

МАТЕРИЯ СТИХА

**Der Stoff, das Material des Gedichts,
Das saugt sich nicht aus dem Finger ;
Kein Gott erschuf die Welt aus Nichts,
So wenig wie irdische Singer.**

Heinrich Heine, *Schöpfungslieder*. VI.

Материю песни, ее вещество
Не высосет автор из пальца.
Сам Бог не сумел бы создать ничего,
Не будь у него материалца.

Генрих Гейне. *Песни Творения*.
Перевод С. Маршака.

ОТ АВТОРА

У этой книги судьба необычная и мучительная. Начатая десятилетие назад, в Ленинграде, она дописывалась вдали от тех читателей, которым предназначалась ; автор кончал ее во Франции, куда был заброшен волею обстоятельств, не имеющих отношения ни к науке, ни к литературе. Впрочем, некоторые из этих читателей, по тем же или сходным причинам, теперь тоже перекочевали на Запад. Три с половиной года жизни за пределами СССР убедили автора в том, что интерес к нашему языку и нашей поэзии здесь никогда не умирал ; что русская культура, где бы она ни творилась,— по ту или по эту сторону государственной границы,— едина ; что эта целостность культуры бесконечно важнее временных расхождений или мимолетных враждебностей, которые, казалось бы, раскалывают ее пополам. Автор с недоумением и тоской вспоминает о том, как много усилий приложили властьюущие его соотечественники, чтобы воспрепятствовать выходу книги в свет.

С чувством живейшей благодарности думает он о тех, кто в Ленинграде и Москве вместе с ним боролись за ее издание. Наконец, он почитает своим долгом выразить сердечную признательность французским коллегам, которые способствовали появлению Материи в издательстве Парижского института славяноведения : Женевьеве и Жозе Жоаннэ, Жану Бонамуру, Флоранс Дюпон и Ирине Недельчевой.

Ко второму изданию

После первого издания прошло семь лет. Из Советского Союза принуждено было уехать немало интеллигенции — в том числе лингвисты, историки и теоретики литературы, писатели, аспиранты, студенты филологического направления; это повысило интерес на Западе к проблемам, трактуемым в *Материи стиха*. О том же свидетельствует ряд рецензий, опубликованных в периодических изданиях США и Европы. Меня в особенности взволновала статья Владимира Вейдле (1895-1979), озаглавленная «Привет мастеру» и появившаяся за месяц до смерти ее автора; эта последняя работа выдающегося ученого и литератора показалась мне символической: она связала между собой два поколения русской культурной эмиграции — первое и последнее. Такая творческая связь представляется мне куда более важной и глубинной, нежели искусственно раздуваемые эфемерно-политические распри.

Ноябрь 1985

Е. Эткинд

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

О стихе мы знаем много и мало.

Много — потому что вот уже два столетия ученые и писатели России размышляют и пишут о нем : начиная от Ломоносова, Востокова, Остолопова — до наших современников, которые и в двадцатые, и в шестидесятые годы текущего века написали десятки книг о ритме, слове в поэзии, мелодике стиха, жанрах, своеобразии лирики, композиции поэмы и т.п.

Мало — потому что у нас до сих пор нет уверенности, что мы знаем о своем стихе хотя бы только самое существенное.

Разработаны отдельные области — например та, которая носит название *стихovedение*. Специалисты произвели многочисленные подсчеты, начертили хитроумные и весьма полезные графики — после трудов Андрея Белого (например, *Ритм как диалектика*) подсчеты и графики вошли в исследовательский обиход. Сосчитаны варианты ямба, от двух- до шестистопного, и установлено, в какую пору развития русской литературы какому из них писатели отдавали предпочтение ; определено, какой поэт и в какой именно период творчества избирал ту или иную форму — так, Т. в тридцатые годы любил пиррихий на первой, а в пятидесятые — на третьей стопе. Подобные стихovedческие подсчеты в высшей степени интересны — правда, лишь в тех случаях, когда стихoved твердо понимает свою задачу и знает, какова конечная цель его подсчетов. Это, увы, далеко не всегда имеет место. Нередко

считают впрок ; надо же знать ! Кому-то и пригодится когда-нибудь !... Не думаю. Подсчеты, осуществленные без намерения и концепции, лежащей далеко за пределами арифметики, скорее всего выпадут в осадок, в котором годами копится множество нерастворимых сведений. « Может быть кому-то они когда-нибудь и пригодятся ! », рассуждают авторы диссертаций, обнаруживая все новые и новые факты, не освященные ни мыслью, ни даже намерением. Иногда это называется — « вводить в научный оборот новые данные ». Увы, опыт показывает, что бесцельно введенные данные забываются, что бессмысленно выловленные в Лете имена снова тонут в реке забвенья, что бездумно извлеченные из пыльных библиотечных хранилищ книги тотчас же опять покрываются пылью.

Когда автор позволяет себе утверждать, что, зная о стихе много, мы мало знаем о нем, он имеет в виду, в частности, и то, что накоплено множество сведений, которые зачастую существуют сами по себе, ожидая, что их используют. В то же время многие узловые проблемы эстетики, связанные с поэзией, ожидают не только разрешения, но и постановки. К числу таких проблем относятся : соотношение прозы и стиха, рассмотренное принципиально-теоретически и исторически (без истории об этом соотношении говорить невозможно) ; ритм и его различные виды и формы — от композиционного макроритма до малых, микроритмических форм ; различнейшие виды « конфликтов », создающих высокое напряжение, скрытую или явную энергию поэтической формы — между статикой метрической или строфической решетки и динамикой живой речи, между привычностью поэтической традиции и неожиданностью индивидуального изображения, между бессодержательностью звуковой формы слова в языковой системе и ее осмысленностью в системе художественной.

Автор назвал свою книгу — **Материя стиха**. Он отнюдь не настаивает на том, что в поэзии все и до конца материально — утверждая подобный парадокс, он оказался бы архаистом, разделяющим идеи метафизиков XVIII века. Дух, как известно, существует, хотя и творит его высокоорганизованная материя. Изучая стих, мы порою забываем, что, во-первых, продуктом материи является дух, и что, во-вторых, творить способна лишь материя высокоорганизованная ; мы довольствуемся анализом, которому подвергли « текст », и полагаем, что, тщательно разобравшись в соотношении всех звуков, во всех повторах и метафорах, мы исчерпали объект — а ведь мы только начали в нем разбираться ! Мы только проникли в структуру его материи, а, значит, поняли его содержание, которое иначе, чем через материальную

форму, не раскрывается. И еще : мы порой недооцениваем сложности, именно — высокой организованности словесно-художественной материи ; она оказывается бесконечно более хитрой, чем нам казалось, и закономерности, действующие внутри нее, ничуть не менее сложными, нежели те, что управляют живыми организмами. Обыватель уже знает, что синтезировать белок — нелегко ; он, однако, уверен, что написать стихотворение гораздо легче. Между тем, создать подлинное произведение искусства ничуть не проще, нежели искусственно сотворить живой организм.

Автор не претендует на то, чтобы ответить на все нерешенные вопросы теории стиха. Он лишь стремится показать несколько аспектов *поэтической материи* — показать, что она, эта материя, сложнее организована, чем мы привыкли полагать. И что поэзия, как идеологическая форма познания мира, от этой материи неотделима : вне слова, звука, ритма — от просодии и рифмы до композиции — в поэтическом произведении нет ни идеи, ни даже просто смысла, а тот, который можно разглядеть вне материи стиха и помимо нее — обманчив, иллюзорен.

Изучать *материю стиха* адекватными объекту методами не могут ни литературоведение в целом, ни стиховедение в частности — им нужна поддержка со стороны своих гуманитарных соседей. Между тем с ходом времени сложный комплекс гуманитарных наук, именуемый филологией, переживает серьезные изменения. Идет естественный процесс расчленения единой филологической науки на отдельные дисциплины, из которых каждая подчиняется собственной методологии, каждая уточняет свой объект и развивается по специфическим внутренним законам. За последние несколько десятилетий определились весьма жесткие границы таких двух обширных филологических областей, как лингвистика и литературоведение, причем и та, и другая настойчиво стремились доказать свою независимость : лингвистика отталкивала от себя факты, которые она именует экстралингвистическими, выходящими за пределы языковых и речевых закономерностей как таковых ; литературоведение стремилось ограничить себя фактами художественной идеологии, социолого-историческими данными, видя в них достаточный материал для построения истории и даже теории литературы, и лишь изредка, от случая к случаю, привлекая отдельные выводы, полученные языкознанием, причем эти факты сообщались преимущественно как *иллюстрации* к уже сформулированным чисто литературоведческим выводам. Под иллюстрацией мы понимаем пример, который приводится в тексте исследования с целью сообщить изложению наглядность или подтвердить отвлеченные доводы конкретным фактом, — пример,

который в сущности не обязателен ; без него можно обойтись, рассуждение существует и без него, движется мимо, обтекая его, как вода ручья обтекает камень. Подобная методика характерна для множества работ о литературе, и прежде всего о поэзии — она исходит из традиционного противопоставления содержания и формы и предполагает возможность отдельно охарактеризовать сперва одно, затем другое.

Такой метод, практически осуществивший теоретическое деление на содержание и форму, проник в учебники — школьные и университетские, в диссертации и монографии, в критические статьи и писательские эссе. Одна из задач, которые поставил перед собой автор настоящей книги, сводится к тому, чтобы искусственному разделению поэзии на содержание и форму противопоставить их понимание как единство. Нет содержания вне формы, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был мал или внешен, строит содержание произведения ; нет формы вне содержания, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был опустошен, заряжен идеей.

Таков первый принцип, исповедуемый автором.

Однако он тесно связан со вторым, без которого легко превращается в абстракцию, в пустой абсолют.

В истории поэзии соотношение между элементами, образующими основу этого словесного искусства, постоянно меняется. По сути дела, поэзия, как общее понятие, тоже оказывается внеисторической абстракцией. Характерные для нее черты поэзия приобретает лишь в соотносительности с прозой ; это отношение так эволюционировало на протяжении двух столетий, что, можно сказать, оба словесных искусства совершенно изменили свои родовые признаки. Второй принцип книги таков : в каждом случае учитывать место, занимаемое стихотворением или поэзией в истории соотношения прозы и поэзии. Это вносит существенную поправку в представление о безусловном единстве содержания и формы : на известных этапах развития поэтического искусства ряд формальных элементов и в самом деле носят характер внешний ; они предписаны той рецептурой формальных приемов, которая со времен Аристотеля называлась *риторикой* и которая в России с блеском разработана первым и крупнейшим нашим мыслителем в этой области, Феофаном Прокоповичем, а вслед за ним Ломоносовым.

Начиная с романтиков, мы привыкли воспринимать термин « риторика » как отрицательную оценку произведения поэзии. « Риторический » — значит напыщенный, декламационный, анти-

поэтический. Всем памятен стих Верлена из его манифеста *Поэтическое искусство* :

Хребет риторике сверни...

(перевод Б. Пастернака).

Однако риторика в ее взаимоотношениях с поэзией нуждается в подходе историческом. Если в XIX и XX веках она как бы антоним слова « поэзия », то в пору господства классицизма риторика была искусством, стоявшим между поэзией и прозой и позволявшим преобразовать прозу в поэзию. Расхождение обоих словесных искусств, их полное размежевание привело и к развенчанию риторики.

В предлагаемой книге делается попытка возвратиться к целостному рассмотрению поэзии как словесного искусства — и для этого привлечь к анализу данные размежевавшихся, приобретших автономию и, как нам кажется, чрезмерную самостоятельность областей филологии : языкознания, стилистики, поэтики, стиховедения. Развитие каждого из этих направлений привело к ценным выводам общего и частного свойства. Но по-настоящему их ценность обнаруживается в приложении к анализу словесно-художественного произведения, когда все факты вступают во взаимодействие и позволяют объяснить систему поэтического текста.

Пушкину принадлежит мысль о противоположности поэзии (в широком смысле слова) науке. Споря с одним из журналов (речь идет о статье Н. Полевого в *Московском Телеграфе*, в котором « сказано было, что VII глава [Онегина — Е. Э.] не могла иметь никакого успеха, ибо век и Россия идут вперед, а стихотворец остается на прежнем месте », Пушкин решительно заявил : « Решение несправедливое (т. е. в его заключении). Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны. »¹

Мысль Пушкина подтверждена миновавшими с тех пор (с 1830 года) почти полутора столетиями русской, да и мировой

1. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. М., Изд-во Академии наук СССР, т. V, 1957, стр. 548-549.

поэзии : в самом деле, открытия ученых отменяются последующими открытиями, они уходят в историю, становятся достоянием эрудиции ; произведения поэзии остаются в одном ряду с произведениями последующими — ничто не отменяет, не ослабляет и даже не затеняет их. Но в одном отношении Пушкин, пожалуй, ошибся : едва ли можно сказать, что « цель ее [поэзии] одна, средства те же » ; нет, — и цель, и средства меняются. Неточность пушкинского положения определяется тем же, о чем говорит сам Пушкин в данной фразе : выводы научной мысли « каждый день заменяются другими », а Пушкин в цитированном предисловии предстает перед нами не как художник, произведения которого « остаются свежи и вечно юны », но как мыслитель, чьи идеи подвержены общему, открытому самим Пушкиным закону старения. Вероятно, в 1830 году еще трудно было рассмотреть изменение средств поэзии и даже ее цели — чтобы это констатировать, нужен был весомый исторический опыт, накопленный нами за истекшие с той поры сто пятьдесят лет : нужно было пройти через художественные открытия Лермонтова и Тютчева, Некрасова и Фета, Блока и Маяковского, Есенина и Цветаевой, Мандельштама и Ахматовой, Пастернака и Твардовского. Одна из задач настоящей книги — показать, как происходит эволюция поэтических « средств », как поэзия (в узком смысле слова) постепенно осуществляет изначально заложенные в ней возможности, и в то же время как и благодаря чему давно, много десятилетий назад созданные « произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны ».

Метод нашего изложения в принципе отвергает иллюстрирование. Читатель встретится на этих страницах с многочисленными стихами и отрывками из поэм ; автор стремился, однако, к тому, чтобы поэтические тексты служили не примерами, подтверждающими ход отвлеченно-логической мысли, а — материалом исследования, предметом интерпретации, основанием и поводом для общих умозаключений. По замыслу автора, разборы должны занять в этой книге центральное место. В большинстве случаев рассматриваются целостные стихотворения, причем автор, стараясь истолковать их многосторонне, делал упор на ту проблему, которой посвящен соответствующий раздел книги.

Автора часто спрашивают, то с плохо скрываемой иронией, то с искренним изумлением : « Неужели поэт обо всем этом думал ? Неужели он так сочинял сознательно, нарочно ?... » Хочу условиться с читателем : этот вопрос выносится за рамки книги ;

он — в компетенции ученых, занимающихся особой наукой, до сих пор не вполне определившей свой метод и свои пределы : психологией творчества. Автор же руководствовался тем, что в творчестве соединяются воедино замысел и воплощение.

Под влиянием каких внешних поводов рождается замысел ? Как видоизменяется замысел в процессе воплощения ? Как соотносятся сознательное и интуитивное в замысле ? Как эти же начала соотносятся в воплощении ? Вообще, каковы границы замысла, то есть где кончается первая стадия творчества и начинается вторая стадия — воплощения ? И есть ли возможность провести разграничительную линию между обеими стадиями, — иначе говоря, существуют ли вообще в раздельном виде каждая из них ?

Все эти вопросы увлекательны и существенны, но ответа на них читатель не должен искать в книге *Материя стиха*. Автор позволяет себе ответить лишь словами Пушкина, который в стихотворении *Полководец* (1835) рассматривает портрет Барк-лая де Толли, созданный Джорджем Доу :

*Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом густая мгла ;
За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.*

И далее, комментируя свое описание и свое понимание портрета, Пушкин говорит :

*Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье, —
Но Доу дал ему такое выраженье.*

Мысль — или невольное вдохновенье ? Уж если Пушкин не брался определить соотношение обоих этих творческих начал, то едва ли такая задача может быть по плечу кому бы то ни было. Впрочем, так ли уж это важно ? Ведь существенно одно : « ... Доу дал ему такое выраженье ». Для автора настоящей работы только это и важно — определить, какой объективный смысл имеет произведение, какое *выражение* дал ему поэт. Может быть изучение « материи стиха » вызовет к жизни новые, более плодотворные исследования в области психологии творчества, которая, как нам кажется, пока еще не стала предметом научного исследования.