком случае живут как бы без имени автора.

Между тем с какой поразительной отчетливостью, остротой, выпуклостью стоят перед всеми облики великих лириков, таких, как Архилох, Сафо, Катулл, Овидий, Бо Цзюй-и, Омар Хайям, Франсуа Вийон, Петрарка, де Белле, Басё, Бернс.

С этими именами связаны представления не столько об определенных произведениях, о предметных худо-

жественных мирах, сколько просто о человеческих личностях с их неповторимым обликом и судьбой.

И совершенно очевидно, что необходимой и непосредственной почвой лирики этих поэтов была их реальная жизнь, которая явилась подлинно поэтической по самой своей сущности. Это вовсе не значит, что жизнь лирического поэта должна слагаться из необычайных испытаний и перипетий, изобиловать исключительными «романтическими» событиями. В конце концов такая внешняя, явная поэтичность судьбы сама по себе ничего не решает. Вся суть дела во внутреннем смысле и закономерности биографии поэта. Лишь эта глубинная осмысленность и целеустремленность определяет истинную поэтичность судьбы. Когда каждое событие, каждый жизненный шаг нераздельно связаны с определенным целостным движением, включены в единый *ритм*, самые исключительные события перестают быть просто приключениями, случайными стечениями обстоятельств и становятся звеньями поэтической судьбы. И перед нами предстает не просто цепь перипетий, не авантюрный сюжет (который обычно не так уж глубок по смыслу), но своего рода *легенда*, полная значения, несущая в себе какие-то очень существенные черты времени.

Судьба настоящего лирического поэта всегда в той или иной мере легендарна, овеяна духом легенды. Таковы судьбы и названных выше лириков далеких времен и крупнейших лирических поэтов XIX—XX веков. Байрона, Шелли, Беранже, Гейне, Боратынского, Мицкевича, Тютчева, Петефи, Лермонтова, Шевченко, Верлена, Норвида, Рембо, Уитмена, Киплинга, Блока, Хлебникова, Маяковского, Есенина, Лорки, Виктора Дыка.

Их жизнь, их смерть и даже их посмертная судьба исполнены глубокого смысла и в точном значении слова *легендарны*, хотя мы часто очень четко, во всех прозаических подробностях знаем их биографии.

И в известной мере такая полная высокого и богатого значения легендарность судьбы является первым, но очень существенным признаком подлинного лирического поэта (хотя, конечно, далеко не всякий человек с подобной судьбой воплощает ее в слове). Эта, казалось бы, «биографическая» проблема имеет громадное значение для теории лирического творчества, ибо оно есть не что иное, как объективация самого



творца, его реальной жизни, его неповторимого облика.

Дело, повторяю, не в острых и значительных событиях, не во внешней поэтичности биографии (хотя и это нередко имеет свое значение). Дело в той внутренней силе и закономерности, которая связывает и делает глубоко осмысленными очевидные биографические факты. Речь идет о верности себе, о цельности судьбы, об упорном, ни перед чем не останавливаемом движении по избранному пути. Речь идет о том, что можно назвать целеустремленным творческим *поведением* поэта.

Когда мы стремимся определить слагаемые лирического творчества, мы говорим о проникновенной и богатой мысли поэта, о его способности вчувствоваться в многообразные проявления жизни, о совершенстве владения словом, интонацией, ритмом.

Все это совершенно необходимо для лирического творчества. Но, по-видимому, есть еще более глубокая и общая основа этого творчества, без которой невозможна подлинная лирика, без которой все остальное оказывается недостаточным и как бы «рассыпается».

Можно назвать немало лирических поэтов, обладающих в той или иной мере и глубиной мысли, и богатством чувств, и высоким мастерством, и при всем том лишенных той подлинности, той самобытности, которые только и делают лирику неотъемлемой, необходимой, органической частью духовной жизни народа. Стихи таких поэтов могут быть интересными, в том или ином отношении полезными, сыграть свою роль в истории поэзии и т. д. Но они не могут стать частицей духовного бытия людей, войти в их кровь и плоть, так как сами они не представляют собою непосредственного воплощения реальной жизни личности.

Все это, конечно, относится так или иначе к искусству в целом, но в лирической поэзии эти свойства выступают наиболее выпукло и полно. Ибо искусство лирики в большей степени, чем какой-либо другой вид искусства (или даже, скорее, качественно по-иному, чем иные виды искусства), вырастает, вживается в души людей. Другие искусства все-таки существуют вовне. После восприятия спектакля, кинофильма, картины, музыки, романа или поэмы в сознании, конечно, остается неизгладимый след; но все же это не само произведение, а память о нем. Между тем любимые стихи

существуют в душах людей не просто как воспоминание о них, но сами по себе: «Я вас любил, любовь еще, быть может...», «И скучно, и грустно...», «Опять как в годы золотые...»—это живая реальность духа многих людей<sup>1</sup>.

Но для того чтобы лирическое произведение достигло этой цели, творчество поэта должно быть не только глубоким размышлением, не только выражением чувств, не только мастерским словесным творчеством, но и как бы непосредственным жизненным действием, прямым участием в жизни, поведением.

Об этом очень точно говорил один из крупнейших мастеров лирической прозы<sup>2</sup>, оставивший поразительно глубокие суждения о своем искусстве, Михаил Пришвин. Он видел в «поведении» самую глубокую и мощную основу своего искусства.

«Слово мое...—записывал он в 1951 году,— акт моего поведения в отношении строительства мира». Художник призван «найти в этом строительстве свое собственное место, сделаться таким же кровным участником в деле, как все... В наше время все говорят о мастерстве художника, считая его причиной творчества. Но мастерство без этого поведения... все равно, что движение на мельнице жерновов без зерна»<sup>3</sup>. Поэтому художник может действительно творить «только при условии цельности своей личности»; узнавание и оберегание этой цельности—его первая задача: «Я не управляю творчеством как механизмом, но я веду себя так, чтобы выходили из меня прочные вещи: мое искусство слова стало мне как поведение»<sup>4</sup>.

Такое понимание сущности творчества вовсе не является сугубо личным достоянием Пришвина. Оно вы-

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что это достоинство лирической поэзии, эта ее способность целиком войти в человека и остаться в нем как частица его существа, оборачивается известным недостатком, потерей. Лирика так нераздельно связана с живой материей того языка, на котором она создана, что, строго говоря, никак не может перейти в другой язык. Перевод лирического стихотворения—это уже качественно иное художественное произведение на ту же тему.

<sup>2</sup> Цитируемые высказывания относятся ко времени, когда Пришвин почти целиком отдался собственно лирическому творчеству, писал стихи в прозе.

<sup>3</sup> М. М. Пришвин. Собр. соч., т. 6, с. 363, 493, 421.

<sup>4</sup> М. М. Пришвин. Дорога к другу. М., «Молодая гвардия», 1957, с. 199.

сказано в той или иной форме многими большими художниками, особенно теми, которые лиричны по своей сути. Еще полтора-два десятилетия назад Батюшков заметил, что «первое правило» науки поэзии — «пиши, как живешь». Это в самом деле как бы основной закон лирической поэзии; ее ценность непосредственно определяется тем, насколько произведения поэта являются формой его творческого поведения, его особенного — поэтического, но в то же время как бы вполне реального участия в бытии людей.

Настоящая лирика представляет собою продолжение и инобытие жизненной деятельности поэта; эта деятельность словно прямо переходит в иную форму. Отсюда ясно все неопределимое значение для поэта того «оберегания» условий цельности личности, о котором говорил Пришвин. У него есть удивительное замечание: «Я... стал заниматься искусством слова, соблюдая в своих поступках величайшую осторожность»<sup>1</sup>. Именно так: «осторожность» в поступках, в поведении, ибо только при этом условии можно создать подлинно поэтическое слово. Иначе стихи будут только «словами», а не «делами». Поэт будет высказывать какие-то мысли, поучения, чувства, но стихи его не будут живыми поступками. Он будет говорить о чем-то, но не что-то, петь горлом, а не всей грудью.

Об этом точно и метко говорил однажды Александр Межиров, разбирая стихи Евгения Евтушенко: «Стихотворение... написанное весьма складно, крепко свинченное замысловатыми дактилическими рифмами, никакой новизны в себе не несет. Дело в том, что автор фактически не является активным участником своего произведения. Он лишь поучает, дает советы...»<sup>2</sup>

В стихотворении есть мастерство, есть даже мысль, но нет главного — живой жизни, и потому оно не способно уйти обратно в жизнь, стать частицей бытия людей. И «мастерство» в данном случае не только не помогает, но, скорее, мешает, создавая видимость поэзии.

Это, конечно, вовсе не значит, что мастерство, свободное владение словом играет какую-то второстепенную роль. Оно есть необходимое условие поэзии. Но все победы мастерства имеют подлинный смысл лишь тог-

---

<sup>1</sup> М. М. Пришвин. Собр. соч., т. 6, с. 396.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1953, 6 августа, с. 3.

да, когда они запечатлевают творческое поведение поэта, а не выступают только как средство воплощения какой-либо мысли или чувства.

Истинная поэзия существует как бы на грани искусства и жизни, естества. В совершенном, захватывающем нас до самых глубин поэтическом произведении всегда есть та или иная деталь, поворот, шель, которые вдруг размыкают закругленную, отшлифованную реальность искусства в необъятную и незавершенную жизнь. Конечно, этот выход за пределы искусства не должен разрушить само искусство; добиться верного соотношения можно, лишь обладая безошибочным чувством меры. Поэт движется между жизнью и искусством по узкой, как лезвие, грани. И редко кому, да и далеко и не всегда удается пройти по этому лезвию.

Но во всяком случае необходимо сознавать, что, целиком переступая в царство искусства, поэзия костенеет и мертвеет. Иоганнес Бехер приводит в одной из своих работ меткие слова своего соотечественника, видного поэта Георга Юнгера: «В тот момент, когда поэт приобретает сноровку в стихе, он должен, если хочет остаться поэтом, отказаться от этой сноровки. Иначе его искусство превратится в версификаторство»<sup>1</sup>.

Эта заповедь звучит парадоксально, но, по существу, она глубоко верна. Поэт не может не начинать каждый раз *заново*, исходить каждый раз не из предшествующих стихов, а из самой своей жизни — как будто он переливает ее в теле стиха *впервые*. А затвердевающие приемы уже выработанного мастерства препятствуют этому. И тогда вместо творческого *поведения* стихи запечатлевают искусственную позу, вместо живых движений — заученную жестикуляцию.

Но главное даже не в том, чтобы уметь перелить в стих свою неповторимую реальную жизнь, свое «поведение». Как уже говорилось, сама жизнь, сама судьба поэта может стать почвой подлинной лирики лишь в том случае, если это поэтическая судьба, если жизненное «поведение» поэта является цельным, творческим, самобытным. Если же поэт просто плывет по течению жизни, отдаваясь его случайным и мелким извивам, если он живет «неосторожно», не оберегая цельности своей личности, — его лирика неизбежно теряет подлинность и самобытность...

<sup>1</sup> Цит. по журн.: «Октябрь», 1956, № 4, с. 160.

Нередко говорят, что настоящие стихи рождаются лишь в тех случаях, когда поэт *не мог не написать* данные стихи. Это не следует, конечно, понимать буквально — не мог да и все тут. Речь идет о другом — о том, что данные стихи органически родились из самой жизни поэта, как рождаются из нее его поступки или чувство любви и дружбы.

Об этом прекрасно сказал Пушкин:

...И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем...  
...И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо — к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут...

Только так и может возникнуть то «чудо» поэзии, о котором мы много говорили, — когда словно сама русская речь оборачивается стройным и гармоничным стихом, когда мысли и рифмы бегут навстречу друг другу и сливаются в живую, органическую цельность. Помните, выше приводился рассказ Фета о том, как около рифмы «распухает целое стихотворение»? Здесь речь идет, безусловно, о рифме, уже встретившейся и слившейся с мыслью и ставшей живой частичкой поэзии. Вот почему нельзя как-либо противопоставлять — если дело идет об истинной поэзии — рифму и мысль. Это просто разные стороны единого целого.

Но к этому мы еще вернемся. Сейчас нам нужно утвердить со всей ясностью, что настоящая поэзия рождается как инобытие, то есть другое бытие самой жизни поэта, как ее продолжение в стихе.

Это вовсе не значит, что поэт всегда должен писать в прямом смысле слова о себе; мы живем отнюдь не только в своем замкнутом мире, мы живем и в других людях, событиях, явлениях, вещах. Но поэт может писать только о том, в чем он действительно живет всем своим существом.

Итак, в основе лирического творчества лежит поэтическая судьба, само жизненное поведение поэта. Только на этой почве рождается истинная поэзия. Без нее бессильны и бесплодны даже самая глубокая и емкая мысль, самое совершенное и изощренное мастерство образа, слова, ритма. Без нее мысль не сольется с риф-

мой в живое целое: мысль останется только мыслью — пусть и замечательной, выдающейся, а рифма будет всего лишь рифмой — пусть предельно яркой и искусной. Непосредственная и органическая связь стихотворения с судьбой поэта только и дает стиху *жизнь*.

Конечно, нельзя недооценивать значение пронизанной чувствами мысли и совершенной рифмы, то есть в данном случае мастерства, искусности поэта вообще. Без этих реальностей у поэта осталась бы только воля к поэзии, но самое поэзию не из чего было бы сотворить. Воля к творчеству должна воплотиться в идее и форме, вдохнув в них жизнь, создав из них поэзию.

Без богатой духовной культуры — культуры мысли и чувства, и без высокого мастерства — мастерства образа, слова, ритма, невозможно стать поэтом. Но, рассуждая о культуре и мастерстве поэта, нельзя забывать, что оба эти качества останутся бесплодными, если они не связаны глубоко и нераздельно с самим жизненным поведением поэта, с его реальной судьбой. Только постоянно помня об этом, можно говорить всерьез о духовной культуре и мастерстве поэта.

Ставя вопрос о том, что необходимо для поэта, всегда так или иначе говорят о духовной культуре. Но нередко само понятие «культура» выступает при этом в одностороннем или искаженном виде. Так, например, очень часто культуру отождествляют со *знаниями*, накопленными человеком. И прежде чем говорить непосредственно о духовной культуре поэта, необходимо сделать небольшое отступление, посвященное проблеме культуры «вообще».

\* \* \*

Несколько лет назад один ныне известный, а тогда только еще начинавший прозаик в первой своей повести приписал Пушкину стихи А. К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...». Вскоре появилась статья маститого критика, который, указав на ошибку писателя, заметил: «Цитаты надо проверять. При проверке молодой автор перечитал бы Пушкина, и это ему вообще бы пригодилось. Памяти доверять нельзя!»

Этот совет критика произвел на меня даже более грустное впечатление, чем ошибка писателя. На мой взгляд, писатель, уже заслуживающий этого имени,

просто не должен, не имеет права спутать Пушкина с кем-либо, а особенно с поэтом совсем иной эпохи. И ведь, между прочим, бывают случаи, когда «проверка цитаты» не поможет. Четверть века назад один безграмотный литератор отыскал где-то старую рукопись с «продолжением» пушкинского «Онегина» и опубликовал ее в качестве новонайденной главы романа. Строфы были набросаны не без бойкости, но все же походили на «Онегина» не больше, чем балаганный дивертисмент на музыку Глинки. Однако «проверить цитату» было невозможно. И я с некоторым ужасом услышал, как при обсуждении этой публикации весьма известный филолог сказал, что прежде всего надо, дескать, проверить бумагу, на которой записана «глава», — какого она времени?..

Конечно, во всем есть свои степени и градации. Писатель, который пойдет в библиотеку проверять, не Пушкин ли сочинил северянинское «Это было у моря, где ажурная пена...», находится, понятно, на более низком уровне, чем тот, которому нужно убедиться, что в пушкинских томах нет вышеупомянутых стихов А. Толстого. Однако это ведь уж такой низкий уровень, о котором и говорить-то не стоит... Достаточно с нас и того, что художник слова может приписать Пушкину стихи А. Толстого, подернутые явной сентиментальностью (по-своему, конечно, прелестной) и лишённые истинной поэтической глубины и точности (последнее подчас даже приводит к известному комизму: «В часы одинокие *ночи люблю я, усталый, прилечь*» — вот какой оригинальный индивид!). Между тем у Пушкина, как заметил один старый писатель, даже в *зачеркнутых* строках нет ничего плоского или глупого...

Итак, наметилось первоначальное, самое элементарное различие между тем, что можно назвать знанием и культурой. Одно дело — знать, что данного стихотворения нет в полном собрании сочинений Пушкина, другое — знать, что данное стихотворение не мог написать Пушкин. Непримиримого противоречия между первым и вторым вроде бы нет: ведь дабы знать, что Пушкин не мог написать данные стихи, необходимо сначала вообще знать стихи Пушкина. Культура вырастает на почве знания. Но в то же время самое полное знание все-таки не создает культуру.

Культура человека — это не система знаний, а твор-

ческое отношение к накопленным знаниям. Речь идет, причем, не только о людях, которые сами творят культуру — художнике, мыслителе, ученом и т. д., но и о людях, которые вообще так или иначе причастны к культуре. Возьмем простой, но наглядный пример. Люди очень и очень часто восхищаются произведением искусства только потому, что на них действует гипноз громкого имени. Способность глубоко восхититься произведением, которое подписано неизвестным именем, уже подразумевает небольшой творческий акт: при этом человек самостоятельно соотносит, совмещает данное явление искусства и общее представление о подлинном искусстве.

Знания превращаются в культуру лишь тогда, когда они становятся органической частью личного бытия и сознания человека и, с другой стороны, воспринимаются человеком как отражение тех или иных моментов в целостном, едином процессе бытия народа и, далее, человечества. Тогда человек, в частности, обретает способность по одной детали догадаться о целом, по второстепенному заключить о главном, проникнуть в смысл формы, в средствах прозреть их конечную цель и т. д.

Культура поэта измеряется вовсе не количеством «информации», накопленной в его сознании. И, кстати сказать, это относится не только к поэту. Уместно повторить здесь меткие суждения видного биолога О. Баррояна («Литературная газета», 1967, № 10). Он говорил о том, что настоящие успехи в науке «никак не связаны (это, быть может, слишком категорично.— В. К.) ни с запасом знаний, ни со способностями человека... Научное призвание — это особый склад ума, при котором абстрактные схемы и понятия имеют столь сильную эмоциональную окраску, что становятся главным источником эмоциональной жизни человека... Эмоциональная структура мира понятий у ученого неповторима, в ней и своеобразие его характера, и его опыт, и его знания, и его невежество. Неповторимость этой структуры — основа наиболее ценных качеств исследователя».

Знания людей в той или иной степени однородны, стандартны; неповторимо лишь творческое отношение к накопленной «информации». Именно поэтому культура человека — и поэта — не находится в прямой зависимости от количества прочитанных книг.



Но дело не только в этом. Помимо знаний, полученных посредством книг, лекций, бесед, различного рода «иллюстраций» и т. п., есть знания, которые усваиваются в самом процессе жизнедеятельности и как бы не существуют отдельно от личного бытия данного человека (если, конечно, он сам не воплотит их в каком-либо произведении). Они выражаются в самих его действиях, в его *поведении*.

Между тем мы как раз склонны считать культурой лишь то, что существует отдельно от человека — как его произведение того или иного рода. Более того, нередко к культуре в собственном смысле относят только такие проявления человеческого творчества, которые, пользуясь модным словом, можно назвать «интеллектуальными». Во всяком случае, наши критики, говоря о «высокой культуре» того или иного поэта, чаще всего имеют в виду именно и только эту сторону дела.

Многие, вероятно, помнят превосходный очерк В. Ляшенко «Чабан» («Комсомольская правда», 19 марта 1967 г.) о человеке по имени Сагыбек, пасущем отару в горах Киргизии. Приведу несколько отрывков из этого интереснейшего документа:

«Под надзором Сагыбека 600 овец. Он знает каждую в отаре «в лицо», у него феноменальная память, хотя в обычной жизни Сагыбек забывчив и даже рассеян...

Он готовился к этому дню (когда был назначен чабаном. — В. К.) 30 лет. Срок, который у меня в голове не укладывается. За это время можно окончить среднюю школу, институт и иметь семь лет практики. Как это можно — 30 лет готовиться к профессии?..

Но вот небольшой подсчет: отара Сагыбека может оказаться на любой из 89 горных площадок, террас, долин, пастбищ. Расположены они на высоте 3000 — 4500 метров. Наивно думать, что возможно составить таблицы, по которым можно судить, где, какой и в какое время травостой, какова температура, и отсюда вывести, например, очередность скармливания. Ранняя весна — и полетели все расчеты. Поздняя весна — снова садись считать...

Да если бы только влияла весна. А направление ветра? А перепад давлений? Никакому метеорологу, вычерчивающему замысловатые изобары, не снилась та титаническая вычислительная работа, которую проделывает хороший чабан, шагая за отарой...»

Это, конечно, всего лишь одна сторона деятельности чабана, того его всецело творческого труда, который не находит наглядного выражения (в том же, скажем, вычерчивании изобар), но совершается непрерывно. Впрочем, очеркист говорит все же и о своеобразном предметном воплощении труда чабана: «Сагыбек снимает со стены комуз и открывает тетрадь со стихами: редкий чабан не играет на комузе и не сочиняет стихов. Из 53 опрошенных чабанов 51 ответил, что да, они сочиняют стихи... Сообщаю об этом не для того, чтобы показать, как поэтические порывы возвышают Сагыбека над простыми смертными. Да и стихи его — не совсем стихи. Из них узнаешь, например, какую он предсказывает погоду на завтра, что он сделал за прошедший день, какой овцой доволен... Это дневник... это рожденная безлюдьем форма разговаривать, это что угодно, только не дань стихоплетству».

Чабан готовится к своей профессии десятилетиями. Но этого мало. Как верно отмечено в очерке, за плечами чабана — тысячелетия опыта, его профессия «древнее египетских пирамид». Да его дело, в сущности, и не профессия, а «самое бытие, если хотите, способ существования... Мы оторвемся от станка и пойдем домой. Чабан идет домой в отару».

Все это убеждает в том, что настоящий чабан — человек высокой и сложной культуры, выработанной за десятилетия и вбирающей в себя опыт десятков поколений предков, хотя его культура мало похожа на культуру философа, физика или историка. В его сознании и в самом его поведении непрерывно воплощается творческая переработка многообразнейших и огромных по своему объему знаний. Сами стихи его — это, в частности, своего рода резервуар избытка знаний. И, конечно же, весьма многие дипломированные «интеллектуалы», если сравнить их с хорошим чабаном, окажутся людьми низкой культуры или даже вообще ее лишенными, ибо они обладают только известным запасом лежащей втуне информации...

Но вернемся к проблеме культуры поэта. Искусство и литература — едва ли не самое многостороннее и многообразное явление в сфере человеческой деятельности. Можно без особого упрощения сказать, что есть писатели, творческий процесс которых близок деятельности философа, или историка, или психолога, или

даже физика (например, в научно-фантастической литературе). С другой стороны, есть писатели, труд которых — это как бы *продолжение* в слове творчества чабана, или хлебопашца, лесовода, плотника, токаря, машиниста, и т. п.; как бы высшая форма тех песен и повествований, которые *могли бы* создать (и даже создают) люди названных профессий. Так, стихи Сагыбека — это именно прямое *продолжение* его бытия в слове.

Именно так можно — в той или иной мере и степени — определить творчество таких крупнейших художников, как Толстой, Некрасов, Лесков, Г. Успенский, Горький, Пришвин, Есенин, Неверов, Шолохов, Платонов. Можно спорить о том, что было важнее, скажем, для творчества Толстого — чтение книг великих мыслителей или занятия крестьянским трудом, в которых он постигал тысячелетнюю *культуру* земледельца (что и воплотилось так широко и прекрасно в его творчестве). Но ясно, что и второе было *необходимо* для писателя, как необходимы были жизнь в лесу для Пришвина или рабочая молодость для Платонова.

Вообще в опыте писателя, в частности и в его знакомстве с различными формами трудового бытия людей, важно не столько так называемое изучение жизни, сколько освоение внутренней культуры этого бытия, которая оплодотворяет его собственную, писательскую культуру.

Я вовсе не собираюсь не только как-то принижать «интеллектуальную» культуру, воплощенную в книгах и других духовных произведениях человека, за счет культуры самого практического бытия людей, но даже хотя бы противопоставлять эти две области. Во-первых, именно интеллектуальная культура прежде всего определяла, скажем, творчество таких художников, как Тютчев, Достоевский, Тургенев, Блок, Заболоцкий. С другой стороны, есть писатели, для которых обе формы культуры имели, в сущности, равновеликое значение, скажем, Толстой или Горький.

Но в то же время нельзя не возражать против того, что культура у нас сплошь и рядом отождествляется с «интеллектуализмом». Так, например, широко распространено мнение, что в поэзии Есенина значительно меньше «культуры», чем в поэзии ряда его высокообразованных, учившихся даже и в заграничных универси-

тетах современников, хотя у Есенина, мол, подчас и больше «природного таланта». При этом заключении культура, по сути дела, сводится к знанию — притом только лишь чисто интеллектуальному знанию.

Тот самый критик, который советует «проверять цитаты», — я не называю его потому, что его позиция вполне типична, а к тому же я как раз и хочу придать его фигуре обобщающее значение — писал (еще при жизни поэта): «Беда Есенина в том, что искусство явилось для него не отраслью культуры, не суммой знания-умения, а расширенной автобиографией».

Замечательно здесь и открытое отождествление культуры с «суммой знания-умения», и откровенное непонимание того, что именно «биография» — точнее, поэтическая *судьба* — и есть в конечном счете решающая основа, главная почва *лирического* творчества. Есенин обладал такой богатой, сложной и по-своему цельной поэтической судьбой, которой очень не хватало многим его образованным современникам. Но отчасти как раз поэтому Есенин в высшей степени владел тем знанием, которое живет в самом человеке и воплощается в его поведении и, конечно, в творчестве. С другой стороны, он имел *достаточно* знаний интеллектуального характера, достаточно для создания той великой поэзии, которую он мог и должен был создать, выразив, по слову Горького, «ненисчерпаемую печаль полей», «любовь ко всему живому в мире...». Если бы ему были необходимы иные знания, он, без сомнения, ими бы овладел.

Есенин, по верному замечанию Пастернака, обладал тем «высшим моцартовским началом», той «моцартовской стихией», которая, пожалуй, и есть не что иное, как ярчайшее воплощение культуры. Думать, что культура измеряется количеством интеллектуальных знаний — значит волей-неволей приходить к выводу, что все Сальери мира — люди более высокой культуры, чем Моцарт...

Духовная культура способна оплодотворить поэзию лишь тогда, когда она не просто накопленная сумма идей, но когда она воплощена в самом жизненном поведении поэта.

В последние годы весьма модны, например, стихи «философского» характера. Многие поэты усиленно изучают философские работы — вплоть до самых спорных и оригинальных, стремятся решать в стихах «мировые проблемы». Однако очень часто вместо поэзии

у них получают зарифмованные тезисы. Ибо философская культура не является для них подлинной судьбой — как это было, скажем, у Боратынского (что я стремился показать на страницах, посвященных этому поэту). Боратынский, кстати сказать, прочитал не так уж много философских книг и даже великую немецкую философию, которая переживала невиданный расцвет в его время, знал только в общем плане (он не владел немецким языком). Но философия — в самом широком и высоком смысле слова — была его подлинной жизненной судьбой. Он считал (эти слова уже приводились), что «русские имеют особенную способность и особенную нужду мыслить»; он видел цель своей жизни в доказательстве «высокой моральности мышления». И это не были только слова: в этом выражалась самая сердцевина его бытия. Вот почему его философская культура, не вычитанная из книг, а выращенная напряженной деятельностью всего его существа, оплодотворила его великую поэзию.

Если обратиться к нашему времени, можно указать на поэзию Николая Заболоцкого, хотя, конечно, этот замечательный поэт «философского склада» в остальном был мало похож на Боратынского. Но я затруднился бы назвать среди современников Заболоцкого кого-либо, кто имеет внутреннее право, глубокие жизненные основания для создания «философской» лирики (хотя многие на нее претендовали). Ибо здесь необходим чрезвычайно редкостный дар — и даже не собственно поэтический, художественный, но именно жизненный, коренящийся в целостном существе человека.

Многие поэты стремятся сейчас опереться и на многовековую культуру русского народного творчества, которая несет в себе громадный смысл и ценность. Но опять-таки эта народная культура очень часто оказывается только маской, которую для данного случая, данного стихотворения надевает на себя поэт. Ибо народная культура не стала его подлинным бытием, внутренней основой его жизненной судьбы (как это было, например, у Кольцова или, по-иному, у Есенина). Он пишет не так, как живет. И дело, конечно, вовсе не в том, что он обитает не в избе, а в городской квартире и кормится литературным, а не крестьянским трудом (Есенин, между прочим, никогда крестьянским трудом не занимался). Дело в том, что освоение народной

культуры выступает для него только как «профессиональное», а не жизненное поведение. Для Есенина разрыв с деревней обернулся трагедией; а между тем для многих «деревенских» по теме стихотворцев этот разрыв означает всего лишь переезд туда, откуда можно быстро добраться до издательства...

Среди многочисленных современных поэтов, связанных с темой деревни и народным творчеством, лишь очень немногие действительно воплощают в стихе свою подлинную жизненную суть, свою истинную судьбу. Я бы назвал здесь трех представителей разных поэтических поколений: Александра Твардовского, Николая Тряпкина, Николая Рубцова.

Мы выделили два возможных типа, две разные формы поэтической культуры: «философскую» или, шире, «интеллектуальную» (если воспользоваться этим модным словом) лирику и, с другой стороны, лирику, связанную с многовековой культурой народного бытия и творчества. Конечно, лирическая поэзия не ограничивается этими двумя типами. Кроме того, большинство поэтов вообще трудно отнести к какой-либо сфере. Они просто воплощают в стихе свою личную судьбу, неразрывно связанную так или иначе с временем, с судьбой народа или по крайней мере того человеческого слоя, к которому поэт принадлежит.

Главное в том, что поэтический смысл, запечатленный в стихе, не может не быть органически слит с жизненным поведением поэта, не может не вырастать непосредственно из его судьбы. Жизнь в ее глубоком внутреннем движении и творчество должны быть единым целым; только тогда рождается подлинная лирическая поэзия.

Правда, существует два разных пути этого слияния жизни и творчества. Одни поэты как бы творят самую свою жизнь, лепят свое поведение, самый свой облик так, чтобы их жизненная судьба легко и свободно переливалась в поэзию, в стих. Это во многом можно отнести, например, к Александру Блоку. Сама его жизнь является перед нами как своего рода лирическая поэма — стройная и законченная (хотя, конечно, вовсе не лишенная противоречий, тяжелых испытаний, мучительной борьбы). Он как бы изваял свой облик и властно направлял свой путь среди бурь и хаоса того житейского и исторического моря, в котором прошла его жизнь. Это

отчетливо выразилось в его программном вступлении к поэме «Возмездие»:

...Ты художник, твердо веруй  
В начала и концы. Ты знай,  
Где стерегут нас ад и рай.  
Тебе дано бесстрастной мерой  
Измерить все, что видишь ты.  
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.

. . . . .  
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.  
Пускай же все пройдет неспешно,  
Что в мире свято, что в нем грешно,  
Сквозь жар души, сквозь хлад ума...

Совсем иным был творческий путь Сергея Есенина; к нему невозможно отнести эти строки, он не знал (и как бы даже не хотел знать), где «стерегут нас ад и рай», где свет и где тьма, «что в мире свято, что в нем грешно».

Есенин не стремился сделать самую свою жизнь поэмой; он хотел взять эту жизнь, как она есть, в ее пестроте, неслаженности, неустроенности и дерзким порывом сотворить из нее стихи, поэзию в собственном смысле слова.

Если Блок в известной мере «жил, как писал», то Есенин «писал, как жил». Оба эти пути вполне законны и оба равно трудны. В первом случае есть опасность чрезмерной искусственности стиха, ибо уже сама жизнь поэта в той или иной степени выступает как плод целенаправленного творчества. Во втором случае, напротив, поэзии грозит излишняя естественность, при которой она не поднимается до искусства, оставаясь пестрым лирическим дневником или, как говорил один критик о стихах Есенина, простыми личными письмами поэта к читателям.

Но сейчас ясно видно, что в целом и Блок и Есенин сумели преодолеть эти опасности и стали великими поэтами своего народа (хотя в отдельных своих вещах они и не достигли победы над противоречием искусства и естества).

\* \* \*

Итак, культура поэта, которая определяет *смысл*, содержание его стихов, нераздельно, органически свя-

зана с его жизнью, с его личной судьбой. Теперь обратимся к другой основной стороне деятельности поэта — к его мастерству, к процессу создания поэтической формы.

Выше мы уже многократно и с разных сторон обсуждали вопрос о том, что поэт — если рассматривать существо дела в глубоком его смысле — *не пишет, не говорит, не ведет некую* речь, а создает, творит совершенно специфическую, художественную реальность — *стих*. Это явствует и из самого характера творческого процесса в поэзии.

К сожалению, многие даже просвещенные люди полагают, что поэт в принципе просто «пишет» — подобно любому пишущему человеку, — хотя и подбирает при этом рифмы, следит за ритмом и т. п. На самом деле настоящий поэт именно творит, созидает реальность стиха — подобно тому, как творят свое произведение ваятель или музыкант.

Созидание стиха связано, в частности, с особенным, почти физическим усилием, напряжением, трудом. Так, Маяковский свидетельствовал: «Я стихи пишу всем телом... Шагаю по комнате, протягиваю руки, жестикулирую, расправляю плечи. Всем телом делаю стихи»<sup>1</sup>.

Но, может быть, это личное своеобразие Маяковского? Конечно, поэту едва ли обязательно нужно в буквальном смысле «жестикулировать». Однако о том же самом, в сущности, рассказывал совсем непохожий на Маяковского поэт — Заболоцкий: «Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами. Он работает всем организмом»<sup>2</sup>.

И Блок говорил о «Возмездии»: «Все движение и развитие поэмы для меня тесно соединилось с развитием мускульной системы»<sup>3</sup>.

Все это, конечно, вовсе не означает, что труд поэта в буквальном смысле слова телесный, физический труд. Речь идет о том, что поэт «работает всем своим существом», что он создает стихи в напряжении всех своих человеческих сил, хотя с внешней точки зрения и кажется, что он только «пишет», только подбирает и расставляет слова, дабы просто нечто «высказать». Речь

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Разговор перед съездом. М., «Сов. писатель», 1954.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1963, 23 июня, с. 3.

<sup>3</sup> Александр Блок. Собр. соч., т. 3, с. 297.



идет о том, что создание стиха — это как бы переливание, претворение самой своей жизни в иную форму. И именно этим в конечном счете определяется величие, покоряющая сила таких стихотворений, как «Я вас любил...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...», «Не жалею, не зову, не плачу...».

Только с этой точки зрения можно действительно понять проблему мастерства поэта. В глубоком смысле мастерство — это не подбор и расстановка слов, соблюдение ритма и рифмы, использование различных приемов, а воссоздание в стихе своего жизненного поведения, которое должно воплотиться в интонации, ритмике, в строении фраз, в самих звуках — словом, в целостной реальности стиха, полно и чутко отражающей все сдвиги и оттенки живого голоса поэта.

Таким образом, мастерство столь же нераздельно, как и смысл поэзии, связано с жизненным поведением поэта. Стих Пушкина, Боратынского, Языкова, Тютчева, Некрасова, Фета, Блока, Есенина, Маяковского запечатлел в конечном счете именно своеобразие их «поведения», их реальной судьбы, хотя это очень трудно показать наглядно, путем объективного анализа. «Пишу, как живу» — это определение относится к форме в той же степени, как и к содержанию поэзии.

Жизненное поведение поэта запечатлевается в сохранении его стихов своей духовной стороной, а в форме — «практической», даже телесной, ибо в стихе отражается своеобразие самого мускульного усилия. Но духовная и телесная жизнь человека образуют целостное единство и подчинены единому жизненному ритму и тону. Поэтому мысли и рифмы поэта бегут, по слову Пушкина, навстречу друг другу и сливаются в органическое целое.

Мертвая клетка по своему составу и структуре ничем не отличается от живой; но в ней отсутствует та еще совсем непонятная нам энергия, которая дает клетке жизнь и не позволяет ей разлагаться. Поведение поэта можно сравнить с этой энергией жизни, с этой витальной силой; оно одушевляет мысли и рифмы и создает из них живое самодовлеющее творение...

В этом творении — то есть в подлинном стихотворении — уже нет, строго говоря, ни мыслей, ни рифм (то есть, говоря шире, нет *слов*). Мысли и слова — это только материалы для творчества. Тот, кто, читая настоящее

стихотворение, воспринимает в нем мысли и слова — тот, по сути дела, *не воспринимает само стихотворение*, как таковое, — то есть особенную художественную реальность, подобную реальности музыки, танца, архитектуры и т. п. Взять из стихотворения мысли и слова — значит, за деревьями не увидеть леса. Естественно, что для тех, кто в стихах ищет обобщающий смысл и яркие слова, не существуют многие прекраснейшие стихотворения, из которых нельзя извлечь какой-либо афоризм или неожиданное словосочетание. Между тем именно такие стихи составляют значительную часть наследия Пушкина (особенно зрелого) и занимают преобладающее место в наследии Языкова, Фета, Анненского, Есенина.

Возьмем одно из широко известных есенинских стихотворений 1925 года:

Прощай, Баку! Тебя я не увижу.  
Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг.  
И сердце под рукой теперь больней и ближе,  
И чувствую сильнее простое слово: друг.

Прощай, Баку! Синь тюркская, прощай!  
Хладеет кровь, ослабевают силы.  
Но донесу, как счастье, до могилы  
И волны Каспия, и балаханский май.

Прощай, Баку. Прощай, как песнь простая.  
В последний раз я друга обниму,  
Чтоб голова его, как роза золотая,  
Кивала нежно мне в сиреневом дыму.

Тот, кто ищет в стихах мысли и слова, не найдет здесь ничего. Какая тут мысль? Да просто прощается человек с городом и с любимым другом. Кстати, даже и «картины» нет — разве можно представить себе голову, которая нежно кивает в сиреневом дыму, как золотая роза?

А слова? Да все они какие-то стертые, подчас даже заштамповавшиеся: «золотая роза», «сиреневый дым». Рифмы — «примитивны»; метр — совершенно обычный, тот самый пятистопный ямб, что и в пушкинском «Я так любил...» (хоть и осложненный в некоторых строках лишней стопой).

Но стихи открываются лишь для того, кто способен воспринять их как целостную живую реальность поэзии.

Только тогда понимаешь, чувствуешь, с какой прав-

дой и обнаженностью воплотилось в этой строфе прощание поэта с его последним — перед гибелью — путешествием, какое простое, как бы даже доступное всем и в то же время покоряющее своей высшей человечностью чувство *красоты жизни* переплелось здесь с ощущением неотвратимого конца. Можно показать, например, что в этой строфе — совершенная, исполненная с абсолютным музыкальным слухом инструментовка. Каким заклинанием звучат все эти «*прощай, Баку, прощай, как песнь простая*», «в последний раз...», «как *роза золотая*», «*нежно мне в сиреновом дыму*»! А этот ритмический сдвиг, эта лишняя стопа в последней строке — как будто поэт медлит, не хочет замолчать, закончить, завершить — словно сама жизнь его оборвется, когда оборвется стих...

И, конечно, совершенство заключено здесь не в самом по себе подборе и расстановке звуков (о чем Есенин, очевидно, и не думал), а в том, что эта тончайшая инструментовка сочетается с безусловной естественностью, с неподдельной достоверностью. Каждая фраза естественна, как вздох, как непроизвольно вырвавшееся восклицание. Штампы, устойчивые поэтические обороты вроде «роза золотая», неожиданно предстают здесь как первые пришедшие на ум слова, и штамп вдруг оборачивается первозданным, идущим прямо из сердца и потому неповторимым словосочетанием.

Художественность формы определяют не избранные поэтом приемы, а те основные законы, которые определяют природу искусства в целом, хотя, конечно, в реальности формы они проявляются специфически.

» Есенин часто повторял, что истинная поэзия есть не просто воспроизведение жизни, но жизнь в стихе. Еще в 1918 году он говорил Блоку: «Нужно, чтобы творчество было природой»; «Слово — не предмет и не дерево; это — другая природа»<sup>1</sup>.

Через несколько лет он заметил: «У Клюева в стихах есть только отображение жизни, а нужно давать *свою жизнь*»<sup>2</sup>.

» Это ни в коей мере не означает, конечно, какого-ли-

...  
...  
...

<sup>1</sup> Запись Блока в дневнике от 4 января 1918 г. — В кн.: Александр Блок Собр. соч., т. 7. М. — Л., 1963, с. 314.

<sup>2</sup> Иван Розанов. Есенин о себе и других. М., «Никитинские субботники», 1926, с. 10.

бо отрицания «мастерства», искусства, ибо «дать» в стихе «самую жизнь» неизмеримо труднее, нежели «отобразить» жизнь.

Есенин, разумеется, «ни при какой погоде» не читал «Критику способности суждения» Канта, где есть, в частности, следующее определение подлинно художественного произведения: «Целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы»<sup>1</sup>.

Но из приведенных высказываний ясно, что поэт осознал в себе самом ту стихию, которую Пастернак, говоря о Есенине, назвал «высшим моцартовским началом»<sup>2</sup>. Однажды в том самом Баку, обратив внимание одного из своих друзей, П. И. Чагина, на ржавый желоб, по которому текла прозрачная родниковая вода, Есенин сказал ему: «Вот такой же проржавевший желоб и я. А ведь через меня течет вода даже почище этой родниковой. Как бы сказал Пушкин — кастальская! Да, да, а все-таки мы оба с этим желобом — ржавые»<sup>3</sup>.

Это относится не только к Есенину — человеку. Сами стихи его, и в том числе те, о которых идет речь, — тоже своего рода «ржавый желоб». Все эти «тебя я не увижу», «теперь в душе печаль», «хледеет кровь», «роза золотая», «в сиреновом дыму» и т. п. — покрыты настоящей ржавчиной. Эти «поэтические формулы» сложились чуть ли не в лирике 1820-х годов, потеряли блеск в стихах ее эпигонов конца XIX века, а затем навсегда<sup>4</sup> казалось бы, ушли в бытовой романс. Сестра поэта А. А. Есенина, вспоминает, что брат ее чаще всего просил спеть следующий «жестокий романс»<sup>4</sup>:

Нам пора расстаться — мы различны оба.  
Твой удел — смеяться, мой — страдать до гроба.  
Вы не понимали ни моей печали,  
Ни моей печали, ни моих страданий.  
Прочь, прочь. Ни слова. Не буди, что было.  
В жизни я другого, не тебя любила.

Ясно, что стихи эти находятся за пределами поэ-

<sup>1</sup> Иммануил Кант. Соч. в 6-ти т., т. 5. М., «Мысль», 1966, с. 321.

<sup>2</sup> См.: «Новый мир», 1968, № 1.

<sup>3</sup> Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М., «Просвещение», 1967, с. 255.

<sup>4</sup> См.: «Простор», 1964, № 9.

зии<sup>1</sup>. Однако последняя строка вполне могла бы встретиться в стихах Есенина...

Невозможно разбирать здесь вопрос о том, почему кастальский ключ, бивший в глубинах есенинского творчества, вытекал по ржавому желобу; для этого нужно написать целое исследование о поэте. Нам важно другое — увидеть, как этот кастальский ключ звучит в самой есенинской форме, как «целесообразность» в этой форме выступает столь свободно, что кажется «продуктом одной только природы».

И вот с этой-то точки зрения как раз нет никакого противоречия между «заржавленностью» и родниковой прозрачностью поэтического слова Есенина. Можно бы даже подозревать (как многие и делали), что «ржавые» слова появляются в стихе в результате тончайшего, изощреннейшего художественного расчета...

В самом деле: идут как бы совершенно уже опустошенные романсно-романтические формулы:

Прощай, Баку! Тебя я не увижу.  
Теперь в душе печаль...—

и вдруг предельно точная «реалистическая» строка, сама по себе похожая на неповторимый человеческий жест:

...И сердце под рукой теперь больней и ближе...

Тут уже не ржавчина, а чистый блеск металла.

Это действительно похоже на лукавую расчетливость: на стертом фоне сильнее поражает яркая краска. А в следующей строке романсность и реалистический лиризм, так сказать, сливаются, воплощая основную стилистическую тенденцию стихотворения в ее целостном существе:

...И чувствую сильнее простое слово: друг.

Но это слишком легкая разгадка тайны поэтической формы, ибо все как раз и сводится к «приемам». При этом не задается тот главный план, главный смысл стихотворения, о котором хорошо написал один из современников поэта, работавший в газете «Бакинский

---

<sup>1</sup> Необходимо отметить, впрочем, что с хорошей музыкой и в совершенном исполнении этот текст может стать составной частью подлинного произведения искусства. Но это уже другой вопрос.

рабочий», где впервые были опубликованы эти стихи:  
«Мы читали в редакции прощальные стихи Есенина:

...Прощай, Баку! Синь гюркская, прощай!  
Хладеет кровь, ослабевают силы.  
Но донесу, как счастье, до могилы  
И волны Каспия, и балаханский май...

Никто еще не знал тогда, как близка ужасная, ошеломляющая, возмущающая душу недоумением и болью могила Есенина. Никто, кроме, может быть, самого Есенина... Почти все, что писал тогда Есенин, было исповедью, и странно, что люди не услышали в этой исповеди земной печали прощания и разлуки. Уезжая с Кавказа, он прощается с ним навсегда: «тебя я не увижу...»<sup>1</sup>

Трудно теперь решать вопрос о том, можно или нельзя было услышать в этих стихах тогда, при жизни Есенина, именно то, о чем говорит мемуарист. Но, как представляется, все это воплощено в самой поэтической форме. Ибо она и есть не «высказывание о...», а пережившаяся в стих жизнь поэта — жизнь, неотвратимо идущая к гибели.

В этой форме, безусловно, есть сложная и многогранная «целесообразность». Так, весьма изощренный характер имеет ритмическое строение — упорядоченное чередование пяти — шестистопного ямба: первая строка — ямб 5, потом три строки ямба 6, затем три строки ямба 5, одна — ямба 6 и, в заключение, две — ямба 5, две — ямба 6. Можно убедиться, что пятистопным ямбом написаны строки чисто «эмоциональные», строки-восклицания, а шестистопным — строки, так сказать, повествовательного или «описательного» характера. В целом же это чередование производит впечатление перебоев — как бы перебоев того сердца, которое «под рукой теперь больней и ближе».

Мир, который поэт покидает, почти всецело воплощен «романсовыми» формулами, вроде «роза золотая», «сиреневый дым» и т. п. Но, словно снимая эту стертость и безличность, поверх нее ложится узор тончайшей инструментовки:

В последний раз я друга обниму,  
Чтоб голова его, как роза золотая,  
Кивала нежно мне в сиреневом дыму.

<sup>1</sup> Воспоминания о Сергее Есенине. М., «Моск. рабочий», 1965, с. 410.

Известно, что из стихов Пушкина Есенин более всего любил читать «19 октября 1825 года»:

*Роняет лес багряный свой убор,  
Сребрит мороз увянувшее поле,  
Проглянет день, как будто поневоле,  
И скроется за край окружных гор.*

«— Видишь, как он! — добавлял всегда после чтения и шелкал от восторга пальцами»<sup>1</sup>.

Нелишне заметить, что многие формулы этих стихов Пушкина были глубоко традиционны уже для его времени. Но совершенная звуковая гармония вливалась в них жизнь и свежую красоту.

Так и в строках —

*Чтоб голова его, как роза золотая,  
Кивала нежно мне в сиреневом дыму —*

романсовая традиционность слов только облегчает восприятие — пусть неосознанное — прекрасного звукового рисунка. И стихи не просто говорят о завораживающей красоте того мира, который покидает поэт, — они сами есть эта красота — туманная, неясная, но оттого еще более влекущая.

Иначе говоря, есенинская *инструментовка* и *есть поэтический смысл*: в четких словесных образах невозможно было бы создать облик того мира, который обозначен словом «Баку» (напомню, что в своих «рязанских» пейзажах поэт обычно предельно «реалистичен»).

Но главное, конечно, не в этом. Целостное значение поэтической формы раскрывается только в соотношении ее непосредственно предметных, «материальных» свойств с той глубокой жизненной основой, о которой говорится, например, в приведенных выше воспоминаниях о стихах «Прощай, Баку!..».

Есть два метода исследования формы. Один исходит из чисто поэтического, «артистического» задания автора. И тогда возникает мысль о том, что Есенин нарочито использовал поэтические штампы, стертые слова и т. п.<sup>2</sup>, чтобы особым образом воздействовать на чита-

<sup>1</sup> Воспоминания о Сергее Есенине, с. 246.

<sup>2</sup> Зная, скажем, хотя бы поэму «Пугачев», нельзя заподозрить Есенина в неумении создавать совершенно необычные словесные образы.

теля: играть на привычке к романсу, наиболее эффектно подать на стертом фоне яркую деталь и т. п.

Но есть и иной путь — и мне он представляется единственно верным, если дело идет о подлинной поэзии. Поэтическую форму следует понимать как инобытие, как бытие в стихе самой жизни поэта («нужно давать самую жизнь», говорил Есенин. Слово — «это другая природа»). Тогда оказывается, что поэт мог себе позволить или, точнее, не мог не позволить творить в русле традиционного романсного стиля потому, что, прощаясь с миром, имел право «не выбирать выражений», брать лежащее под рукой — ну, скажем, то, что каждый вечер пели на два голоса его сестры. Он, который несколько лет назад написал:

Я нарочно иду нечесаным,  
С головой, как керосиновая лампа, на плечах...

мог ныне позволить себе сказать просто так:

Теперь в душе печаль...

И даже утвердить это как закон:

Прощай, Баку! Прощай, как *песнь простая*...

Можно утверждать, что наиболее глубокая смысловая стихия этого стихотворения, как бы непосредственно вырастающая из жизни, предстающая как сама жизнь в стихе, воплотилась не в «конкретных» свойствах формы, а, так сказать, в самом ее «принципе», в законе ее построения — например, в самом по себе использовании романсных «приемов». Но это не «приемы», а именно жизнь в стихе, порожденная моцартовской свободой воплощения. Поэтому, в частности, в стихах есть такая легкость, вольность, открытость, что далеко не сразу в их мелодии слышна трагическая тональность.

Только в соотношении, смыкании, слиянии естества и искусства возникает та безусловная ценность, которая является необходимым признаком поэтической формы.

Сама «стертость» и безобразность слов как раз и обнажает с пронзительной ясностью весь строй души, всю ее внутреннюю правду, всю ее «песнь простую». Но чтобы услышать это, надо слушать не слова, а стих. Только тогда можно воспринять в Есенине то «высшее моцартовское начало», «моцартовскую стихию», о которой го-



ворил Пастернак и носителей которой в поэзии XX века можно перечесть по пальцам...

И это не случайно. Предчувствие гигантских потрясений и переворотов и сами эти перевороты заставили многих поэтов прийти к убеждению, что все прежние тысячелетние основы поэтического творчества поколеблены — если не сметены совсем. В начале — точнее, в первой трети XX века — самые разные по своей позиции поэты были уверены, что прежнее, классическое искусство и культура умерли, что теперь необходимо идти совершенно новыми, иными путями. И прежде всего была подвергнута сомнению идея органического рождения стиха из самой жизни поэта. Если, скажем, Яков Полонский (эти его слова уже приводились) был убежден: «Трудиться над стихом — для поэта то же, что трудиться над душой своей», — то многие поэты начала XX века начали рассматривать поэзию только как мастерство, «обработку слова», «конструкцию» из слов. Подобные взгляды так или иначе объединяли, например, некоторых представителей столь различных течений поэзии начала века, как футуризм и акмеизм. Позднее эта концепция была дополнена вульгарно понятым лозунгом открытой «тенденциозности» поэзии, прямого выражения тех или иных «идей» (особенно это характерно для «лефовцев» — то есть представителей «Левого фронта» в искусстве).

Благодаря этому и в теории, и в значительной степени на практике была разорвана, расчленена двуединая, но органически цельная природа поэтического творчества. Многие стихи представляли теперь как «мысль плюс слово» (не говоря уже о чисто формальных словесных экспериментах).

Разрыв содержания и формы неизбежно вел к кризису, распаду и самих этих сторон поэзии. Та русская поэтическая культура, которая сложилась за предшествующие два столетия, была громогласно объявлена устаревшей или даже мертвой.

Все это имело, конечно, свои глубокие причины. И прежде всего следует сказать о том, что в эпоху небывалых потрясений и сдвигов были разрушены сами устойчивые формы жизненного поведения поэта, сами прежние типы поэтической судьбы. Поэт вдруг чувствовал, что у него уходит из-под ног недавно еще прочная и надежная почва. Он искал новую почву, но об-

рести ее было крайне трудно. И тогда он нередко избирал иной, более легкий путь: начинал искусственно конструировать свое поведение, создавая при этом не органическую почву поэзии, а некий сознательно спроектированный фундамент. При этом, вполне понятно, искусственность, «конструктивность» проступала во всем — от внутреннего смысла до самого внешнего строения стиха.

Это характерно в той или иной степени для таких разных поэтов эпохи, как Маяковский, Хлебников, Пастернак, Цветаева, Асеев...

В какой-то мере это веяние коснулось даже Есенина — особенно в средний период его творчества (конец 1910 — начало 1920-х годов, — хотя в целом он, конечно, не входит в этот ряд).

Ломка классических традиций в поэзии была, безусловно, исторически неизбежным явлением. Более того, несмотря на все отрицательные последствия, она имела огромное положительное — в первую очередь *обновляющее* — значение. В частности, именно эта ломка заставила по-новому и в конечном счете более глубоко и серьезно оценить классическую культуру стиха.

Говоря об этой ломке, я вовсе не хочу сказать, что поэты, которые развивались в русле «левой» поэзии, целиком отвергали прежнюю поэтическую культуру и ее принципы. Это можно отнести лишь к третьестепенным стихотворцам, не создавшим ничего ценного.

И, пожалуй, наиболее замечателен и выразителен тот факт, что почти все представители «левой» поэзии, жизненный и творческий путь которых не окончился слишком рано — в 1920-е или 1930-е годы — сумели возвратиться так или иначе в лоно классической поэтической культуры.

\* \* \*

Несколько лет назад появилась статья И. Роднянской «О беллетристике и «строгом» искусстве». Она напомнила о простой, но очень важной вещи — о том, что литература делится на искусство слова в точном, «строгом» смысле и беллетристику. Для русской критики, начиная с Ивана Киреевского, это разделение было как бы первым шагом, исходной точкой любой литературной оценки. Это разделение проходит через все критическое

наследство Белинского и Добролюбова — если взять наиболее популярные имена. Не хочу приводить цитат, хотя это можно было бы делать до бесконечности. Обращаясь к произведениям писателя, критик прежде всего решал — художник перед нами или беллетрист? И в зависимости от этого строил всю свою оценку.

Теперь же такое необходимое различие можно встретить очень редко и еще реже в отношении поэзии. По сути дела даже ушло из языка само слово, которое раньше соответствовало слову «беллетрист» в сфере поэзии — точное и почтенное слово «стихотворец». Впрочем, слова «беллетрист» и «стихотворец» иногда употребляются у нас, но только в уничижительном, ироническом смысле. А это совершенно неправильно. Ведь не вкладываем же мы иронию в такие слова, как «эстрадный артист» или «композитор-песенник»?.. Как бы ни любил человек «серьезную» музыку, он не может обойтись без легкой музыки; оба этих музыкальных царства необходимы. И уже совсем нельзя оспорить того факта, что легкая музыка оказывает воздействие на гораздо более широкий круг людей.

Но все это целиком относится и к тому, что можно назвать «легкой поэзией», стихотворной беллетристикой. Между прочим, Белинский считал, что в переходные периоды, во время быстрого развития литературы беллетристика подчас бывает важнее и нужнее «строгого» искусства.

Стихотворец схватывает насущнейшие сегодняшние настроения и выражает их осязаемо для всех. Он говорит то, что в данный момент у каждого просится на уста. И пусть его слово живет недолго — оно за свою короткую жизнь может сделать очень много, может облететь целый мир.

У поэта другая цель. Он идет, а не бежит. Он вслушивается в неясные подземные гулы, он говорит людям то, что без него не только бы не было выражено в слове, но и осталось бы неосознанным.

Но, повторяю, и тот, и другой необходимы. И если есть читатели, которых интересуют только поэты, и читатели, воспринимающие только стихотворцев, то критика в целом должна, призвана спокойно и трезво различать и оценивать поэтов и стихотворцев согласно законам их существенно разных, но равно необходимых видов деятельности. Критика просто не имеет эстетиче-

ского права смешивать тех и других (кстати говоря, в каком-то смысле это означает неуважение и к авторам, и к читателям). Неправомерно, скажем, бранить «беллетристические» стихи за так называемую иллюстративность, за прямолинейность отклика на текущие события, за обнаженную эффектность фраз, за известную поверхностность и т. п. Нельзя подходить к легкой поэзии с требованиями, предъявляемыми к поэзии серьезной. Представим себе, что получилось бы, если бы эстрадную музыку судили по тем же принципам, как и музыку классического склада...

Прекрасный урок дает в этом отношении та критическая оценка, которую дал «легкой поэзии» Бенедиктова зрелый Белинский. Он писал, в частности, что Бенедиктов «велик в той сфере искусства, к которой принадлежит, и потому, никому не подражая, имеет толпу подражателей... Поэты, которым суждено выражать эту сторону искусства, тщетно стали бы пытаться отличиться в другой какой-нибудь стороне искусства... Вот почему они держатся однажды принятого направления. И хорошо делают: будучи верны ему, они... всегда будут иметь свою толпу почитателей... Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге... И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы или истории, или народа,— а поэзия средних кружков... народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями»...

«Беллетристика,— писал Пришвин,— это поэзия легкого поведения. Настоящее искусство диктуется внутренним глубоким поведением, и это поведение состоит в устремленности человека к бессмертию»<sup>1</sup>.

Ни изощренное и точное мастерство, ни яркие и сильные чувства, ни даже глубокая и истинная мысль не способны еще родить подлинную поэзию. Она рождается, когда слово становится как бы поведением цельной человеческой личности, узнавшей и «оберегающей» свою цельность. Поэта уже невозможно «вытеснить»; ценность его творчества никак не зависит от смены общего настроения. Конечно, значение поэта, его место в истории поэзии непосредственно зависит от степени его мастерства, от богатства и силы чувств, от глубины его мысли.

---

<sup>1</sup> М. М. Пришвин. Дорога к другу, с. 228.

Но даже «небольшой» поэт остается поэтом, и в его слове есть устремленность к бессмертию — пусть и не достигшая полной победы.

Стихотворец и поэт меряются разной мерой. Белинский прав, утверждая, что Бенедиктов — великий стихотворец. Он настолько велик, что его всецело рассчитанные на временность стихи все же дошли до нас, продолжают жить. А «небольших» поэтов подчас забывают, хотя это, по-видимому, несправедливо, и вина за это лежит, пожалуй, и на критике. И наша критика, не различающая поэтов и стихотворцев, несет большую долю вины за то, что *поэты* у нас остаются в тени.

Впрочем, нельзя не сказать о том, что истинные поэты, как правило, обретают широкое признание медленно и трудно. Ведь у них свой, совершенно необычный и сложный лирический мир, в который нелегко войти. Мне могут, правда, указать примеры быстрого признания великих поэтов. Так, например, уже при жизни имели громкую славу и Пушкин, и Есенин. Однако при внимательном изучении дело оказывается не таким уж простым.

Пушкину принесли славу его юношеские, еще незрелые (хотя по-своему, конечно, замечательные) произведения. Когда же он достиг высот, слава его начала падать и падать, и только трагическая гибель вернула его имени прежний ореол.

Пушкин сам с замечательной точностью сказал обо всем этом. Правда, он говорил о Боратынском, но едва ли не имел при этом в виду и самого себя. Он писал в 1830 году: «Первые, юношеские произведения Боратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. Постараемся объяснить причины.

Первою должно почесть самое сие усовершенствование и зрелость его произведений. Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродни всякому; молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли... Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них... Он творит для самого себя и если

изредка еще обнародовал свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии...»<sup>1</sup>

Это явно характеризует и судьбу самого Пушкина. В последние годы жизни его поэзию по-настоящему понимали только наиболее глубокие и зрелые современники. Характерно, что даже Белинский писал в 1834 году следующее: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина; он умер или может быть обмер на время. Может быть, его уже нет, а может быть он и воскреснет... Где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердце, сжимавшего и волновавшего груди, эти вспышки остроумия, тонкого и язвительного, этой иронии, вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своей игрой...»<sup>2</sup>

«Борис Годунов», созданный в 1825 году, как раз открывает собой «зрелого Пушкина». Именно в конце 1820-х — начале 1830-х годов он достигает того величия, которое ставит его в самый первый ряд гениальных поэтов человечества. Но даже Белинский смог это понять (хотя и не до конца) лишь значительно позднее. Широкое же признание *гения* Пушкина пришло только через несколько десятилетий после его смерти.

В приведенном только что рассуждении Пушкина совершенно верно намечена его собственная судьба, в частности и тот факт, что он в значительной мере перестал «обнародовать» свои творения, причем именно высшие. Это привело к тому, что даже люди, способные понять и оценить величие зрелого поэта, не имели возможности это сделать.

Так, Евгений Боратынский лишь после смерти Пушкина смог соприкоснуться с поэтом во всем его величии. Он писал жене в 1840 году: «Я был у Жуковского, провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются — чем бы ты думала? — силою и глубиною. *Что мы сделали, Россияне, и кого погребли!* — слова

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 221—222.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, с. 283.

Феофана на погребение Петра Великого. У меня несколько раз навертывались слезы художнического энтузиазма и горького сожаления»<sup>1</sup>.

Не могу не отметить здесь, что Ст. Рассадин в своей «Книге про читателя» ошибочно толкует отношение Боратынского к Пушкину. Приведя апокрифическую цитату из пушкинской речи Тургенева, где Боратынский восклицает (прочитав после смерти Пушкина неизвестные ему стихи поэта): «Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать?» — Ст. Рассадин пишет: «Как видим, даже Боратынский оказался в цепкой власти общего мнения, проглядев в Пушкине то, что, может быть, прежде всего отличало позднее его творчество — мысль»<sup>2</sup>.

Критик здесь, конечно же, не прав. Он не учитывает, во-первых, того, что, начиная с 1827 года, Боратынский почти безвыездно жил в деревне, занимаясь хозяйством. Он, в сущности, не мог знакомиться с новыми стихами Пушкина, которые поэт публиковал в самых разных альманахах и журналах.

Во-вторых, Ст. Рассадин забывает отметить, что Пушкин не обнародовал почти все свои наиболее зрелые, высшие лирические творения: «Жил на свете рыцарь бедный», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Осень», «Не дай мне бог сойти с ума», «Пора, мой друг, пора...», «Вновь я посетил...», «Мирская власть», «Подражание итальянскому», «Из Пиндемонти», «Отцы пустынноики...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Памятник» и т. д.

Наконец, критик должен был принять во внимание, что Боратынский вполне осознал величие Пушкина после того, как в течение всего трех часов разбирал бумаги поэта. Как же можно утверждать, что Боратынский «проглядел» Пушкина? Он просто не имел самой возможности «поглядеть»... И, кстати сказать, нередко бывает и так, что поэта не могут оценить именно из-за тех или иных трудностей самого знакомства с ним. Даже и с Пушкиным были в этом отношении свои сложности.

Не просто обстоит дело и со славой Есенина. Еще

<sup>1</sup> Е. А. Боратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, с. 529.

<sup>2</sup> Ст. Рассадин. Книга про читателя. М., «Искусство», 1965, с. 43—44.

и до сих пор его слава во многом зиждется на некоторых стихах (в частности, из цикла «Москва кабацкая»), которые не выражают самого глубокого и ценного существа его поэзии и, кроме того, понимаются поверхностно и ложно. Далеко не всякий почитатель Есенина воспринимает то «высшее моцартовское начало» и тот трагедийный смысл, которые составляют сердцевину творчества поэта и определяют его величие. Слава, таким образом, оказывается отчасти случайной...

Наконец, есть великие поэты прошлого, которые и до сих пор не получили того признания, которого они всецело заслуживают. Среди них и Афанасий Фет, и даже Тютчев и, тем более, Боратынский и Иннокентий Анненский.

Но утешимся: истинные поэты бессмертны и, следовательно, могут подождать...

Нельзя не сказать и о том, что поэзия — как и искусство в целом — существует вовсе не только для повседневного «потребления», для «обслуживания» возможно более широкого круга читателей.

Достоевский так говорил о своего рода «конечной» цели искусства: «...Если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни, можете ли вы за него судить меня?»<sup>1</sup>

Не следует понимать это в мистическом плане. Любой человек, если он достоин этого звания, не может не думать о том, как, с чем он встретит свою смерть и что можно будет сказать о нем после смерти. Но и человечество, взятое в целом, в совокупности всех его членов, не может не думать о том, что будет в час неизбежного для него — ибо все преходяще, и мы это знаем, — конца. Норберт Винер, утверждая, что существование человечества конечно, писал: «Все же нам, возможно, удастся придать нашим ценностям такую форму, чтобы этот преходящий случай... существования человека... можно было бы рассматривать в качестве имеющего всеобщее значение»<sup>2</sup>.

Достоевский как раз и видит в искусстве наиболее

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. XIII. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 223.

<sup>2</sup> Норберт Винер. Кибернетика и общество. М., Изд-во иностр. литературы, 1958, с. 52.



полную и свободную форму самовыражения и «самооправдания» человека. Он говорит о романе Сервантеса; но в данном случае «Дон-Кихот» символ искусства (в его высших проявлениях) в целом.

И конечно, поэзия — точнее, Поэзия с большой буквы — есть такое «заключение о жизни», такое «суждение» человека о себе самом, которое можно молча предъявить на любом «суде». Даже люди, далекие от поэзии, как-то сознают, чувствуют, что Пушкин — это своего рода оправдание их жизни. Именно этим в конечном счете обусловлена всенародная любовь к Пушкину, а не просто тем, что все когда-либо читали его стихи, и эти стихи «понравились»...

Человечество пашет землю и строит дома, воздвигает заводы и научные лаборатории, плывет по морям и летит в небе... Все это вселяет в людей гордость и радость победы. Но все это никак не может *оправдать* самую жизнь, самое бытие людей на земле — ибо все это как раз и есть *средства* для поддержания этого самого бытия.

Но поэзия — и, конечно, искусство в целом — вбирает в себя и осязаемо воплощает глубокий и прекрасный смысл того самого человеческого бытия<sup>1</sup>, ради поддержания и внешнего облегчения, улучшения которого люди занимаются трудом и наукой.

Вот почему поэзия — если даже ее в данный момент никто не потребляет — все же необходима. Она есть оправдание нашего бытия, она как бы утверждает за нами право на ту жизнь, которую мы прожили...

1968. 1978

---

Этому вовсе не противоречит тот факт, что в поэзии выражается не только прямое самоутверждение, но и «самоотрицание», «самокритика» человека — ибо способность «отрицать» себя есть не что иное, как форма самоутверждения.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	43
Глава первая. Стихи и поэзия . . . . .	5
1. Можно ли выучиться писать стихи? . . . . .	5
2. Роль искусства в деле поэта . . . . .	17
3. Содержание и форма поэзии . . . . .	24
4. Стих как осуществление смысла. Лирика Языков и Бора- ратынского . . . . .	38
О поэзии Пушкинской эпохи . . . . .	56
Глава вторая. Что такое стих . . . . .	65
1. Зачем нужен стих? . . . . .	65
2. Природа стиха. Стих и лирика . . . . .	87
3. О красоте стиха. Лирика Фета и Некрасова . . . . .	114
Глава третья. Строение стиха . . . . .	131
1. Стих и ритм . . . . .	131
2. Проблема стиховой интонации . . . . .	139
3. Стих и метр . . . . .	154
Глава четвертая. Мастерство и творчество . . . . .	169
1. Классика сегодня . . . . .	173
2. Разбор одного пушкинского творения, или Опыт толко- вания природы поэзии . . . . .	183
Глава пятая. Поэтический стиль как освоение мира . . . . .	199
1. 1900—1930-е годы . . . . .	199
2. 1930—1950-е годы . . . . .	221
3. 1960—1970-е годы . . . . .	253
Заключение. Судьба поэта и лирическое творчество . . . . .	263

Вадим Валерианович Кожин

### СТИХИ И ПОЭЗИЯ

Редактор В. М. Курганова  
Художественный редактор В. А. Масленников  
Технический редактор И. И. Капитанова  
Корректоры Н. В. Бокша, Т. В. Новикова, М. С. Никитина  
и Э. З. Сергеева

ИБ № 2292

Сд. в наб. 23.11.79. Подп. в печ. 09.06.80. А02937. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. типогр. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 16,07 (в т. ч. вкл. 0,11). Уч.-изд. л. 17,22 (в т. ч. вкл. 0,05). Тираж 25.000 экз. Заказ № 1123. Цена 85 к. Изд. инд. ЛХ-212.

Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

6-00

85 к.

•СОВЕТСКАЯ РОССИЯ•