
В.ВЕЙДЛЕ

О ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ*

Размышляя об искусстве — литературном, как и всяком другом, — мы думаем почти всегда о произведениях искусства: стихотворениях, романах, симфониях, статуях, картинах. А поскольку эстетика все усерднее нас учит отождествлять художественное творчество с производством изделий, подлежащих эстетической оценке, она нас тем самым убеждает, что думать так мы не только можем, но и должны. Лишь по мере того, как мы из-под ее опеки ускользаем и начинаем рассматривать каждое искусство как особый язык, данный человеку в дополнение к его обычному языку, открывается нам, во всем ее значении, та простая очевидность, что любое искусство существует независимо от своих произведений и что, напротив, произведения эти зависят от его существования. Пение предшествует песне, ритмичность и напевность речи — тому, что будет зваться поэмой или стихотворением. Скульптура, живопись, архитектура предполагают замысел целого, но не столько со стороны искусства, сколько со стороны заказа, проистекающего из культовых или из бытовых потребностей; искусство же проявляется и тут не в одном только этом замысле и соответственном ему результате, но и во всех мероприятиях зодчего, во всей работе кисти или резца, в *процессе деланья*, а не только в самом изделии.

Историки искусства много рассуждали за последние годы о незавершенном и фрагментарном, об изваяниях, например, лишь частично избегнувших разрушения или брошенных мастером на полпути и все же поражающих нас своим художественным совершенством. Откуда же оно — так ставился вопрос, — раз тут не может быть и речи о гармоническом

* «Новый журнал. — Нью-Йорк, 1971. — № 103. — С. 57–73.

единстве целого; и на вопрос этот давались разнообразные, весьма замысловатые ответы; тогда как, пойми вопрошатели, что у искусства есть язык, они такого вопроса вовсе бы себе не задавали. Конечно, бельведерский торс хорош, без рук, без ног, без головы; и даже если сохранилась бы лишь часть его спины, мы и по ней могли бы судить о мастерстве его мастера, т.е. о качестве его скульптурного языка. Точно так же, как мы в состоянии судить о качествах пушкинского слога и даже, хоть и в гораздо меньшей мере, пушкинского вымысла не только по тем двум отрывкам, что начинаются словами: «Гости съезжались на дачу...» и «Цесарь путешествовал...», но даже и по первым десяти строчкам каждого из этих отрывков.

Важно при этом осознать, что в художественном своем качестве ощутимы не одни лишь крупные членения, сравнительно целостные части целого, но и вся языковая ткань, из которой произведения искусства состоят. Мы вправе называть эту ткань языковой, потому что она нечто высказывает, пусть и не словами, нечто изображает и выражает, нечто передает, что не совпадает с ней самой. Эта смысловая ее сторона неразрывна с той, внешней, которая обращена к нашему слуху или зрению; неразрывна потому, что ею-то именно нам и передана. Мысленно, однако, мы эту чувственно воспринимаемую сторону ткани можем от смысла отделить и в результате такого искусственного мысленного отделения описать ее качества – смысловые, как и внесмысловые. Не слишком малого размера обломок статуи уже нам их и являет, даже не образуя цельной части тела, руки, например, или кисти ее. Эксперт по части картин, желая отличить копию от оригинала, поворачивает пейзаж небом вниз, землей вверх, дабы его предметности да и композиции его не замечать (они ведь и в копии те же, что и в оригинале), внимание сосредоточить на одной «фактуре», на ткани живописной речи, безотносительно к высказанному ею, потому что ткань эта в копии будет не столь жива, не столь свежо и бодро соткана, как ткань оригинала. В архитектуре ткань труднее определить, но и тут она не в образующих законченные единства элементах постройки, вроде портала или колонны, а в том «почерке» архитектора, которым обусловлен их выбор вместе со всей игрой пропорций, масс, пустот, — другой игрой у Бернини, чем у его соперника Борромини — и вполне улавливаемое глазом даже и в остатках на три четверти разрушенного здания. Великие исторические стили, охватывающие все три только что названных искусства и все прикладные искусства вместе с ними, столь же резко отличаются один от другого общим характером ткани своих творений, как и теми принципами, что

ткани своих творений, как и теми принципами, что лежат в основе этих творений — зданий, картин и т.д., — рассматриваемых как отдельные замкнутые в себе целые.

Целые эти у нас перед глазами; это нам даже и мешает об их ткани помышлять. Но ведь в словесных искусствах, как и в музыке, дело обстоит совсем иначе. Тут развертывание ткани предшествует восприятию целого, так что подчеркивать ее значение — скажут мне, пожалуй, — это ломиться в открытую дверь. Недаром в теории музыки излагают сперва гармонию, контрапункт, а потом уже способы построения музыкальных композиций. Недаром и книги по теории литературы начинаются со стилистики, а их отделы, посвященные стихосложению, лишь после метрики переходят к обзору строфических форм. Чем же занимается стилистика, как не тканью языка, а литературная, в отличие от общей лингвистической, чем же как не языковой тканью литературных текстов. Все это верно и даже уместно будет в связи с этим упомянуть, что слово «текст» по-латыни именно ткань и значило. Но все же и тут параллель с другими искусствами, вводимая понятием «ткань», создает ясный исходный пункт для различения словесной ткани от ткани вымысла, а внутри самой словесной ткани для ее анализа, для анализа связи, например, между ее звуковой стороной и смысловой. Именно потому, что в языке, пусть и вовсе чуждом искусству, ткань развертывающейся речи всегда налицо, тут-то всего и интересней отличить поэтическую речь — *по самой ее ткани* — от всякой другой; причем поэтической будем называть не одну лишь стихотворную, но и всякую речь, относимую нами к искусству, характеризующую произведения словесного искусства. Обрывки или элементы такой речи постоянно встречаются и в ежедневном нашем обиходе; это дела не меняет; это лишь препятствует отсечению искусства от жизни, заточению его в какую-то особую кунсткамеру.

* * *

Совершенно неправильно было бы различать поэтическую и непоэтическую речь по тому признаку, что к одной предъявляют эстетические требования, а к другой эстетических требований не предъявляют. К разговорному языку, к письменному языку, к тому литературному языку, на котором пишутся произведения, не причисляемые нами к литературным — как и к самим такого рода произведениям, — во все времена предъявлялись и предъявляются эстетические требования, хоть и не очень сложные,

но зато гораздо более категорические, чем те, что когда-либо предъявлялись к произведениям словесного искусства. И отнюдь не надо думать, что требования эти предъявляют к одной лишь смысловой стороне устного или письменного языка, напротив: их предъявляют как раз к его звуковой (и артикуляционной) стороне; это прежде всего требование благозвучия. Понимается оно каждым языком по-своему, но ищется всеми, хотя, быть может (трудно об этом судить), с неодинаковым усердием, и порой старания эти приводят к успехам, признаваемым даже и чужеземцами.

Основатель позитивизма, Огюст Конт, выразил надежду, что в будущем государстве, объединяющем все человечество, будет разрешено писать стихи исключительно по-итальянски, как на единственном истинно благозвучном из всех существующих языков. Сам философ на собственном языке писал, по признанию его соотечественников, из рук вон плохо, и осведомленность его по части других языков была более чем скромная; однако забота итальянцев о благозвучии их речи сомнению не подлежит. Все слова языка этого кончаются гласными, которые элидируются, если с гласной начинается следующее слово, а скопление согласных подвергается более строгому, чем во многих других, даже и романских языках, контролю; такие, как в наших словах «острый» или «пестрый» допускаются, но не такие, как в слове «встреча», и греческий «электрон», как и все производные от него, теряет свое «к», вовсе не корящее французского, например, уха. Но у всякого языка есть *своя* эстетика, в разной степени осознаваемая людьми, говорящими на этом языке.

Не только звука она касается, но и взаимоотношения звука со смыслом, как показывают различные речения и поговорки, а также общей организации речи, самой элементарной — до смысла и даже до звука — организации ее. Характернейшая тут черта — устранение слишком частых повторений того же слова. Для этого ведь и местоимения существуют! Но в письменной речи не хватает порой и их, — особенно для имен собственных; чтобы не твердить «Рублев», пишут «художник», «иконописец», «мастер», «инок Андрей», «автор Троицы», чего, однако, литератор, немножко искушенный, более одного-двух раз тоже делать не станет, так как и в этом сквозит некоторая языковая беспомощность и, как в простых повторениях, безжизненность. Такого рода требования, обращенные к языку, это, в сущности, требования живой речи, а не мертвой; но могут они быть названы, как и чисто звуковые, «эстетическими», потому что относятся не к тому, что сказано, а к тому, как оно сказано; оценивается тут не то, что ты сказал, а то, как ты говоришь. Оценка эта не отсутствует

никогда, но мерила ее меняются, требования повышаются при переходе от «ширпотреба», устного или письменного, к литературному языку, точно так же устному или письменному. Но никак не следует думать, что таким постепенным повышением достигается наконец и поэтическая речь, будь-то в стихах или прозе. Она не «лучше» другой, она – другая. Она не что угодно высказывает, и особенность ее в этом «что», от которого зависит и ее «как». Эстетика, делая ее своим предметом, может, конечно, и даже существом своим вынуждена, это «как» от высказываемого, от выраженного отделять и оценивать отдельно. В лучшем случае «выразительность» она может оценить – свойство, ощущаемое до понимания того, что выражено, — тогда как сущность поэзии и поэтической речи – в особой связи между выражаемым и выраженным, между смыслом и тем, в чем она являет нам этот смысл. Но раньше, чем перейти к анализу этого в поэтическом слове, в словах, образующих поэтическую речь, нужно рассеять одно вполне естественное сомнение.

«Поэтическое» и «поэтичное» – две вещи разные. Поэтично не то, что относится к поэзии, а то, что о ней напоминает. Толстой писал очень метко: «Поэтично — значит заимствовано». Сказать о произведении, «что оно хорошо, потому что поэтично, т.е. похоже на произведение искусства, все равно, что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую». Тут верно то, что у нас есть готовые представления о том, что такое поэзия или какого рода темы и формы причисляются к поэзии, и верно, что соответствие этим представлениям еще не обеспечивает подлинности новых поэтических произведений. Но подлинности не обеспечит и никакое отступление от этих представлений, а с другой стороны, ведь и настоящая монета тоже «похожа на настоящую». Теория поэзии, — это нумизматика, основанная на учете как несходства, так все-таки и сходства всех монет, всех поэтических (а не поэтичных) произведений между собой. Сходны же они, при всем несходстве, не только, и даже не столько своей композицией, общей своей конструкцией, сколько своей тканью — тканью их языка, живой клетчаткой его, и каждой клеткой этой клетчатки.

* * *

Поэтическая речь отличается от всякой другой тем, что высказанное ею не может быть высказано никакими другими словами и сочетаниями слов, кроме тех самых, какими оно было высказано. Пересказ, перевод, меняя звук, уже (не говоря обо всем другом) меняет и смысл. Не

только к звуку, но и к смыслу оригинала, возможны поэтому только приближения.

Непереводима именно речь, словесная ткань, сплошь и рядом и отдельные слова, взятые не в предметном их значении, а в их более общем, предшествующем значению смысле. Построение целого вполне переводимо, точнее говоря, переносимо из одного языка в другой, — перевода оно совсем ведь и не требует; передача его затрудняется (как мы сейчас увидим) лишь в тех случаях, когда целое это — очень малых размеров — зависит полностью от свойства образующих его немногих речевых единиц. Сонет останется сонетом, октава октавой; но уже метр скалькировать возможно лишь при сходном стихосложении, что отнюдь еще не предопределяет ритма, а стиховые единицы в своей построении зависят от речевой ткани, которую как раз и нельзя перенести из одного языка в другой. Нельзя и вообще, не только в *искусстве* слова: языки не накладываются друг на друга, как геометрические фигуры; конгруэнтность тут исключение, а не правило.

Трудности перевода существуют и вне всякого искусства, но они преодолимы, поскольку точного воспроизведения речевой ткани вовсе и не требуется. Незачем ее в точности воспроизводить и там, где сказанное от нее отделимо, как — даже и не покидая литературного искусства — во всем том, что относится к искусству вымысла. Романы, драмы и рассказы тоже почти всегда теряют в переводе, потому что и их речевая ткань не вполне, а то и совсем не безразлична; но они не теряют главного, потому что их речевая ткань существует в первую очередь не ради неотделимого от слов смысла, а ради предметного значения этих слов, без которого тут обойтись невозможно и которое воспринимается сквозь их смысл, находясь как бы по ту сторону его. Устранить значение это или затушевать его было бы тут равносильно устранению действия, обстановки этого действия и действующих лиц, т.е. всего того, без чего невозможен вымысел. Другое дело — искусство слова, где вымысла нет или почти нет: тут замена речевой ткани равносильна замене вымысла другим вымыслом.

Замена ткани чувствуется всегда, но там, где нам важно отделимое от нее, больше, чем она, мы с этой заменой, даже и жалея о ней, миримся. Отделимость, заменимость — это, разумеется, нечто колеблющееся, относительное. Латинскому изречению, ставшему поговоркой, *festina lente*, «медленно поспешай», соответствует русская пословица «тише едешь, дальше будешь» и еще ближе — немецкая *eile mit Weile*. К русскому ближе по духу итальянская *chi va piano, va sano*, дополняемая другой: *chi*

va sano, va lontano. Все это — крохотные произведения словесного искусства, высказывающие ту же самую, весьма простую, и пресную мысль, но манерой высказывания прибавляющие к ней, каждый раз по-иному, крупицу соли. Переводчик текста, где одна из них приводится, готовой крупице будет рад; не беда, скажет, что соль не та же самая (предельная краткость и подчеркнутое противоречие в латинской версии — полный параллелизм двух пар хореических слов в русской, рифмы в итальянской и немецкой). И переводчик будет прав: мысль та же, а крупницы соли равноценны, хоть и неодинаковы.

Есть, однако, изречения и поговорки другого рода, где игру мысли от игры слов едва ли возможно отделить, вроде афоризма, придуманного полвека назад несправедливо забытым Григорием Ландау: «Если надо объяснять, то не надо объяснять». Тут все дело в интонации, придающей этим словам и мысли, ими выраженной, особую интимность, русскость. Есть сходное у Дидро: «Не объясняйте, если хотите, чтобы вас поняли»; но вот я это и перевел; нет нужды приводить французский текст; а грустного немножко спора между «надо» и «не надо» я ни на каком языке не передам. «If you have to explain, do not explain». Почему бы это? Нет! Душа улетела, и совет получился нелепый, неизвестно на чем основанный.

Иные афоризмы столь же непереводимы, как стихи, потому что они в той же мере проникнуты звуко смыслом. Такова фраза Паскаля насчет «мыслящего тростника». Она — не физика, а лирика, и потому неперевода, как стихи. Но переводят же стихи! Тем лучше переводят, чем их непереваемость яснее сознают; но устранить ее все-таки нельзя. Чтобы убедиться в этом, достаточно двух строчек из Бодлера, первых двух строчек знаменитого стихотворения «Chant d'automne» («Осенняя песнь»), много раз переводившегося на различные языки, порою вовсе неплохо, даже прекрасно, и, тем не менее. Об этом «тем не менее» — два слова.

К хорошим переводам принадлежат и те два русских, В. Левика и особенно М. Донского, что напечатаны в превосходной книге Е.Г.Эткинда «Поэзия и перевод». Эткинд оба перевода (вполне резонно) хвалит, хоть и приходит к выводу, что у переводчиков получились два «совершенно разных стихотворения» (Левик называет его песня, Донской — песнь); но, будучи энтузиастом стихотворного перевода (чего я отнюдь в упрек ему не ставлю), совершенно не сходными с Бодлером их не называет и не указывает на то, чего им, сравнительно с Бодлером, попросту недостает

(или чего русскому языку недостает: например, различия между *chant* и *chanson*).

У Бодлера первые две строчки таковы: «*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!*» В прозаическом переводе Эткинда: «Скоро мы погрузимся в холодный сумрак; прощай, яркий свет нашего слишком короткого лета». «Наших слишком коротких лет» по-русски сказать нельзя, так что этот, отнюдь не случайный оттенок смысла по-русски не передаваем. Точно так же, вместо «погрузимся» нельзя было бы сказать «нырнем»; однако у Бодлера сказано именно так, и буквальное значение соответственного французского слова сквозь метафорическое продолжает чувствоваться. Но всего досадней «яркий свет» вместо «*vive clarté*»: оба слова не те, но «живая ясность» было бы не лучше (хотя бы уже потому, что *vive* не то же самое, что *vivante*). «*Adieu, vive clarté*», это, однако, не только смысл, но и звуко-смысл. Как его передать? Мы его не найдем ни в том, ни в другом стихотворном переводе. Левик пишет: «Прощайте, дни тепла, померкшие в тумане. / Сырой, холодный мрак вступил в свои права». «Вступил в свои права» – отвратительное газетное клише; «Прощайте дни тепла – сносно, к Бодлеру, однако, никакого отношения не имеет. У Донского первые два стиха звучат очень недурно: «Мы погружаемся во мрак, в оцепененье... / О лето жаркое, недолг праздник твой». Но где ж все-таки пронзительное это, звуком пронзающее: «*Adieu, vive clarté*»? Его и – Стефан Георге не мог передать: «*Bald wird man uns ins kalte Dunkel flößen; / Fort! schöner Sommer, der so kurz nur währt*». Первый стих получился замечательный, не хуже, а может быть и лучше, чем у Бодлера (но совсем иначе, со звучаниями, уныло-жуткими, а не торжественно-мрачными, — *plongerons, froides, ténébrés*), но во второй нет ничего, что нам «*Adieu, vive clarté*» хоть бы отчасти могло заменить.

Донской перевел это стихотворение почти так же хорошо, как Георге, если не считать одной ошибки (допущенной также и Левиком, и Эткин-дом), да еще того, что Георге был большого масштаба поэт, и что переводившиеся им стихи всегда становились, как и в этом случае стали, *его* стихами. Ошибка заключается в том, что примененное Бодлером в третьей строфе слово *échafaud* значит тут не эшафот, а деревянное сооружение, на которое ставят гроб при отпевании (о гробе ведь и говорится в следующей строфе). Георге так это слово и перевел – немецким словом *Grabgerüst*; русские переводчики обмануты были франко-русским «эшафотом», заслонившим от них странность предположения, что осенняя

грусть навела Бодлера на мысль не просто о гробе, ожидающем всех нас, но почему-то о гильотине, его, во всяком случае, не ожидавшей. Донскому недоразумение это подсказало еще и слово «свирепость», отсутствующее в подлиннике. Однако дело не в этом. Хвалю Донского, хвалю других нынешних переводчиков (в первую очередь, покойных Лозинского и Маршака), хвалю Эткинда, отлично разбирающегося в их грехах и заслугах, но все же о главном не забываю и их прошу не забывать: главное — без чего нет поэзии — это, что она от своей словесной плоти не может быть полностью отделена.

Не может быть отделена от словесной плоти своего смысла, т.е. самый этот смысл от его плоти отделить нельзя. Но поэзия, она ведь все-таки в нём? Или вы скажете в словах? Но вы не скажете: в обесмысленных словах. Говорить о поэтической речи разве не значит предполагать, что речь эта не пуста, что се словами бывает что-то сказано? Глагол «говорить» не требует прямого дополнения, глагол «сказать» требует его. А как же поэт? Или он, по французскому выражению, «говорит, чтобы ничего не сказать»? Не могу не думать, *что* в его речах, что речью всякого искусства каждый раз бывает высказано что-то не просто слышимое воспринимаемое, но и понимаемое нами. Именно: понимаемое, хоть и пересказать того, *что* мы поняли, дать о нем сколько-нибудь точного отчета мы не можем.

В этом главная трудность разговоров об искусстве и главный камень преткновения для его теории. Все занимавшиеся ею разделяются, грубо говоря, на два лагеря. Одни не отличают понимания от возможности пересказа, другие, видя невозможность пересказа, отрицают и понимание — смысловое, по крайней мере, то, о котором идет речь, когда говорится о словах и языке. Признают они только другое, которое можно назвать функциональным или структурным, понимание взаимоотношений между целым и его частями и взаимодействия частей между собой. Им кажется очевидным, что в музыке, например, или в архитектуре только это понимание и мыслимо, а в искусствах изобразительных и словесных, где наличия смыслового понимания невозможно отрицать, они его считают несущественным, относящимся не к искусству, а лишь к материалу, которым пользуется искусство. Не могу с этим согласиться. Думаю, что во всех искусствах структурное понимание лишь путь, хоть и необходимый путь, к пониманию смысловому.

Поясню различие этих пониманий примером. Те, кому случалось читать книги на иностранном языке, при всего лишь поверхностном зна-

комстве с этим языком, вспомнят, что они порой догадывались о смысле некоторых фраз, вовсе не разобравшись в их грамматической конструкции. Что ж, раз правильно догадались, Бог с ней, с конструкцией? Да, но только, если в книге не было искусства; если же было, вы прошли мимо него, и смысл фразы, открывшийся вам, был не тот или не весь тот смысл, который в нее вложил причастный к словесному искусству автор. Тот смысл открывается лишь сквозь понимание структуры. Думаю, что так обстоит дело и с пониманием музыки, архитектуры, всякого вообще искусства. Но пока что мы находимся в области двух искусств, пользующихся словами, хоть и не одинаково тесно с ними связанных. Слова, как правило, смысла не лишены. Здесь нас скорее подстерегает опасность смешать пересказываемый смысл со смыслом, не поддающимся и не подлежащим пересказу.

По-русски, как и на других мне известных языках, говорят о «смысле» слова или предложения (логически это уже две совершенно разные вещи), но не о «смысле» более длинных отрезков речи — абзаца, главы, всей книги; тут слово «смысл» заменяется словом «содержание». Значение обоих этих слов весьма шатко, но в данной связи нас интересует та *одинаковая* их двусмысленность, которая их роднит между собой. И «смысл», и «содержание» могут относиться к фактам и вещам, находящимся вне языка, вне осмысленной речи; и смысл, и содержание могут относиться также к чему-то, всего лишь мыслимому в словах.

Для искусства слова — но отнюдь не для искусства вымысла — существенно лишь второе значение этих двух слов. Если меня спросят, в чем содержание «Брожу ли я вдоль улиц шумных», я буду озадачен. Начну вспоминать: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ли в многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных — / Я предаюсь своим мечтам...» и захочется мне прочесть все стихотворение до конца. Вот вам и содержание! Разве в том оно состоит, что поэт идет по улице, входит в церковь, сидит где-то среди молодых людей, которых называет почему-то безумными, мечтает, говорит о прошедших годах? Такой пересказ, вопреки тому, что думали былых времен простодушные наставники наши не определяет содержания этих стихов, а его разрушает. Не то, чтобы не было этого содержания, но рассказать его нельзя, и уж никак оно из конкретных улиц, церквей и безумных юношей не состоит. Да и смысл отдельных слов тот, да не тот, какой мы им обычно придаем. Бывают улицы и шумные, можно и бродить по ним; бывает и много народу в церквах; но ведь здесь в этот общий, но не становящийся бесцветным понятием смысл каждого

слова, никогда не имеющего в виду ни такую-то улицу, ни то, чем «улица» отличается от дороги или переулка, ни этот храм, ни «храм» вообще, включен еще и звук этого слова, да в связи с ним еще и звук соседних слов, так что нельзя уже полностью отделить «брожу» от «улиц», от «шумных», от «вхожу», от «многолюдных», от «сизжу», от «юношей», от «безумных», от «преданью»... Боже мой! На все четыре строчки расползлась и в начало следующего четверостишия — «Я говорю...» — перекинулась звуко-смысловая эта связь, это элегическое или, скажем, унылое, но певучее это «у», столь же важное для смысла каждого из этих слов и для содержания всего стихотворения, как сами эти слова, и во много раз важнее — не чем их смыслы, но чем их значения, если значением называть их именно знаковую, значковую даже, отнесенность к предметам внешнего мира, которых мы по-прежнему (т.е. как и в смыслах) не видим, не осязаем, но мыслим осязаемыми, видимыми, прикрепленными к месту и времени — как в искусстве вымысла, не слова.

Если меня спросят, в чем содержание «Пиковой дамы», я буду в меньшем замешательстве и не испытаю потребности так-таки вопроша-телю всю повесть от начала до конца и прочесть. Перескажу, так и быть, и если ничего не скомкаю, ничего существенного не забуду, это будет сильно потускневшая, обескровленная, но все-таки «Пиковая дама». Одна беда: это не будет содержанием ее в том же смысле слова, в каком мы могли говорить о содержании лирического стихотворения. Того содержания она тоже не лишена, но и тут, при всем различии высказывающих то содержание средств, *оно* пересказа не допустит. Это я повесть пересказал, а не его. Пушкин его своей повестью высказал. Помимо нее, без нее, *это* содержание остается несказанным. Один из худших грехов теорий литературы в том, что она так часто забывает основную эту истину: лишь несказанное может быть содержанием литературного, как и всякого другого художественного произведения. Вымысел — не содержание, а то, чем выражено или высказано содержание. Оно высказано здесь не непосредственно словами, сочетаниями слов, звуками слов, как в лирических стихах или как вообще в словесном искусстве, либо вовсе обходящимся без вымысла, либо минимально пользующимся им, а при посредстве того, что нам рисуют, изображают, описывают, наглядным делают слова, которые именно поэтому в искусстве вымысла, в романе, драме, рассказе не могут быть лишены предметного своего значения; не могут не говорить о вещественных, реальных или, лучше сказать, полагаемых реальными (иначе — вымысел не отличался бы от протокола)

(иначе — вымысел не отличался бы от протокола) — шумах, улицах, храмах, юношах, мечтах.

* * *

«Во всякой речи слова и смысл, как тело и душа. Смысл есть жизнь и душа языка, без коего все слова мертвы». Сказано это о языке и речи вообще, о любых словах, но прежде всего думал все-таки Бен Джонсон о языке поэта: среди литературных его рассуждений (*Discoveries*) встречается изречение это, а не в составленной им краткой английской грамматике. Да и слишком сильна окажется первая его часть в применении к обычному языку. Если я, зайдя в табачную лавку, скажу: «Дайте мне коробку спичек», мудрец, подслушавший меня, не подумает о теле и душе. Слишком уж заменимо «тело» этих слов всевозможными другими «телами»; слишком «душу» их легко свести к монете, брошенной на прилавок, и протянувшейся за спичками руке. Но дело тут даже и не в ничтожестве мысли, и не в простоте ситуации, позволяющей обойтись без слов. Если я скажу: «От судьбы не уйдешь», то «душа» в этом, если это не пустое повторение миллион раз сказанного, может быть, и найдется; но душой она будет тогда моей, а не самих этих слов, вместо плоти, облеченных всего лишь во взятую на прокат одежку, вполне заменимую другой, в любом языковом обиходе, которому не чуждо понятие судьбы.

Другое дело, последняя строчка пушкинских «Цыган». «И от судеб защиты нет». Значит, она, при уравнивании с «презренной прозой», совершенно то же самое; но она не проза, а стих; и даже откинув предательское «и», мы ее прозой считать будем не в праве. Многие, правда, в прозу его обращают, даже не уничтожив ямба (от ритма отделаться бывает не легко): повторяют для доказательства собственного фатализма или, что еще куда нелепей, приписывая фатализм Пушкину. Но стих этот — тело, а потому есть у него и душа, не пушкинская, а своя, хоть, конечно, и вдунутая в эти слова Пушкиным.

Скажу (пояснения упрямая): значение их иллюзорно; но по-настоящему у них есть смысл, а значения нет. Смысл этот не вполне самостоятелен; он связан с тем несказанным, во всяком случае, но полностью сказуемым, что тем не менее *сказано* всей поэмой, но пересказано быть не может; однако, независимо от этого, душа этой одной строчки так неразрывно связана со звучащим ее телом (*Klangkörper*), что несоизмеримой строчка эта становится с прозаическим — хоть быть может и па-

тетическим – возгласом «от судьбы не уйдешь!» Попробуйте всего лишь прочесть «судьбы» вместо «судеб», и смысл всей строчки будет разрушен; смысл, а не только звук, хотя разрушен будет смысл именно вследствие перемены звука. Такого рода смыслы я называю звуко смыслами, и звуко смысл этого стиха в первую очередь зависит от созвучия гласной *е* в слове «судеб» с такой же гласной в последнем слове стиха и всей поэмы. Применение множественного числа слегка архаически и потому торжественней звучащего (гораздо более редкого, чем единственное, у Пушкина в этом слове) тоже играет роль, но меньшую, чем тот звук, который традиционным этим поэтизмом Пушкину был подарен (так что заранее поэтичное, вопреки Толстому, – или, верней, в ограничение его правильной все же мысли – вовсе не всегда враждебно подлинной, поэзии). Звук же этот тем драгоценней был поэту, что за этим *е* следует глухая согласная (*б*, произносимое как *п*); «судеб», благодаря этому почти рифмуется с «нет», и эта почти-рифма делит стих пополам: «И от судеб / защиты нет». Думаю, что и неударное *у* того же слова не остается бездейственным в стихе: выразительность этой гласной, в отличие от других гласных, не вовсе исчезает и в неударных слогах, а ведь на ее выразительности, как показал в свое время Вячеслав Иванов, построена и вся поэма. Незадолго до этого финала звучали рифмы «гулы» / «Мариулы»; потом был стих «Живут мучительные сны», еще ближе: «В пустынях не спаслись от бед», потом: «И всюду», потом подготовленные «избранными шатрами» пророкотали (как старо, но какой необходимый поэтизм!) «страсти роковые», и вот все тихо. На дудочке едва слышное *у*: «И от судеб». Перерыв стиха; конец: «защиты нет».

«И всюду страсти роковые / И от судеб защиты нет». Этими двумя стихами, их смыслом и звуко смыслом завершается — резюмируется вся поэма: звуко смысловое содержание «Цыган». Сама по себе звуко смысловая насыщенность этих стихов не столь велика, как многих в «Медном всаднике» (вроде «Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод»); или в таких стихотворениях, как «Стамбул гяуры нынче славят» или по-другому и в таких, как «Для берегов отчизны дальней». Но по отношению к завершаемому ими целому она — двумя готовыми фразами выражаясь — точно так же лучшего желать не оставляет, точно так же необходима и достаточна. В звуко смысле участвуют кроме звука и смысла отдельных слов (не следует, конечно, воображать, что их звук был бы действителен и помимо смысла) и кроме звуко смысловой их переклички с другими словами еще и вся ритмико-интонационная сторона речи, речевой ткани,

состоящей из этих слов. Но как этим самым и сказано – состоящей не из них одних. Не только вместо «судеб» нельзя было бы сказать «судьбы», но и в предыдущей строке вместе «и всюду» плохо было бы сказать «повсюду», не из-за перемены звука (в узком смысле слова), здесь, быть может, и мыслимой, а из-за перемены интонации, нужной для соответствия с последним стихом и предписанной, кроме того, предыдущими интонациями. Повторяется тут **и** не ради звука этой гласной, а как союз в его эмфатической, звукословесной функции: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!... **И** под издранными шатрами / Живут мучительные сны / **И** наши сени кочевые / В пустынях не спаслись от бед, / **И** всюду страсти роковые / **И** от судеб защиты нет».

В любых стихах уже само наличие стихов меняет смысл по-новому произносимых слов и предложений, по меньшей мере прибавляет к нему нечто или убавляет его особым образом; если же изменения этого не происходит, если задуманы стихи (мнемонические или дидактические, например) так, чтобы его не было, то замысел этот либо не удастся и приводит, себе вопреки, к обрывкам поэтической речи, к забавным порой карикатурам на нее, либо, при полной удаче, к тому, что зовется рубленой прозой. Но когда проза не рублена и не аморфна, в ней точно так же наличествует звукомысль, интонационный и ритмический, прежде всего (как в устной речи), но гораздо чаще, чем обычно думают, и другой — тот, в котором традиционная терминология различает аллитерации и ассонансы.

Терминология эта вредна во всех тех случаях, когда аллитерации (и они одни) или ассонансы (и только ассонансы) не принадлежат к основам самого стихосложения, так как вводит раздельность в их свободную и совместную игру. Но еще вредней общие термины «евфония» и «оркестровка» (причем, первый еще и украшается, неизвестно почему, э оборотным). Евфония, это благозвучие, ни больше и не меньше, — или на практике, пожалуй, и меньше: отсутствие сквернозвучия, избегаемого всяким, в не одном лишь поэтическим языком; тогда как в поэзии — стихотворной или довольствующейся прозой — звук организуется в соответствии со смыслом, что может вполне привести даже и к нарушениям нейтрального и невыразительного благозвучия. Что же до оркестровки, то композиторы, хотя бы и предвидя ее, обычно к ней приступают, когда «сочинение» их, по их собственному чувству, уже сочинено, тогда как поэты звукомыслом **мыслят**; это ли, по-пушкински выражаясь, не «дьявольская разница»?

Нет, звуко-смысл – нечто более основное, к сердцевине словесного искусства относящееся, чем в музыке оркестровка или в поэтической – как и всякой – речи благозвучие. Он не покрывает собой все отличия поэтического смысла слов или словосочетаний от их внепоэтического смысла, но центральная роль в переключении речи с обычных ее функций на эту изобразительно-выразительную играет именно он. Стихи, предполагают его, в минимальной, по крайней мере, дозе, и влекут поэта вместе с тем к максимальному **сгущению его**. Но не обходится без него и проза, если изображается или выражается ею — не через вымысел, а напрямик, словами – нечто такое, чего **любыми** словами ни выразить, ни изобразить нельзя.

* * *

Слово *выражает* свой смысл и *обозначает* то, что оно в данном случае значит. Обозначает оно сквозь смысл, но совершенно так же, как все те – условные, нейтральные, любые по внешнему своему облику – знаки, чей смысл, как у терминов, совпадает со значением или (можно и так сказать) исчерпывается этой их обозначательной, знаковой функцией. Другое дело слова в отношении выражаемого ими смысла. Тут такого совпадения нет, и выражается тут нечто пребывающее, как и само слово в мысли и языке, в моей мысли, но и в нашей, общей; нечто внутреннее для нас всех (ни о чем внешнем нельзя и сказать, что оно выражено или что его выражают). Смысл пребывает во мне и в нас; в каждом из нас он просит не ярлыка, а плоти. Возникнув в мыслящем и говорящем сознании поэта, он требует выражения, а предметная его сторона требует изображения; не отдельного изображения, а включенного в выражение, не изображения значений, т.е. предметов (еще того менее понятий), а смысла, включающего их в себя. К этому выражающему изображению смыслов поэтическая речь и стремится. Предметные значения ей не нужны (хоть они могут в ней порой встречаться); необходимы они лишь для вымысла, полагаемого за пределы мысли и языка. Поскольку поэзия не прибегает к вымыслу, ей нужен образ, но еще непосредственней, насущней ей нужен звуко-смысл.