

Институт языкознания
Российской академии наук

ПОЭЗИЯ

Учебник

НАТАЛИЯ АЗАРОВА
доктор филологических наук

КИРИЛЛ КОРЧАГИН
кандидат филологических наук

ДМИТРИЙ КУЗЬМИН
кандидат филологических наук

ВЛАДИМИР ПЛУНГЯН
член-корреспондент РАН

СВЕТЛАНА БОЧАВЕР
кандидат филологических наук

БОРИС ОРЕХОВ
кандидат филологических наук

ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА
кандидат филологических наук

ПОЭЗИЯ

Учебник

*Печатается по решению
Ученого совета
Института языкознания РАН*



О·Г·И
Москва, 2016

УДК 808.1+801.6(078)
ББК 81-923+84-5(2Рос=Рус)
П67

Автор идеи
НАТАЛИЯ АЗАРОВА

Составители
НАТАЛИЯ АЗАРОВА
КИРИЛЛ КОРЧАГИН
ДМИТРИЙ КУЗЬМИН

Рецензенты
СУРЕН ЗОЛЯН, д. ф. н. (Ереван)
МИХАИЛ ПАВЛОВЕЦ, к. ф. н. (Москва)

П67 Поэзия. Учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин,
В. А. Плунгян и др. — М.: ОГИ, 2016. — 886 с.

ISBN 978-5-94282-782-3

Учебник предназначен для старших классов школы (гуманитарных классов или гимназий и лицеев), им можно пользоваться не только на уроках литературы, но и на уроках русского языка. Учебник также ориентирован на студентов первых курсов гуманитарных факультетов филологических и нефилологических специальностей и на зарубежных студентов, изучающих славистику. Кроме того, он может служить основой гуманитарного курса по выбору для студентов негуманитарных специальностей.

УДК 808.1+801.6(078)
ББК 81-923+84-5(2Рос=Рус)

Поэтические тексты в учебнике используются на основании положений, содержащихся в подпунктах 1-1 и 1-2 статьи 1274 части 4 Гражданского Кодекса РФ.

- © Авторы статей, 2016
- © Авторы стихотворений, 2016
- © Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, составление, 2016
- © А. Л. Бондаренко, оформление, 2016
- © Объединенное гуманитарное издательство, 2016

Оглавление

Предисловие	9
1. Что такое поэзия	15
2. Какой бывает поэзия?	21
2.1. Нарративная и лирическая поэзия	21
2.2. Поэмы, длинные и короткие стихотворения	37
2.3. Профессиональная, любительская, народная и наивная поэзия.	51
2.4. Традиционная и новаторская поэзия	66
3. О чем бывает поэзия?	73
3.1. Тематизация в поэзии	73
3.2. Интерпретация поэтического текста	90
4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект.	99
5. Адресат и адресация	124
5.1. Адресат не менее важен, чем субъект	124
5.2. Внутренний адресат. Кто это и зачем он нужен?	125
5.3. Внешний адресат или читатель	136
6. Поэтическая идентичность	140
6.1. Идентичность, субъект и авторская маска	140
6.2. Возрастная и поколенческая идентичность	143
6.3. Гендерная идентичность	155
6.4. Социальная идентичность	161
6.5. Этническая идентичность	168
6.6. Региональная идентичность	176
6.7. Религиозная идентичность	180
7. Пространство и время в поэзии	187
7.1. Пространство	187

7.2.	Время	206
7.2.1.	Чем поэтическое время отличается от общепринятого? .	206
7.2.2.	Историческое время	214
7.2.3.	Временные слова и понятия в поэзии	225
8.	Миф и символ в поэзии	236
8.1.	Миф	236
8.2.	Ритуал	246
8.3.	Символ	251
9.	Структура поэтического текста	262
9.1.	Заглавно-финальный комплекс	262
9.1.1.	Имя автора	263
9.1.2.	Название	267
9.1.3.	Посвящение	275
9.1.4.	Эпиграф	279
9.1.5.	Дата	288
9.2.	Начало и концовка	294
9.3.	Связность поэтического текста	299
9.4.	Стихотворный цикл	308
9.5.	Стих и проза в одном тексте	316
9.6.	Цельность и завершенность текста, варианты, черновики	325
10.	Звуковой строй поэзии.	333
10.1.	Звучание и значение.	333
10.2.	Поэтика гласных и поэтика согласных	342
10.3.	Звуковые повторы, «похожие слова», «фонетические слова»	351
10.4.	Звукоподражания и имитации	360
10.5.	Чтение стихов вслух (поэтическое чтение)	366
11.	Метрика	369
11.1.	Общие понятия метрики	369
11.2.	Системы стихосложения	374
11.3.	Полиметрия и гетерометрия	397
11.4.	Ритм	404
11.5.	Верлибр и свободный стих	410
12.	Рифма	420
12.1.	Рифма и ее история	420
12.2.	Что с чем может рифмоваться?	422
12.3.	Зачем нужна рифма?	426
13.	Строфика	439
14.	Графика стиха	457
14.1.	Визуальный облик стиха. Графический ритм	457

14.2.	Поэтическая орфография и пунктуация	469
14.3.	Рукописный автограф	476
14.4.	Визуальная поэзия	480
15.	Слова в поэзии	488
15.1.	Поэтический словарь	488
15.2.	Поэтизмы	504
15.3.	Неология	512
15.4.	Имена собственные	522
16.	Грамматический строй поэзии	535
16.1.	Части речи и категории	536
16.2.	Синтаксис и порядок слов	549
17.	Поэтическая цитата и интертекст	559
18.	Формат	576
18.1.	Жанр и формат	576
18.2.	Традиционные жанры	584
18.2.1.	Элегия	584
18.2.2.	Ода	594
18.2.3.	Баллада	599
18.2.4.	Эпитафия	608
18.2.5.	Эпиграмма	613
18.2.6.	Послание	616
18.2.7.	Пародия	621
18.3.	Новые и чужие формы.	627
18.3.1.	Хайку	627
18.3.2.	Моностих	632
18.3.3.	Комбинаторная поэзия	635
18.3.4.	Стихотворения в прозе и проза на грани стиха	641
18.4.	Прикладная и детская поэзия	645
19.	Поэзия внутри мультимедийного целого	655
19.1.	Поэзия и музыка	655
19.2.	Поэтический перформанс.	665
19.3.	Поэзия и живопись.	668
19.4.	Поэзия и архитектура	676
19.5.	Поэзия и фотография	681
19.6.	Поэзия и театр	690
19.7.	Поэзия и кино.	698
19.8.	Поэзия в связи с изменением технических средств	706
19.9.	Поэтическая книга как искусство	712
20.	Поэзия в контексте философии и науки	717
20.1.	Поэзия и философия	717
20.2.	Поэзия и наука	732
21.	Поэзия и общество	743

21.1. Поэт и общество	743
21.1.1. Великие поэты	743
21.1.2. Функции поэзии в обществе	745
21.1.3. Поэт в обществе	752
21.1.4. Мифы о поэте	756
21.1.5. Поэтическое образование	760
21.2. Поэзия и политика	761
22. Русская и мировая поэзия — взаимодействие	772
22.1. Международный контекст	772
22.2. Межъязыковое взаимодействие	776
22.3. Стихотворный перевод	785
23. Литературный процесс и литературная жизнь	799
23.1. Фигура автора	799
23.2. Профессиональное сообщество	807
23.3. Группы и направления	810
23.4. Издательства, издания и литературная жизнь	825
23.5. Критика и премии	832
24. Где водятся стихи?	840
25. Как писать о поэзии?	848
Тематический указатель	852
Указатель авторов	859
Источники стихотворений	873
Авторы учебника	882

Предисловие

Поэзия традиционно изучается с историко-литературоведческой точки зрения как часть художественной литературы. Поэтому в учебных планах редко можно отыскать курсы, которые ставили бы перед собой цель передать знание о том, что такое поэзия в целом, обращая внимания и на особенности отдельных стихов, и на способы присутствия поэзии в жизни общества. Именно эти аспекты русской поэзии за всю историю ее существования предлагают рассмотреть авторы настоящего учебника.

В учебнике соединены теоретические разделы и обширная хрестоматия, где представлены тексты около трехсот русских поэтов XVIII—XXI веков: половина приводимых стихов написаны до 1960 года, а половина — после. Доля современной поэзии была сознательно увеличена, чтобы показать применимость фундаментальных принципов устройства поэтических текстов не только к «классической» поэзии, но и к поэзии последних десятилетий (в том числе к поэзии, создаваемой авторами 1980-х годов рождения).

Существующие учебники и учебные курсы в очень малой степени ориентированы на современную поэзию. Основная причина этого — отсутствие критериев отбора и компетентно составленных хрестоматий. Вследствие этого бытует мнение, что русская поэзия заканчивается вместе с Серебряным веком, а это, в свою очередь, приводит к тому, что в школах и университетах зачастую изучаются исключительно несовременные тексты. Современный читатель в большинстве случаев не может соотнести такие тексты с собственной жизнью и окружающей его действительностью, найти

в них язык для ее описания и осмысления. Настоящий учебник предлагает обратиться к таким стихам, которые способны говорить с молодыми людьми на языке их времени.

Поэты — передовые носители языка своего времени, и поэтому важно изучать не только классическую, но и современную поэзию. Именно в современной поэзии наиболее отчетливо отражаются те процессы, которые в дальнейшем часто захватывают общеупотребительный язык в целом. Новации в языке связаны с новациями в мышлении, и изучение современной поэзии должно помочь молодым людям сформировать оригинальное творческое мышление и собственные способы владения языком, необходимые далеко не только в поэзии, но и во всех остальных областях человеческой деятельности.

10

Вместо более привычного хронологического принципа организации материала мы предлагаем *проблемный* принцип, позволяющий последовательно обращаться к различным элементам устройства поэтического текста и показывать, как именно они могут воплощаться в творчестве разных поэтов. Благодаря этому появляется возможность рассматривать русскую поэзию как единый процесс, который обладает особой динамикой и протекает по особым законам. Поэзия обладает повышенной чувствительностью к изменениям, происходящим в обществе и культуре, и поэтому важно не только проследить, как различные поэтические школы и направления сменяли друг друга, но и как язык поэзии менялся вместе с языком культуры и что сделало такие изменения возможными.

Учебник нацелен на то, чтобы научить читателя читать и понимать стихи, а не писать их. Однако тому читателю, который сам хочет стать поэтом, он поможет ориентироваться во всем многообразии поэтических практик и манер.

Отдельные главы посвящены элементам структуры поэтического текста, особенностям поэтического языка, взаимодействию поэзии и других видов искусств и месту поэзии в обществе. Некоторые вопросы, рассматриваемые в этих главах, сравнительно традиционны для исследований поэзии (например, вопрос об устройстве субъекта), другие, относительно новые, до сих пор не рассматривались в учебных пособиях (вопросы соотношения поэзии и современных форм медиа, поэтической идентичности, межкультурного взаимодействия и т. д.). Обращение к этим вопросам

призвано прояснить фундаментальные принципы устройства поэтической речи и их воплощение в русской поэзии XVIII—XXI веков, взятой во всем ее разнообразии. При этом русская поэзия рассматривается не изолированно: авторы учебника исходят из того, что современное мировое поэтическое пространство едино и русская поэзия является его неотъемлемой частью. Именно поэтому авторы учебника часто обращаются к опыту мировой поэзии, показывая, что открытия русских поэтов были частью большого культурного движения эпохи.

Современная поэзия достаточно сильно отличается от классической, и именно поэтому для анализа поэтических текстов часто используются те теории и методы, которые вошли в филологическую науку в последние десятилетия и которые позволяют рассматривать современную поэзию в более адекватном теоретическом контексте. Эти теории и методы также позволяют по-новому посмотреть на классическую поэзию и увидеть, как она связана с современными поэтическими текстами.

В центре внимания авторов находится то, что специфично именно для стихотворной речи и при этом может быть использовано для анализа современных поэтических текстов. Именно поэтому в учебнике не рассматривается проблема *тропов* (прежде всего метафоры и метонимии), которые, конечно, имеют самое широкое распространение в поэзии, но при этом могут встречаться и в любых других типах речи и должны быть предметом изучения риторики или логического анализа языка. Тем более что анализ метафор и метонимий зачастую ведет не к лучшему пониманию поэтического текста, а к его обеднению и упрощению.

Учебник состоит из 24 глав, каждая из которых формулирует определенную *проблему* («Кто говорит в поэзии?», «Структура поэтического текста», «Литературный процесс и литературная жизнь» и т. д.). Главы делятся на несколько разделов, в каждом из которых представлен теоретический материал, проиллюстрированный многочисленными примерами. В тексте разделов, как правило, не содержится подробного разбора отдельных стихотворений, а приведен только частичный анализ, связанный с обсуждаемым вопросом. Однако одна из основных целей учебника — сделать полный анализ возможным, и поэтому примеры таких разборов будут появляться на сайте учебника (poesia.ru).

11

Сайт учебника (poesia.ru) содержит большое количество дополнительных материалов, которым не нашлось места в бумажной версии: пополняемую хрестоматию стихов для анализа, задания для учащихся, рекомендации для преподавателей, информацию о поэтах прошлого и настоящего и т. д.

В конце каждого раздела приводятся несколько стихотворений, которые иллюстрируют его содержание (под рубрикой «Читаем и размышляем»). В расположении этих стихов мы также отказываемся от хронологической последовательности: сначала приводятся те стихи, что иллюстрируют наиболее общие и важные положения раздела (независимо от времени их написания); затем следуют те, анализ которых требует не только знания материала этого раздела, но и предыдущих. В наиболее сложных и проблемных случаях стихи из этой рубрики могут упоминаться и частично разбираться также в основном тексте учебника.

Эту книгу можно использовать как целиком, так и по частям в произвольном порядке — как учебник и как хрестоматию. Кроме того, задания построены таким образом, что стихотворение, прикрепленное к одному разделу, может использоваться для разбора в другом разделе, благодаря чему учащиеся и преподаватели могут не раз возвращаться к одним и тем же текстам, рассматривая их под разным углом. Такую возможность обеспечивают перекрестные ссылки.

Мы настроены дружелюбно к нашему читателю и поэтому стараемся объяснять сложные явления понятным, простым и живым языком. Особое внимание уделено терминологии: так, порою сложная и нечеткая литературоведческая терминология (например, касающаяся разных типов лирического героя) не воспроизводится в тех случаях, если не находит подтверждения в нашем материале. Учебник не перегружен ненужными терминами, но в то же время в нем вводятся некоторые современные понятия.

Работа над учебником велась под эгидой Центра лингвистических исследований мировой поэзии (Институт языкознания РАН). При создании учебника мы учитывали опыт наших предшественников, прежде всего, М. Л. Гаспарова, В. Е. Холшевникова, Н. А. Богомолова, Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, К. М. Поливанова и Е. С. Абелюк. В то же время предлагаемые ими способы анализа лишь отчасти используются в настоящем учебнике.

Этот учебник — плод коллективного труда, при этом разделы 5, 7, 9.1.5, 9.6, 10, 14.1—14.3, 15.3, 16, 18.4, 19.3, 19.4, 20.1 написаны преимущественно Н. М. Азаровой; 2, 3.1, 4, 6, 11.1—11.3, 11.4, 13, 19.1, 19.2, 19.8, 20.2, 21.1, 21.2 — К. М. Корчагиным; 1, 9.1.1—9.1.4, 9.2, 11.5, 12, 14.4, 15.4, 18.1, 18.3.1, 18.3.2, 18.3.4, 19.7, 22, 23 — Д. В. Кузьминым; 9.3, 19.6, 19.9, 24 — С. Ю. Бочавер; 9.4, 18.2.3 — В. А. Плунгяном; 15.2, 18.2.1, 18.2.2, 18.2.4—18.2.7 — Б. В. Ореховым; раздел 25 написан совместно Б. В. Ореховым и С. Ю. Бочавер, раздел 3.2 — К. М. Корчагиным и Н. М. Азаровой, разделы 8, 9.5 — К. М. Корчагиным и Е. В. Сусловой, раздел 15.1 — Н. М. Азаровой, С. Ю. Бочавер, К. М. Корчагиным и Б. В. Ореховым, 17 — С. Ю. Бочавер и Д. В. Кузьминым, 18.3.3 — К. М. Корчагиным и Д. В. Кузьминым, 19.5 — Н. М. Азаровой и Е. В. Сусловой, 19.9 — С. Ю. Бочавер и Е. В. Сусловой.

В заключение мы бы хотели выразить наше искреннее признание И. Д. Прохоровой, В. З. Демьянкову, В. И. Новикову, О. И. Новиковой, М. Г. Павловцу, Л. Л. Шестаковой, А. М. Уланову, С. Т. Золян, Ю. Б. Орлицкому, Н. А. Фатеевой, И. В. Кукулину, Л. В. Оборину, Н. А. Сунгатову, К. А. Козыреву, М. Ю. Мартынову, О. В. Соколовой, А. Г. Горбуновой и всем, кто помогал нам в создании этого учебника.

Как и многие другие важные вещи в жизни — воздух, например, или любовь, — поэзия не совсем то, чем она кажется. Мы сразу узнаем и отличаем стихи от не стихов, — но *что* делает их стихами и отделяет от других типов текста? И, далее, что делает эти стихи *хорошими*?

Первые приходящие в голову ответы обычно всех устраивают, но при ближайшем рассмотрении не срабатывают. Например: «поэзия — это когда в столбик, а проза — когда в строчку все подряд», — чаще всего так и есть, но ведь не путаем же мы со стихами ресторанное меню? Значит, не только в столбике дело. Или так: «поэзия — особенно красивая и выразительная речь», — но ведь и прозе Гоголя или Набокова в красоте и выразительности не откажешь. Значит, дело не только в выразительности.

А если совместить эти две идеи? Красиво, выразительно и при этом в столбик? Какая связь между выразительностью речи и способом ее записи?

Бывают стихи, в которых, как кажется на первый взгляд, кроме записи в столбик вообще ничего нет: ни привычных рифмы и стихотворного размера, ни особенно ярких слов и выражений. И все-таки, если вслушаться, что-то в них происходит. Там, где кончается строка, мы волей-неволей делаем паузу, переводим дыхание — и с новой строки начинаем как будто заново. Место этого разрыва, сдвига требует усилия перехода — а участок речи между двумя разрывами, то есть строка, приобретает особую спаянность: слова в ней перекликаются друг с другом, лучше сказать: пропитывают друг друга, — даже если вроде бы между собой прямо не свя-

заны. Эту особую «спаянность» поэтической речи *по горизонтали*, сближение слов друг с другом, при котором возникает новый смысл, впервые описал филолог Ю. Н. Тынянов как «тесноту стихового ряда».

Но и *по вертикали* поэтическая речь обогащается новыми связями. За строкой приходит следующая — и проверяется на соответствие предыдущей: по смыслу, по звуку, по объему. Пара строк может соединяться рифмой — и между рифмующимися словами возникает особое родство. В разных направлениях текст могут пронизывать звуковые повторы. Вообще стихом управляют повтор и соответствие — вместе с различием и варьированием: в рифмующихся словах мы ощущаем не только сходство звуков, но и их расхождение, очередная стихотворная строка вдруг оказывается заметно короче предыдущих — и приравненность к более длинным соседкам заставляет ее звучать куда весомей.

Таким образом, в стихах значение слова взаимодействует с его звучанием: звуковым и буквенным составом, длиной, местом ударения, расположением относительно паузы конца строки. Поэтому поэзия оказывается видом речи, в наибольшей степени связанным с неповторимыми свойствами того языка, на котором она пишется.

Иосиф Бродский в Нобелевской речи говорит о поэте как *орудии языка*, выражающем то, что в языке уже есть, и то, что языку необходимо. Есть и другие представления о том, как относятся друг к другу поэзия и язык, но все они исходят из того, что отношения между ними совершенно особые. В каких-то стихах выяснение этих отношений — первое, что бросается в глаза: настолько поэтическая речь в них непохожа на любой из видов речи, с которыми мы сталкиваемся. В других, наоборот, различие едва ощутимо: кажется, что буквально так же можно было бы сказать и в жизни. Но и в том, и в другом случае поэзия заставляет нас обращать внимание на то, как мы пользуемся языком. Каждое стихотворение говорит о чем-либо, но важно в нем не только это: важно то, как именно оно об этом говорит, как это *может быть сказано* на этом языке (и, добавим, в эту эпоху).

Эта двуплановость делает стихотворение репликой в многоголосом разговоре с другими стихами — говорящими о том же, но по-другому или так же, но о другом. Написанные сегодня стихи об осени читаются совершенно иначе на фоне стихов, написанных про нее Пушкиным двести

лет назад и Иннокентием Анненским сто лет назад (и, значит, должны для начала *выдерживать* это соседство); сегодняшний пятистопный ямб звучит иначе, если видеть за ним русский пятистопный ямб во всей его трехвековой истории.

Для каждого нового стихотворения важно, что оно *прибавляет* к тому, что уже было сказано в поэзии. Любое стихотворение может показаться нам новым и неожиданным, если мы не знаем тех стихов, что предшествовали ему. И наоборот: стихи могут казаться непонятными и бессмысленными, если не знать всего того, что им предшествовало и что вызвало их к жизни.

Но если представить себе Абсолютного читателя, которому известно все, что написано прежде, — то для него, конечно, не будет секрета в том, происходит ли в новых стихах *приращение смысла*, увеличивают ли они наше знание о мире, делают ли мир более сложным и в то же время более «открытым» для нас или же повторяют то, что уже было сказано другими авторами. Реальный читатель не может знать всего прежде написанного — но чем глубже и разнообразнее его читательский опыт, тем легче ему воспринимать новое и отличать его от того, что уже было.

Но возникает целый ряд вопросов. Где в стихотворении искать то, что составляет природу поэзии? Как в стихотворении живет и преобразается язык? Как одно стихотворение связано с другими? Ответы на эти вопросы требуют от читателя определенной подготовки — и уж тем более она необходима поэту, чтобы изобрести способ собственного письма.

Значит ли это, что если подобрать все ключи, то всякое стихотворение станет понятным? Нет, не значит. Заложенные в поэтическом тексте смыслы потенциально безграничны. Причина этого в том, что способ высказывания и предмет высказывания, «что» и «как», в поэзии находятся в постоянном взаимодействии — а значит, любой элемент текста, от входящих в его состав звуков, букв и знаков препинания до сложных идейных конструкций, может открывать все новые грани смысла.

О некоторых стихотворных произведениях — о сонетах Уильяма Шекспира, о «Фаусте» Иоганна Вольфганга Гёте, о «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама — написаны сотни и тысячи страниц, но ясно в них по-прежнему далеко не все. Другие выдающиеся стихотворения *кажутся* совершенно понятными и простыми: их сложность,

неоднозначность может быть скрыта в особенностях текста, которые обычно ускользают от внимания, или в отношениях с другими стихами.

Поэзия противостоит многообразно проявляющейся в современном мире тяге к упрощению: может быть, как никакой другой вид искусства она сопротивляется поверхностному восприятию. Невозможно читать стихи, не вникая в них — так, как нередко воспринимают музыку, визуальное искусство и даже кино. Стихотворный текст располагает читателя к перечитыванию, и каждое прочтение в той или иной мере открывает нам немного другое произведение.

Непонимание поэтического текста продуктивно: поскольку стихотворение не столько дает ответы, сколько заставляет искать их, — оно открывает дорогу к пониманию мира (во всей сложности образующих его взаимосвязей), человека (во всем многообразии его ощущений, переживаний, представлений) и языка (во всем богатстве его значений и выразительных средств). Поэзия, как и вообще искусство, *производит непонимание из понимания* (мы что-то знали о мире, но стихи заставляют нас посмотреть на это иначе) — и она же *производит понимание из непонимания*, обнаруживая и выстраивая новые смыслы и их пересечения.

В поэзии особенно наглядно и эффективно работает фундаментальный для любого искусства принцип *остранения* (само это слово придумал Виктор Шкловский): предметы, явления, чувства, слова, к которым мы привыкли и не замечаем в них ничего необычного, предстают перед нами в неожиданном ракурсе — и мы видим их как будто в первый раз, воспринимая глубже и свежей. Неслучайно поэзия так охотно обращается к сравнению, к метафоре — но обращается не так, как бытовая речь. «Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета», — говорит Пушкин в «Евгении Онегине», и действенность этого сравнения в том, что оно необычно направлено: явление природы показано через явление культуры (в повседневной речи обычно наоборот). Спустя полтора столетия Алексей Парщиков усиливает эффект: «А что такое море? — это свалка велосипедных рулей» — остранение возникает благодаря тому, что не обозначено основание сравнения: чтобы увидеть в набегающих друг на друга волнах нагромождение велосипедных рулей, нужно включить воображение на полную мощность. С остранением связана и нередкая в стихах инверсия (необычный поря-

док слов в предложении), и открытость поэзии неологизмам и редкой лексике. Вообще стихотворная речь — острающая по своей природе: ведь люди не говорят стихами.

В других видах искусства эффект остранения достигается другими способами: например, в кино его вызывает *монтаж* — неожиданное и несвойственное естественному восприятию человека переключение между сценами, между точками зрения разных персонажей, между крупным и общим планом и т.д. Впрочем, все виды искусства существуют в едином поле культуры и постоянно обмениваются открытиями — поэтому принцип монтажа постепенно проник и в поэзию.

Другими интересными новыми свойствами поэзия обогащается благодаря научно-техническому прогрессу (например, появлению компьютеров и интернета), обновлению круга идей, обсуждаемых философами и историками, переменам в общественном устройстве, — ведь поэзия, как уже говорилось, укоренена в языке, а язык чувствительнейшим образом отзывается на все, что происходит с людьми.

Выявляя и расширяя возможности языка, развивая и усложняя наши способности выражать и воспринимать, стихи в то же время обращаются к нашим эмоциям: они могут удивить и утешить, развеселить или вызвать сочувствие. Сами поэты нередко говорят о своих задачах именно с этой стороны — эмоциональной, межличностной. В том числе и в стихах:

...в мой жестокий век восславил я свободу

И милость к падшим призывал —

[257]

вот что Пушкин называет своей главной заслугой. Славить свободу и призывать к милосердию — прекрасное и очень важное занятие, но зачем это делать непременно в стихах? Значит, у поэта за душой есть что-то еще, о чем он умалчивает (или чего не осознает), — но именно это делает его поэтом, а призывы к милосердию и свободе пропадают в поэзии впустую, если они художественно неинтересны.

Разумеется, поэт видит поэзию иначе, чем читатель, думает и говорит о ней по-другому, может забыть или умолчать не о том, о чем забудет или умолчит читатель. Это всегда было так — но этот разрыв многократно увеличился после того, как во второй половине XIX века (в России чуть позже, в начале XX века) в культуре совершилась *модернистская ре-*

волюция. Один из ее родоначальников, французский поэт Шарль Бодлер, требовал от искусства обостренного чувства современности — такого, которое позволяло бы запечатлеть настоящее время вместе с его сиюминутными приметами и подчеркивать в нем те смыслы, благодаря которым оно остается в вечности.

Такой взгляд на искусство, постепенно ставший общепринятым, привел к небывалому увеличению его сложности и разнообразия. Многие в новейшей поэзии остаются непонятными читателю, так что порой он начинает подозревать, что все это — «поэзия для поэтов», которая обычному человеку не может быть доступна.

Значит ли это, что если ты не пишешь стихов, то и читать стихи бесполезно? Безусловно, нет: ведь для того, чтобы знать толк во вкусной еде, не обязательно хорошо готовить. Что обязательно — так это постоянно тренировать вкус, пробовать разное и сравнивать. Зато справедливо обратное: если ты не читаешь стихов, то и писать их бесполезно — потому что чувство современности, о котором говорит Бодлер, касается и стихов: нужно представлять, каков современный стих и чем он отличается от поэзии прошлого.

Но это знание пригодится и обычному читателю, потому что всякий человек стоит перед необходимостью лучше понять свое время. Разумеется, не менее важно и знакомство с поэтической классикой, которая потому и классика, что одновременно принадлежит своей эпохе и нам, потомкам. Значит, в ней нужно уметь разделять приметы прошлого (про которое тоже не мешает знать и понимать больше) — и общие для разных эпох черты.

2.

Какой бывает поэзия?

2.1.

Нарративная и лирическая поэзия

21

Любой читатель поэзии знает, что в некоторых стихотворениях рассказывается какая-то история, а в других ничего подобного не происходит. Стихи первого типа называют нарративными (от лат. *narratio* — ‘рассказ’), а второго — лирическими. Оба этих типа поэзии существуют с древнейших времен: всегда были стихи, которые рассказывают историю, чаще всего долго и обстоятельно (как поэмы Гомера), а были короткие стихи, которые сосредотачивались на чувствах и ощущениях поэта. Лирических стихов в любой литературе существенно больше, чем нарративных, — как правило, они короче и пишутся чаще. Однако в более ранние эпохи в центре внимания читателей оказываются по большей части именно нарративные произведения («Божественная комедия» Данте, пушкинский «Евгений Онегин»).

В нарративных стихах внимание читателя сосредоточено на том, *о чем* рассказывает автор, в лирических — на том, *как* он рассказывает, на самой его речи. Поэтому для лирических стихов особенно важно понятие *субъекта* — того, кто говорит с нами с помощью поэтического текста и чьими глазами мы видим то, что в этом тексте изображено (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект). Именно особенности субъекта создают неповторимый мир лирического стихотворения — хотя какая-то история может быть рассказана и в нем (элемент нарративности часто присутствует в лирике Николая Некрасова, Александра Блока, Евгения Рейна и многих других русских поэтов).

В нарративной поэзии субъект превращается в *рассказчика* (или *нарратора*): иногда такой рассказчик только излагает какую-либо историю (как, например, в балладах Василия Жуковского), и мы почти не замечаем его присутствия, иногда делится собственными впечатлениями от излагаемых событий и даже беседует с читателем. Так поступает Пушкин в «Евгении Онегине», когда описывает своего героя:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня. [257]

Грань между рассказчиком и субъектом может быть тонкой: например, тогда, когда взгляд рассказчика на происходящее столь же важен, как то, что он рассказывает, он сближается или даже совпадает с субъектом.

Нарративная поэзия может напоминать сюжетную прозу — в ней также присутствуют разворачивающийся сюжет, персонажи, вступающие друг с другом в какие-то отношения, и т. п. Самое известное нарративное поэтическое произведение в русской поэзии, «Евгений Онегин» Пушкина, недаром носит подзаголовок «роман в стихах», подчеркивающий, что текст развивается по законам прозы. Как в повести или романе, автор нарративного стихотворения может по-разному поступать с излагаемым сюжетом: двигаться от одного события к другому последовательно или, напротив, «рывками», позволяя читателю самому додумывать то, что остается недосказанным.

В нарративной поэзии часто используются техники, напоминающие техники монтажа в кино (19.7. Поэзия и кино): фрагменты, относящиеся к разным сюжетным линиям, свободно стыкуются друг с другом, изложение сюжета прерывается описаниями пейзажа или характеристиками действующих лиц и т. д.

Так происходит в стихотворении Леонида Шваба:

Кришна не плачет.
Медведи в саду преследуют дочь англичанина.
Назревает гроза, девочка схоронилась за камнем.
За оградой произрастают петунии.

Чем меньше планета, тем молния долговечней.

На рассвете стучится домой со товарищи англичанин,
Девочка спит на траве, дождь перестал.
Вместо медведей мы видим сборщиков хлопка. [264]

Каждая строка здесь изображает новую ситуацию: читатель как бы видит последовательность кадров из фильма, в каждом из которых что-то происходит. Можно предположить, что все происходящее в этих строках увидено глазами маленькой девочки, испугавшейся сборщиков хлопка, которые издали показались ей медведями. Взгляд на события глазами девочки позволяет сделать стихотворение странным, загадочным, причем эта загадочность возникает только за счет описываемых действий — они кажутся *остраненными*, непохожими на привычные и повседневные.

Пространные нарративные стихотворные произведения могут включать в себя лирические фрагменты, которые обладают определенной самостоятельностью. Нарративное стихотворение в целом лучше поддается разделению на части или фрагменты, в то время как лирическое при любом разбиении утрачивает свою целостность.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ*

Александр Блок, 1880–1921

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.

В этом поезде тысячью жизней цвели
Боль разлуки, тревоги любви,
Сила, юность, надежда... В закатной дали
Были дымные тучи в крови.

* Дополнительные задания по разбору стихов см. на сайте учебника.

И, садясь, запевали *Варяга* одни,
А другие — не в лад — *Ермака*,
И кричали *ура*, и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачнувшись, фонарь замигал,
И под черною тучей веселый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.

И военною славой заплакал рожок,
Наполняя тревогой сердца.
Громыханье колес и охрипший свисток
Заглушило *ура* без конца.

Уж последние скрылись во мгле буфера,
И сошла тишина до утра,
А с дождливых полей все несло к нам *ура*,
В грозном клике звучало: *пора!*

Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
Несмотря на дождливую даль.
Это — ясная, твердая, верная сталь,
И нужна ли ей наша печаль?

Эта жалость — ее заглушает пожар,
Гром орудий и топот коней.
Грусть — ее застилает отравленный пар
С галицийских кровавых полей...

[45]

1 сентября 1914

Эдуард Багрицкий, 1895—1934

ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ

Весна еще в намеке
Холодоватых звезд.
На явор кривобокий
Взлетает черный дрозд.

Фазан взорвался, как фейерверк.
Дробь вырвала хвою. Он

Пернатой кометой рванулся вниз,
В сумятицу внешних трав.

Эрцгерцог вернулся к себе домой.
Разделся. Выпил вина.
И шелковый сеттер у ног его
Расположился, как сфинкс.

Револьвер, которым он был убит
(Системы не вспомнить мне),
В охотничьей лавке еще лежал
Меж спиннингом и ножом.

Грядущий убийца дремал пока,
Голову положив
На юношески твердый кулак
В коричневых волосах.

.....

В Одессе каштаны оделись в дым,
И море по вечерам,
Хрипя, поворачивалось на оси,
Подобное колесу.

Мое окно выходило в сад,
И в сумерки, сквозь листву,
Синели газовые рожки
Над вывесками пивных.

И вот на этот шипучий свет,
Гремя миллионом крыл,
Летели скворцы, расшибаясь вдрызг
О стекла и провода.

Весна их гнала из-за черных скал
Бичами морских ветров.

Я вышел...
За мной затворилась дверь...
И ночь, окружив меня
Движением крыльев, цветов и звезд,
Возникла на всех углах.

Еврейские домики я прошел.
Я слышал свирепый храп
Биндюжников, спавших на биндюгах.
И в окнах была видна

Суббота в пурпуровом парике,
Идущая со свечой.

Еврейские домики я прошел.
Я вышел к сиянию рельс.
На трамвайной станции млел фонарь,
Окруженный большой весной.

Мне было только семнадцать лет,
Поэтому эта ночь
Клубилась во мне и дышала мной,
Шагала плечом к плечу.

Я был ее зеркалом, двойником,
Второю вселенной был.
Планеты пронизывали меня
Насквозь, как стакан воды,
И мне казалось, что легкий свет
Сочится из пор, как пот.

Трамвайную станцию я прошел.
За ней невесом, как дым,
Асфальтовый путь улетал, клубясь,
На запад — к морским волнам.

И вдруг я услышал протяжный звук:
Над миром плыла труба,
Изнывая от страсти. И я сказал:
«Вот первые журавли!»

Над пылью, над молодостью моей
Раскатывалась труба,
И звезды шарахались, трепеща,
От взмаха широких крыл.

Еще один крутой поворот —
И море пошло ко мне,

Неся на себе обломки планет
И тени пролетных птиц.

Была такая голубизна,
Такая прозрачность шла,
Что повториться в мире опять
Не может такая ночь.

Она поселилась в каждом кремне
Гнездом голубых лучей;
Она превратила сухой бурьян
В студеные хрустали;
Она постаралась вложить себя
В травинку, в песок, во все —
От самой отдаленной звезды
До бутылки на берегу.

За неводом, у зеленых свай,
Где днем рыбаки сидят,
Я человека увидел вдруг,
Недвижного, как валун.

Он молод был, этот человек,
Он юношей был еще, —
В гимназической шапке с большим гербом,
В тужурке, сшитой на рост.

Я пригляделся:
Мне странен был
Этот человек:
Старчески согнутая спина
И молодое лицо.

Лоб, придавивший собой глаза,
Был не по-детски груб,
И подбородок торчал вперед,
Сработанный из кремня.

Вот тут я понял, что это он
И есть душа тишины,
Что тяжестью погасших звезд
Согнуты плечи его,

Что, сам не сознавая того,
Он совместил в себе
Крик журавлей и цветенье трав
В последнюю ночь весны.

Вот тут я понял:
Погибнет ночь,
И вместе с ней отпадет
Обломок мира, в котором он
Родился, ходил, дышал.
И только пузырик взовьется вверх,
Взовьется и пропадет.

И снова звезда. И вода рябит.
И парус уходит в сон.

Меж тем подымается рассвет.
И вот, грохоча ведром,
Прошел рыболов и, сев на скалу,
Поплавками истыкал гладь.

Меж тем подымается рассвет.
И вот на кривой сосне
Воздел свою флейту черный дрозд,
Встречая цветенье дня.

А нам что делать?
Мы побрели
На станцию, мимо дач...

Уже дребезжал трамвайный звонок
За поворотом рельс,
И бледной немочью млел фонарь,
Не погашенный поутру.

Итак, все кончено! Два пути!
Два пыльных маршрута в даль!
Два разных трамвая в два конца
Должны нас теперь умчать!

Но низенький юноша с грубым лбом
К солнцу поднял глаза

И вымолвил:
«В грозную эту ночь

Вы были вдвоем со мной.
Миру не выдумать никогда
Больше таких ночей...
Это последняя... Вот и все!
Прощайте!»
И он ушел.

Тогда, растворив в зеркалах рассвет,
Весь в молниях и звонках,
Пылая лаковой желтизной,
Ко мне подлетел трамвай.

Револьвер вынут из кобуры,
Школяр обойму вложил.
Из-за угла, где навес кафе,
Эрцгерцог едет домой.

.....

Печальные дети, что знали мы,
Когда у больших столов
Врачи, постучав по впалой груди,
«Годен!» — кричали нам...

Печальные дети, что знали мы,
Когда, прошагав весь день
В портянках, потных до черноты,
Мы падали на матрац.
Дремота и та избегала нас.
Уже ни свет ни заря
Врывалась казарменная труба
В отроческий покой.

Недосыпая, недолюбя,
Молодость наша шла.
Я спутника своего искал:
Быть может, он скажет мне,
О чем мечтать и в кого стрелять,
Что думать и говорить?

И вот неожиданно у ларька
Я повстречал его.
Он выпрямился... Военный френч,
Как панцирь, сидел на нем,
Плечи, которые тяжесть звезд
Упрямо сгибала вниз,
Чиновничий украшал погон;
И лоб, на который пал
Недавно предсмертный огонь планет,
Чистейший и грубый лоб,
Истыкан был тысячами угрей
И жилами рассечен.

О, где же твой блеск, последняя ночь,
И свист твоего дрозда!

Лужайка — да посредине сапог
У пушечной колеи.
Консервная банка раздроблена
Прикладом. Зеленый суп
Сочится из дырки. Бродячий пес
Облизывает траву.

Деревни скончались.
Потоптан хлеб.
И вечером — прямо в пыль
Планеты стекают в крови густой
Да смутно трубит горнист.
Дымятся костры у больших дорог.
Солдаты колотят вшей.
Над Францией дым.
Над Пруссией вихрь.
И над Россией туман.

Мы плакали над телами друзей;
Любовь погребали мы;
Погибших товарищей имена
Доселе не сходят с губ.

Их честную память хранят холмы
В обветренных будяках,
Крестьянские лошади мнут полынь,

Проросшую из сердец,
Да изредка выгребает плуг
Пуговицу с орлом...

Но мы — мы живы наверняка!

Осыпался, отболев,
Скарлатинозною шелухой
Мир, окружавший нас.

И вечер наш трудолюбив и тих.
И слово, с которым мы
Боролись всю жизнь, — оно теперь
Подвластно нашей руке.

Мы навык воинов приобрели,
Терпенье и меткость глаз,
Уменье хитрить, уменье молчать,
Уменье смотреть в глаза.

Но если, строчки не дописав,
Бессильно падет рука,
И взгляд остановится, и губа
Отвалится к бороде,
И наши товарищи, поплевав
На руки, стащат нас
В клуб, чтоб мы прокисали там
Средь лампочек и цветов, —
Пусть юноша (вузовец, иль поэт,
Иль слесарь — мне все равно)
Придет и встанет на караул,
Не вытирая слезы.

[29]
<1932>

Федор Сваровский, 1971

НА ПЛАНЕТЕ РОГОНДА

1. на планете Рогонда
горит
костер

можно
расслабиться
можно снять скафандры
пожевать буннута

опять же лошади отдохнут

2. под бесконечными звездами
под туманным покровом туманности VX2

проводники
заваривают свой особый чай
который пьянит
и отгоняет печаль

выпиваешь
и твоя голова
улетает
в зенит

и одна среди звезд
звенит
и
тает

3. на привале в пустыне
снайпер не должен спать

но белый
теплый песок
напоминает чистые простыни
и каждый бархан — кровать

опираясь подбородком на ствол
человек в кислородной маске
держит голову прямо

в темноте
вспоминает

маму
прошлогодний праздник отцовского клана
обильный стол
блестящий, натертый соком дерева мааххи пол
в доме двоюродного деда
и еще, честно говоря, внучку соседа

4. враг появляется резко

из-за южных холмов
они выходят большие
прозрачные
как воспоминания
как страхи
из детских снов

в студенистых руках — как бы обрезки труб
из обрезков бежит огонь
вокруг
они распространяют странную сладкую вонь

5. Маарт Каальба
с пробитым боком
остался теперь один

закрывая глаза
он видит космос
и хаотическое столкновение другом с другом
каких-то абстрактных льдин

лейтенанты все разбежались
сгорели
ушли с головой в песок

обгорелый кусок
шлема
свисает сбоку
щекочет ему висок

под огнем
он прижимается к шее раненого коня

говорит ему: нарчиkode а калохибохи
что значит: лишь ты не предашь меня

думает также:
будь проклят юг
дурацкая эта земля
которой никогда не касался плуг

вдруг
неожиданно
бой стихает

вокруг —
тишина, покой

слюна выступает
на черной морде

он проводит
стирает ее рукой

и говорит животному: ну у меаямuveа
что означает
примерно —
ты это, не бойся, друг

[278]

Афанасий Фет, 1820–1892

Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая,
Серебром окаймленная!
Робко, свечу потушив, подхожу я к окну...
Меня не видать, зато сам я все вижу...
Дождусь, непременно дождусь:
Калитка вздрогнет, растворяясь,
Цветы, закачавшись, сильнее запахнут, и долго,
Долго при месяце будет мелькать покрывало.

[324]

1842

Сергей Есенин, 1895–1925

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит шляться босиком.

Дух бродяжий! ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст.
О моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и половодье чувств.

Я теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя! иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвeсть и умереть.

[126]

1921

Бахыт Кенжеев, 1950

От райской музыки и адской простоты,
от гари заводской, от жизни идиотской
к концу апреля вдруг переживаешь ты
припадок нежности и гордости сиротской —
Бог знает, чем гордясь, Бог знает, что любя —
дурное, да свое. Для воронья, для вора,
для равноденствия, поймавшего тебя
и одолевшего, для говора и взора —
дворами бродит тень, оставившая крест,
кричит во сне пастух, ворочается конюх,
и мать-и-мачеха, отрада здешних мест,

еще теплеет в холодеющих ладонях.
 Ты слышишь: говори. Не спрашивай, о чем.
 Виолончельным скручена ключом,
 так речь напряжена, надсажена, изъята
 из теплого гнезда, из следствий и тревог,
 что ей уже не рай, а кровный бег, рывок
 потребен, не заплата и расплата —
 так калачом булыжным пахнет печь
 остывшая, и за оградой сада
 ночь, словно пестрый пес, оставленный стеречь
 деревьев сумрачных стреноженное стадо...

[160]

Лев Оборин, 1987

Я тебе не винт и не соринка
 кровь моя не смазка и не ржа
 место мне не жакт и не сорренто
 и не острие ножа.

Что ты знаешь обо мне помимо
 синих денег у меня в мошне
 все ли это что необходимо
 для решений обо мне?

Стыдно повторять такое — или
 не прошел за этим век
 или мы и книг не выносили
 из родительских библиотек?

[233]

ТАКЖЕ СМ.:
 Петр Вяземский (6.2), Михаил Кузмин (11.2), Василий Филиппов
 (7.2.3), Николай Гумилев (8.3), Александр Блок (11.5).

2.2.

Поэмы, длинные и короткие стихотворения

Любой читатель знает, что длина стихотворения может говорить о многом: скорее всего, если текст занимает много страниц, он будет нарративным (описание всех поворотов сюжета требует довольно много места), а если умещается на одной или в крайнем случае на двух страницах, то лирическим (часто потому, что в лирике поэт стремится к точности и сжатости, к предельной концентрации эмоций и смысла). Но никаких правил, которые ограничивают длину стихов, не существует: нарративное стихотворение вполне может быть сравнительно коротким, а лирическое — длинным и даже очень длинным. Некоторые поэты сознательно экспериментируют с длиной текста — стремятся уместить все повороты сюжета в небольшое количество строк или, напротив, пишут пространные лирические стихи (первое бывает реже, а второе — чаще).

В более коротком нарративном стихотворении происходит предельная схематизация сюжета: поэт отказывается от подробностей и сосредоточивается на тех событиях, которые он хочет описать. Благодаря этому возникает значительный эффект остранения: читатель ожидает, что сюжет будет разворачиваться долго и последовательно, но все происходит стремительно.

Например, в «Балладе о синем пакете» Николая Тихонова (18.2.3. Баллада) происходящих событий хватило бы на большую поэму или роман, однако все они умещаются в пятьдесят строк: в центре этой баллады судьба важного документа («синего пакета»), который пытаются как можно быстрее доставить по месту назначения, пока содержащаяся в нем информация еще важна для адресата:

Локти резали ветер, за полем лог,
 Человек добежал, почернел, лег.

Лег у огня, прохрипел: «Коня!» —
 И стало холодно у огня.

А конь ударил, закусил мундштук,
 Четыре копыта и пара рук.

<...>

Два шага — прыжок, и шаг хромал,
Человек один пришел на вокзал,

Он дышал, как дырявый мешок.
Вокзал сказал ему: «Хорошо».

«Хорошо», — проревел ему паровоз
И синий пакет на север повез... [313]

Персонажи прилагают героические усилия, чтобы доставить синий пакет в срок, однако все оказывается бесполезно — письмо приходит слишком поздно, и его получатель говорит в конце:

«Оно опоздало на полчаса,
Не нужно — я все уже знаю сам». [313]

Такая развязка может производить большое впечатление на читателя именно за счет того, что предшествующие ей события излагаются очень сжато: поэт стремится показать, что действие развивается очень быстро — герои баллады из всех сил спешат, чтобы доставить синий пакет адресату.

Длинный лирический текст может возникать за счет стремления к детализации, прояснению мельчайших нюансов душевного состояния и внутреннего мира или за счет перифокусировки внимания. Именно так устроены поэмы Марины Цветаевой — «Поэма воздуха», «Поэма конца» и другие:

Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь
С новою землей —
Воздухом. Ходячие
Истины забудь!
С сильною отдачею
Грунт, как будто грудь
Женщины под стоптанным
Вое-сапогом.
(Матери под стопками
Детскими...)

В тугом —

Шаг. Противу — мнения:
Неудобохож
Путь. Сопротивлением
Сферы, как сквозь рожь
Русскую, сквозь отроду —
Рис, — тобой, Китай!
Словно моря противу
(Противу: читай —
По сердцу!) — сплечением
Толп. — Гераклом бьюсь!
— Землеизлучение.
Первый воздух — густ.

[334]
(«Поэма воздуха»)

Ни в этом отрывке, ни во всей поэме (а ее общая длина около 400 строк) не возникает никаких явных признаков нарратива — она вся строится как очень длинное лирическое стихотворение.

В русской традиции длинные стихотворения часто называют *поэмами*. Изначально считалось, что поэма может быть только нарративной и, более того, что она должна повествовать о подвигах богов и героев (или, в крайнем случае, иронически перетолковывать эти подвиги). В прошлом именно такой тип поэмы признавался центральным явлением в литературе. Поэтому в русской поэзии XVIII века неоднократно предпринимались попытки создать героическую поэму (незаконченная «Петрида» Антиоха Кантемира, «Телемахид» Василия Тредиаковского, «Россияда» Михаила Хераскова), но ни одна из них не была признана современниками удачной, и место главного произведения русской поэзии на протяжении всего XVIII века пустовало.

Несмотря на то, что главной русской поэмы так и не было создано, в XIX веке эта задача уже не казалась поэтам важной: поэмы продолжали писаться, но на первый план в них выходили не героические подвиги, а перипетии жизни отдельных людей, которые показались бы незначительными поэтам XVIII века (даже если поэма была посвящена исторически значимым событиям — как «Полтава» Пушкина, ведь Пушкина интересовали отношения персонажей, а далеко не только их подвиги).

Уменьшился и общий объем поэм: если поэмы XVIII века занимали сотни страниц, то поэмы первой половины XIX века были относительно небольшими, редко превышали ты-

сячу строк. Все большее значение в них приобретали лирические фрагменты, которые вносили разнообразие в монотонное развитие сюжета: поэма осмыслялась не только как нарративный, но и как лирический текст. Благодаря этому грань между поэмой, длинным стихотворением и циклом стихов постепенно размывалась (9.4. Стихотворный цикл).

Начиная со второй половины XIX века поэмы редко привлекали внимание читателей (исключениями были только большие поэмы Николая Некрасова, например «Кому на Руси жить хорошо», в которых поэт сосредотачивался на анализе социальной ситуации, что было немыслимо в «старой» поэме). Возрождение поэмы произошло уже в XX веке: в 1910—1950-е годы было написано множество поэм, занимающих важное место в истории поэзии. Поэмы писали Александр Блок, Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Анна Ахматова, Сергей Есенин, Илья Сельвинский, Павел Васильев, Александр Твардовский и многие другие. Эти поэмы часто обращались к поворотным событиям русской и мировой истории XX века: революции («Двенадцать» Блока), гражданской войне («Улялаевщина» Сельвинского), репрессиям («Реквием» Ахматовой), Великой Отечественной войне («Василий Теркин» Твардовского).

Отдельное место среди этих поэм занимает «Поэма без героя» Анны Ахматовой: эта поэма создавалась по частям на протяжении многих лет — с 1940 года до 1965-го. Она представляет собой размышление обо всем XX веке — времени больших исторических сдвигов и катастроф. Основное ее действие происходит в 1913 году — году, непосредственно предшествующем Первой мировой войне, с которой, по общему мнению, принято отсчитывать «настоящий» XX век (первое десятилетие XX века часто воспринимается как продолжение XIX века). Ахматова изображает расцвет культурной жизни предвоенного Санкт-Петербурга, и в том, как выглядела эта культурная жизнь, она видит корни будущих катастроф и потрясений:

из года сорокового,
как с башни, на все гляжу.
как будто прощаюсь снова
с тем, с чем давно простилась,
как будто перекрестилась
и под темные своды схожу.

[27]

Несмотря на возрождение поэмы в первой половине XX века, постепенно интерес к ней падает, и поэты конца XX — начала XXI века крайне редко пишут поэмы, а если пишут, то такие поэмы трудно отличить от длинного стихотворения. Характерно, что Иосиф Бродский в юные годы, еще на подступах к собственной творческой манере, работал над несколькими крупными поэмами, но в его зрелом творчестве немало весьма длинных текстов, ни один из которых поэмой не назван.

Следует иметь в виду, что длина стихотворения в разное время воспринималось по-разному. Например, в XIX веке восьмистишие считалось очень коротким стихотворением, миниатюрой, а длинные с нашей нынешней точки зрения элегии поэтов пушкинской поры казались стихами средней длины. В XX веке широкое распространение получили стихотворения совсем малого объема (одна, две, пять строк), на фоне которых восьми- или двенадцатиштишие перестали казаться короткими.

Некоторые поэты второй половины XX века сознательно ограничивали себя и писали почти только сверхкороткие стихи (таких поэтов иногда называют *минималистами**): они исходили из предположения, что поэтические миниатюры привлекают внимание читателя максимальной концентрацией смыслов и заострением всех художественных особенностей текста.

а светло-то

светло так

как будто там ты

[223]

Всеволод Некрасов

Если есть поэты, пишущие только короткие стихи, то должны быть и поэты, пишущие только длинные, хотя про поэтов-«максималистов» (в отличие от поэтов-минималистов)

* *Минимализм* — направление в разных видах искусства (включая поэзию) во второй половине XX века. Минималистические произведения складываются из минимального количества самых простых элементов: коротких фраз, отдельных слов (часто служебных), часто они сами очень кратки, а если длинные, то основаны на множестве повторов. Минимализм может искать большой смысл в малом, а может сомневаться в том, что есть какие-то смыслы, кроме малых. Основные представители минимализма в русской поэзии — Всеволод Некрасов и Иван Ахметьев.

говорить не принято. Стремление писать длинно обычно не становится для поэта самоцелью. Как правило, оно возникает из-за того, что поэт ставит перед собой такие задачи, которые, с его точки зрения, не могут быть выполнены в коротком тексте. Иногда это связано с тем, что поэт рассказывает сложную историю (как Федор Сваровский или Фаина Гримберг), иногда с тем, что поэт строит текст как череду ассоциаций, каждая из которых требует последовательного и долгого развития (как Аркадий Драгомощенко или Андрей Тавров).

Соотношение длинных и коротких стихотворений в разные эпохи хорошо показывает поэтический эксперимент филолога М. Л. Гаспарова, который попытался «перевести» классические русские стихи с языка «старой» поэзии на язык «новой», чтобы воссоздать то впечатление, которое эти стихи производили на их первых читателей. Для этого ему пришлось избавиться не только от специфических поэтических слов и выражений (15.2. Поэтизмы), размеров, рифм и строфики, но и значительно сократить сами стихи, которые современному читателю кажутся слишком длинными.

Например, стихотворение Константина Батюшкова «Мечта» в оригинале состояло из 211 строк, а в «переводе» М. Л. Гаспарова — из 35. Приведем начала обоих текстов, чтобы показать, как именно выполнялся такой «перевод»:

Батюшков:

Подруга нежных муз, посланница небес,
Источник сладких дум и сердцу милых слез,
Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?
Где тот счастливый край, та мирная пустыня,
К которым ты стремишь таинственный полет?
Иль дебри любишь ты, сих грозных скал хребет,
Где ветер порывистый и бури шум внимаешь?
Иль в Муромских лесах задумчиво блуждаешь,
Когда на западе зари мерцает луч
И хладная луна выходит из-за туч?
Или, влекомая чудесным обаяньем
В места, где дышит всё любви очарованьем,
Под тенью яворов ты бродишь по холмам,
Студеной пеною Воклюза орошенным?
Явись, богиня, мне, и с трепетом священным

Коснуся я струнам,
Тобой одушевленным!
Явись! ждет тебя задумчивый пиит,
В безмолвии ночном сидящий у лампы;
Явись и дай вкусить сердечныя отрады!
Любимца твоего, любимца Аонид,
И горесть сладостна бывает:
Он в горести — *мечтает*.

То вдруг он пренесен во Сельмские леса,
Где ветер шумит, ревет гроза,
Где тень Оскарова, одетая туманом,
По небу стелется над пенным океаном;
То, с чашей радости в руках,
Он с бардами поет: и месяц в облаках,
И Кромлы шумный лес безмолвно им внимает.
И эхо по горам песнь звучну повторяет.

Или в полночный час
Он слышит Скальдов глас,
Прерывистый и томный.
Зрит: юноши безмолвны,
Склоняся на щиты, стоят кругом костров,
Зажженных в поле брани;
И древний царь певцов
Простер на арфу длани...

[38]

Гаспаров:

Где ты ищешь счастья, моя богиня?
Грозные скалы, шумные бури,
Задумчивые закаты,
Благоуханные рощи над воспетыми берегами.
Воротись, я жду
Ночью, в тишине, у лампы, горестный,
Уносясь мечтою
В дикий север, к туману и океану:
Скалы, лес, луна в облаках,
Пышущие костры,
Хриплым арфам внемлют воины над щитами,
Дух героя над тризной взлетает ввысь
В радужные раздолья храбрых...

[72]

«Переводчик» убрал из этого стихотворения все, без чего, по его мнению, оно могло бы обойтись, если бы было написано современным автором, который почти всегда предпочитает сказать «короче», чем поэт XIX века. Батюшкову было недостаточно просто упомянуть музу в начале — ему обязательно нужно сказать о ней подробно, используя различные риторические фигуры* и иносказания: муза для него — не просто муза, а *посланница небес, / Источник сладких дум и сердцу милых слез...* В «переводе» муза превращается просто в *богиню*: предполагается, что именно так бы сказал современный поэт, для которого краткость и точность более привычны, чем длинноты и риторические украшения. Далее у Батюшкова довольно много строк посвящено возможным местам пребывания покинувшей поэта музы: в «переводе» это длинное описание сжато до трех строк: *Грозные скалы, шумные бури, / Задумчивые закаты, / Благоуханные рощи над воспетыми берегами*, где в сжатом виде названы те же места, что и в оригинальном тексте. Действуя таким образом, «переводчик» сильно сокращает исходный текст, делает его более сухим и лаконичным, а следовательно, по мнению «переводчика», более похожим на современную ему поэзию.

Этот эксперимент показывает, что представление о длинном и коротком стихотворении связано не только с количеством строк, но и с содержанием текста: предпочтение той или иной длины зависит от особенностей поэтического языка эпохи, от того, какие его элементы поэты считают необходимыми и обязательными. Так, в начале XIX века стихи были немыслимы без риторических фигур, но в конце XX века их обилие кажется избыточным и неуместным.

* Риторические фигуры — языковые обороты, усиливающие выразительность речи. Набор основных риторических фигур был сформирован еще в античности, когда риторика, ораторское искусство, была важной и уважаемой общественной практикой.

Евгений Баратынский, 1800–1844

ОСЕНЬ

- 1 И вот сентябрь! замедля свой восход,
Сияньем холодным солнце блещет,
И луч его в зеркале зыбком вод
Неверным золотом трепещет.
Седая мгла вьется вкруг холмов;
Росой затоплены равнины;
Желтеет сень кудрявая дубов,
И красен круглый лист осины;
Умолкли птиц живые голоса,
Безмолвен лес, беззвучны небеса!
- 2 И вот сентябрь! и вечер года к нам
Подходит. На поля и горы
Уже мороз бросает по утрам
Свои серебристые узоры.
Пробудится ненастливый Эол;
Пред ним помчится прах летучий,
Качаясь, завоюет роща, дол
Покроет лист ее падучий,
И набегут на небо облака,
И, потемнев, запенится река.
- 3 Прощай, прощай, сияние небес!
Прощай, прощай, краса природы!
Волшебного шептанья полный лес,
Златочешуйчатые воды!
Веселый сон минутных летних нег!
Вот эхо в рощах обнаженных
Секирою тревожит дровосек,
И скоро, снегом убранных,
Своих дубров и холмов зимний вид
Застылый ток туманно отразит.
- 4 А между тем досужий селянин
Плод годовых трудов собирает;

Сметав в стога скошенный злак долин,
 С серпом он в поле поспешает.
 Гуляет серп. На сжатых бороздах
 Снопы стоят в копнах блестящих
 Иль тянутся, вдоль жнивы, на возах,
 Под тяжелой ношею скрипящих,
 И хлебных скирд золотоверхий град
 Подъемлется кругом крестьянских хат.

- 5 Дни сельского, святого торжества!
 Овины весело дымятся,
 И цеп стучит, и с шумом жернова
 Ожившей мельницы крутятся.
 Иди, зима! на строги дни себе
 Припас орадай много блага:
 Отрадное тепло в его избе,
 Хлеб-соль и пенистая брага;
 С семьей своей вкусит он без забот
 Своих трудов благословенный плод!
- 6 А ты, когда вступаешь в осень дней,
 Орадай жизненного поля,
 И пред тобой во благостыне всей
 Является земная доля;
 Когда тебе житейские бразды,
 Труд бытия вознаграждая,
 Готовятся подать свои плоды
 И спеет жатва дорогая,
 И в зернах дум ее собираешь ты,
 Судеб людских достигнув полноты, —
- 7 Ты так же ли, как земледел, богат?
 И ты, как он, с надеждой сеял;
 И ты, как он, о дальнем дне награда
 Сны позлащенные лелеял...
 Любуйся же, гордись восставшим им!
 Считаю свои приобретения!..
 Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
 Тобой скопленные презренья,
 Язвительный, неотразимый стыд
 Души твоей обманов и обид!

- 8 Твой день взошел, и для тебя ясна
 Вся дерзость юных легковых;
 Испытана тобою глубина
 Людских безумств и лицемерий.
 Ты, некогда всех увлечений друг,
 Сочувствий пламенный искатель,
 Блистательных туманов царь — и вдруг
 Бесплодных дебрей созерцатель,
 Один с тоской, которой смертный стон
 Едва твоей гордыней задушен.
- 9 Но если бы негодованья крик,
 Но если б вопль тоски великой
 Из глубины сердечной возник,
 Вполне торжественный и дикой, —
 Костями бы среди своих забав
 Содроглась ветреная младость,
 Играющий младенец, зарыдав,
 Игрушку б выронил, и радость
 Покинула б чело его навек,
 И заживо б в нем умер человек!
- 10 Зови ж теперь на праздник честный мир!
 Спешу, хозяин тороватый!
 Проси, сажай гостей своих за пир
 Затеяливый, замысловатый!
 Что лакомству пророчит он утех!
 Каким разнообразьем брашен
 Блестит он!.. Но вкус один во всех,
 И, как могила, людям страшен;
 Садись один и тризну соверши
 По радостям земным твоей души!
- 11 Какое же потом в груди твоей
 Ни водворится озаренье,
 Чем дум и чувств ни разрешится в ней
 Последнее вихревертенье —
 Пусть в торжестве насмешливом своем
 Ум бесполезный сердца трепет
 Угломонит и тщетных жалоб в нем
 Удушит запоздалый лепет,

И примешь ты, как лучший жизни клад,
Дар опыта, мертвящий душу хлад.

- 12** Иль, отряхнув видения земли
Порывом скорби животворной,
Ее предел завидя невдали,
Цветущий брег за мглою черной,
Возмездий край, благовещающим снам
Доверясь чувством обновленным,
И бытия мятежным голосам,
В великом гимне примиренным,
Внимающий, как арфам, коих строй
Превыспренний не понят был тобой, —
- 13** Пред промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем, —
Знай, внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посветишь в свою науку;
Знай, горняя иль дольная, она
Нам на земле не для земли дана.
- 14** Вот буйственно несется ураган,
И лес подымлет говор шумный,
И пенится, и ходит океан,
И в берег бьет волной безумной;
Так иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,
И звучный отзыв в ней находит,
Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел.
- 15** Пускай, приняв неправильный полет
И вспять стези не обретая,
Звезда небес в бездонность утечет;
Пусть заменит ее другая;
Не явствует земле ущерб одной,
Не поражает ухо мира

Падения ее далекий вой,
Равно как в высотах эфира
Ее сестры новорожденный свет
И небесам восторженный привет!

- 16** Зима идет, и тощая земля
В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой —
Все образы години бывшей
Сравниются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей, —
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

[34]

49

Всеволод Некрасов, 1934–2009

Погоди

Я посмотрю

Как идут
Облака

Как идут дела

[224]

Владимир Бурич, 1932–1994

Земля
сама себя лечит
травами
прикладывает подорожник
к незаживающим
ранам
дорог

[53]

Михаил Нилин, 1945

Хребтина тряского аэроплана...
заболотье, осины... Летное поле...
Рампа электрических огней
сверкает — на манер солнца в тучах.

...канистр
касторовым маслом, керосином. [230]

Анна Ахматова, 1889–1966

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

ГЛАВА ТРЕТЬЯ [Отрывок]

И под аркой на Галерной...
А. Ахматова

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.
О. Мандельштам

То был последний год...
М. Лозинский

Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе. Ветер, не то вспоминая, не то про-рочествуя, бормочет:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против теченья, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.
И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнью бил барабан...
И всегда в темноте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век. [27]

ТАКЖЕ СМ.:
Эдуард Багрицкий (2.1), Александр Твардовский (4), Алексей Пар-
щиков (7.1), Андрей Поляков (19.1), Александр Блок (21.2).

2.3.

Профессиональная, любительская, народная и наивная поэзия

Нам привычна мысль, что у любого стихотво-
рения есть автор, но это не всегда так. Народная (или *фольк-
лорная*) поэзия устроена по-другому. Во-первых, она переда-
ется устно, а не существует на книжных и журнальных стра-
ницах, как привычная нам поэзия (хотя, конечно, народные
тексты могут быть впоследствии опубликованы). Во-вторых,

нельзя сказать, что у народных текстов есть авторы, хотя, разумеется, это не значит, что их никто не сочинял. Для народной поэзии вопрос об авторстве не важен: текст рассматривается как общее достояние, и каждый, кто с ним сталкивается, вправе менять его по своему усмотрению, чтобы улучшить, сделать более понятным или усилить производимое им впечатление. Поэтому в народной поэзии любой текст существует во множестве вариантов, из которых нельзя выделить «главный»: все эти варианты равноправны, хотя специалисты или обычные читатели и слушатели могут считать, что одни из них лучше, а другие — хуже.

Если носителю народной культуры кажется, что в том или ином стихотворении что-то недостаточно гладко, недостаточно ясно или недостаточно эффектно, он может улучшить текст на свой вкус. Зачастую такие люди также пытаются осовременить тексты, в которых, на их взгляд, что-то устарело, а иной раз просто забывают отдельные места и неточно воссоздают их по памяти. Изменений может быть сколько угодно, но при многократной передаче из уст в уста сохраняются только наиболее запоминающиеся.

В фольклорных текстах в большом количестве присутствуют устойчивые словесные обороты, *формулы* (сказочные *жили-были*, *по усам текло, красна девица*, былинные *чисто поле, мать сыра земля*), особая лексика (*дубинушка*, *богатырь*, *чернобровый* в русских былинах), особенности сюжета (как, например, добывание сказочного предмета, исполняющего желания) и т. д.

Некоторые авторы, чувствуя специфику фольклора, подражают ему, создавая авторские тексты, в той или иной мере похожие на фольклорные. Именно так написана «Песня о купце Калашникове» Лермонтова, где воспроизводятся все особенности жанра *былины* — как в метрике (п. Метрика), так и в особенностях построения фраз и в наличии фольклорных формул (*грудь молодецкая* и т. д.):

Богатырский бой начинается.

Размахнулся тогда Кирибеевич
И ударил впервой купца Калашникова,
И ударил его посередь груди —
Затрещала грудь молодецкая,
Пошатнулся Степан Парамонович;

На груди его широкой висел медный крест
Со святыми мощами из Киева,
И погнулся крест и вдавился в грудь;
Как роса из-под него кровь закапала...

[190]

В каждом фольклорном тексте присутствуют те или иные черты, характерные для всего народного творчества: они переходят из одного текста в другой и комбинируются друг с другом, но при этом таких черт всегда относительно немного — фольклор не изобретает новое, а сохраняет и воспроизводит старое.

Авторская поэзия существует по иным законам: даже если что-то в ней кажется читателю неудачным, он признает, что «исправить» стихи может только автор и никто другой. Конечно, и авторские стихи нередко воспроизводятся читателями по памяти, с неизбежными искажениями, но эти искажения, как правило, неумышленны. Авторская поэзия чаще всего стремится быть индивидуальной: среди высших похвал поэту — узнаваемость авторской манеры даже в коротком тексте или в отдельных строках.

Разные судьбы народной и авторской поэзии особенно хорошо видны в стихах, которые были написаны профессиональными поэтами, но затем «ушли в народ» и распространились уже как фольклорные. Такие тексты могут иметь варианты, которые очень сильно отличаются от исходного, авторского текста. Как правило, в этих вариантах упрощается язык, метрика, интонация, но зато они становятся более запоминающимися, что крайне важно для фольклорной поэзии, часто передающейся устно.

Так случилось, например, со многими стихами Олега Григорьева, мастера едкой миниатюры, полной черного юмора. Четверостишия Григорьева появлялись в 1970—1980-е годы, в период расцвета в детском фольклоре «саdistских стишков» (вроде *Маленький мальчик нашел пулемет*), и в этом качестве становились народными. В первоначальной авторской редакции эти стихи часто сложнее, чем в «фольклорных» версиях: разнообразнее ритм, богаче словарь и т. п. Например, одно из самых известных стихотворений у автора выглядит так:

Я спросил электрика Петрова:
— Для чего ты намотал на шею провод?
Петров мне ничего не отвечает,
Висит и только ботами качает.

[95]

В «фольклорном» варианте упростился синтаксис и размер:

Я спросил электрика Петрова:
— Для чего тебе на шее провод?
Ничего Петров не отвечает:
Только тихо ботами качает.

В неприкосновенности осталась только первая строка — все остальное было заменено на более привычное и «складное» с точки зрения тех носителей народной культуры, что изменяли этот текст, пересказывая его друг другу. В более поздних вариантах этого стихотворения исчезает и экзотическое для подростка XXI века слово «боты», и две последние строчки становятся такими:

И ответил мне Петров тогда:
Красота — на шее провода.

В современном мире коллективное творчество все реже передается устно, а значит, не подпадает под строгое определение традиционного фольклора, но многие тексты продолжают, уже в интернете, существовать по законам фольклора: текст создается безымянным автором, а потом по мере передачи от одного человека к другому дополняется и изменяется, становясь продуктом коллективного творчества. Похожее на традиционный фольклор, но передающиеся в неустойчивой форме тексты называют *постфольклором*.

Авторская поэзия — это именно та поэзия, которую мы обычно имеем в виду, когда говорим о стихах. У каждого такого поэтического текста есть автор — тот человек, что его сочинил. Впрочем, чаще всего мы с этим человеком не знакомы и сталкиваемся напрямую не с ним, а с *фигурой автора* (20.1. Фигура автора), то есть с тем, как автор представлен в своих произведениях и как он действует в публичном пространстве. Иногда имя сочинителя неизвестно, но и в этом случае читатель понимает, что имеет дело с авторской поэзией по тому, как устроены и сам текст, и способ, которым он приходит к читателю (со страниц книги, например). Однако и авторство бывает разным — авторская поэзия разделяется на профессиональную и любительскую.

Профессиональная поэзия предназначена для потенциально неограниченного круга читателей, связанных общей

культурой и языком. Профессиональное стихотворение возникает на фоне всей существующей поэзии и, в идеале, вносит вклад в развитие литературы и языка. Оно так или иначе соотносится со множеством других стихов: с наиболее значительными поэтическими текстами прошлого, которым в том или ином отношении оно наследует, с сочинениями авторов-современников, с которыми поэт в каком-либо аспекте взаимодействует, с другими стихами этого же автора, поскольку он в чем-то остается верен себе, а в чем-то отходит от ранее сделанного к новым идеям и способам письма.

Каждое профессиональное стихотворение занимает собственное место в *поэтическом контексте*. Этот контекст складывается из всех написанных стихов, но какие-то стихи для него оказываются особенно существенными: за ними стоит более широкое или более сильное влияние на другие стихи, других поэтов, на умы и сердца читателей. Поэтому профессиональная поэзия *иерархична*, и эта иерархия выстраивается не только из отдельных произведений, но и из их авторов.

Иерархия текстов и авторов может быть довольно сложной, к тому же она неодинакова для разных культур в разные эпохи и даже для разных групп (профессионалов или обычных читателей) внутри одной культуры. С течением времени место поэта в иерархии может меняться: например, поэт Владимир Бенедиктов считался современниками одним из крупнейших поэтов 1830-х годов, но позднейшие читатели отводили ему более скромное место в иерархии поэтов того времени. Другой пример: поэт Осип Мандельштам при жизни и спустя несколько десятилетий после своей смерти считался важным, но все-таки чрезмерно сложным поэтом, и только в конце XX века за ним закрепилась слава одного из самых значительных поэтов своего времени, изменившего облик всей русской поэзии. Таким образом, читатели поэзии и сами поэты могут спорить о месте того или иного профессионального поэта в общей иерархии, но важно, что те поэты, о которых идет спор, воспринимаются как уже принадлежащие этой иерархии и только их место в ней может вызывать сомнения.

В России начала XIX века существовала иерархия поэтических авторитетов, напоминающая пирамиду: на вершине этой пирамиды находился Михаил Ломоносов, за ним следовали Гавриил Державин и Василий Петров, за ними —

прочие поэты. Уже в середине XIX века эта иерархия выглядела иначе: на самом вершине оказался Александр Пушкин, а ниже его — самые разные поэты, значение которых современники признавали, но не могли определить, кто из них более достоин внимания, а кто менее.

В 1850 году вышла статья Николая Некрасова «Русские второстепенные поэты», где сложившийся поэтический канон описывался так:

...публика считает у нас за последний литературный период пять поэтических имен: Пушкина, Жуковского, Крылова, Лермонтова, Кольцова; некоторые причисляли к ним г. Бенедиктова, но о таковых не следует упоминать. Что касается до первых пяти, то они, действительно, могут быть названы светилами русской поэзии, из которых каждое светит своим собственным светом, не заимствуя ничего у другого.

Некрасов считал перечисленных им поэтов «первостепенными», но предлагал читателю также обратить внимание на поэтов «второстепенных», среди которых он выделял Федора Тютчева и Афанасия Фета. К концу XIX века они стали такими же классиками русской поэзии, как и «первостепенные» поэты, и заметно потеснили упоминаемых Некрасовым Ивана Крылова и Алексея Кольцова. При этом некоторые важные поэты были вовсе не замечены Некрасовым — например, Евгений Баратынский, который для читателей XX века стал ничуть не менее важен, чем Тютчев и Фет.

В XX веке поэтическая иерархия еще более усложнилась — она стала напоминать дерево: манера письма значительных поэтов настолько различалась, что разместить их на разных уровнях пирамиды было почти невозможно. Так, поэты-акмеисты* и поэты-футуристы** исходили из совер-

* Акмеизм — направление в русской поэзии, провозглашенное в начале 1910-х годов в качестве альтернативы символизму. Ключевыми фигурами акмеизма были Николай Гумилев, Анна Ахматова и Осип Мандельштам, ключевой идеей — возвращение в стихах к содержательной ясности, конкретным земным предметам и живому реальному человеку (причем что трех поэтов интересовали очень разные предметы и люди). Акмеизм существовал всего несколько лет, его основатели двинулись в разных направлениях, но влияние акмеистических стихов и акмеистических идей на последующих авторов было очень велико, так что довольно широкий круг явлений в русской поэзии второй половины XX века нередко называют *постакмеизмом*.

** Футуризм — направление в русской поэзии начала XX века, заявившее о необходимости резкого обновления поэтического языка и стихотвор-

шенно разных и во многом непримиримых взглядов на творчество. Поэтому те поэты, что были авторитетны для читателей футуристов (например, Велимир Хлебников), мало что значили для читателей акмеистов, и наоборот. Каждая ветвь поэтического древа могла иметь собственную иерархию, но в такой ситуации уже нельзя было назвать кого-то *главным* русским поэтом, не уточнив при этом, для кого именно он был *главным*.

К середине XX века это иерархическое дерево разделилось, по сути дела, на три части: русская поэзия разошлась на «официальную» поэзию, печатавшуюся в советских литературных изданиях, «неподцензурную», существовавшую внутри узкого круга, а затем распространявшуюся в самиздате, и эмигрантскую — создававшуюся за пределами СССР. Эти три ветви русской поэзии мало взаимодействовали друг с другом, внутри каждой из них был набор собственных поэтических иерархий и значимых авторов. Например, поэты Лианозовской школы (Генрих Сапгир, Игорь Холин, Всеволод Некрасов) или некоторые ленинградские поэты (такие как Леонид Аронзон, Виктор Кривулин) были очень известны в кругах других профессиональных поэтов, но не занимали никакого места в иерархии «официальной» поэзии. И наоборот, многие лауреаты официальных литературных премий, издававшиеся большими тиражами, за редким исключением не привлекали никакого внимания «неподцензурных» поэтов.

В 1990-е годы барьеры между этими тремя поэзиями исчезли, но единое пространство, в котором существуют современные русские поэты, сохраняет множество следов прежних разделений. В нем существуют самые разные представления об иерархиях, о том, какие авторы наиболее важны для русского стиха, а какие периферийны, и каждый профессиональный автор соотносит себя с той или иной иерархией. А вслед за авторами определенные взгляды на главное и второстепенное усваивают и читатели профессиональной поэзии.

ной формы (новые слова, наделяемые самостоятельными смыслами звуками, неожиданная ритмика и графика стиха) и вообще об отказе соблюдать любые традиционные нормы в области поэзии (вплоть до одежды, в которой поэту уместно выступать перед публикой). Наиболее важные представители — Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Елена Гуро и Игорь Северянин. Открытия футуристов так или иначе используют почти все современные поэты, хотя и не в полном объеме.

Совсем иначе обстоит дело с поэзией любительской. Любительское стихотворение решает другие задачи: оно доставляет автору удовольствие, приносит психологический комфорт, позволяет завязать разговор с ближним и т. д. Такое стихотворение не предназначено для того, чтобы занять собственное уникальное место среди других поэтических текстов, — в отличие от профессиональной поэзии, любительская поэзия не образует иерархии.

Аудитория любительской поэзии может быть даже шире, чем аудитория поэзии профессиональной: она нередко поддерживает в читателях ощущение, что стихи — это привычная, «домашняя» вещь, которая призвана «красивыми словами» подтвердить то, что и так известно читателю. Любительская поэзия всегда использует элементы профессиональной поэзии прошлого, но делает это «механически», не пытаясь взглянуть на них по-новому, не задумываясь о том, какую именно роль они играли в стихах предшественников.

При этом любительская поэзия — важный элемент социальной коммуникации, она может объединять людей, делать их жизнь насыщеннее и интереснее, но эту поэзию нельзя сопоставлять с поэзией профессиональной — они существуют в разных мирах. Любительских стихов огромное количество, куда больше, чем профессиональных, — в том числе потому, что поэзией, на первый взгляд, заниматься легче, чем любым другим искусством. Ведь чтобы написать стихотворение, не нужно обладать никакими техническими навыками, не требуется финансирование или сложная аппаратура — поэзия потенциально доступна для каждого.

Когда какого-то поэта хотят обвинить в непрофессионализме, про него говорят, что он *графоман*. Раньше это слово обозначало человека, который просто много пишет, не может прожить дня без того, чтобы не сочинить новое стихотворение или рассказ. Люди, которые пишут очень много, редко делают это хорошо, и поэтому графоманами постепенно стали называть всех плохих поэтов, которые стремятся стать профессионалами, но по каким-то причинам не могут.

Уже 200 лет знаменит как пример графомана Дмитрий Хвостов, современник Пушкина, автор очень плодовитый, очень архаичный и, благодаря знатности и богатству, много печатавшийся. Над Хвостовым потешались в эпиграммах сам Пушкин и его друзья. Впрочем, сегодня есть и другая точка зрения: поэт и издатель Максим Амелин подготовил

переиздание стихов Хвостова и доказывает, что они по-своему талантливы и интересны.

Если стихи кажутся нам подражательными, мы называем их автора *эпигон* (по-гречески ‘рожденный после кого-то’). Такие поэты пытаются повторять манеры других поэтов (как правило, больших и знаменитых), и хотя в этом повторении они могут добиваться большого мастерства, другие профессиональные поэты относятся к эпигонам скептически. Причина в том, что в современной культуре наибольшим уважением пользуется тот поэт, которому удастся выработать собственную, ни на кого не похожую манеру. Повторение чужих изобретений, пусть даже мастерское, не считается чем-то достойным внимания — оно не помогает открыть новые смыслы и больше узнать о мире, к чему стремится вся культура после модернистской революции.

Эпигоны обычно подражают известным авторам: например, в советские времена очень много эпигонов было у Владимира Маяковского. Они начали появляться еще при жизни поэта и вызывали у него раздражение. Например, об одном из них (Александре Безыменском) он писал:

Уберите от меня
этого
бородатого комсомольца! —
Десять лет
в хвосте семени,
он
на меня
или истово молится,
или
неистово
плюет на меня.

[211]

От любительской поэзии важно отличать *наивную* поэзию. Если для любительской поэзии профессиональные поэты все-таки существуют (хотя бы потому, что у них можно заимствовать разные приемы и темы), то наивная поэзия сочиняется как будто с чистого листа. Наивные поэты, как правило, не имеют никаких прочных связей с поэтической культурой и лишь в самых общих чертах представляют себе, как должен выглядеть поэтический текст. Но при этом в таких стихах может быть запечатлен свежий и необычный взгляд на мир, которого трудно добиться профессиональным поэтам.

Бывают эпохи, когда просыпается интерес к наивной поэзии — в ней ищут новые формы, которые нужны для обновления поэзии профессиональной (так, наивная поэзия привлекала внимание футуристов — особенно Алексея Крученых). И когда профессиональная поэзия сознательно воспроизводит особенности наивной поэзии, можно говорить о *примитивизме*. Примитивизм пользовался большой популярностью в русском и международном авангарде XX века и до сих пор важен для тех поэтов, которые ориентируются на эту традицию.

Один из наиболее ярких представителей примитивизма — Велимир Хлебников, который сознательно использовал элементы наивной поэзии: немотивированную смену стихотворных размеров, парадоксальные и «неуместные» сочетания образов и слов, особый синтаксис, приближенный к разговорной речи, и т. д. Опыт Хлебникова был принципиален для всей поэзии XX века, и через его стихи она вся в той или иной мере соприкасается с миром наивной поэзии и поэтического примитивизма. Отдельные поэты целенаправленно разрабатывали эту линию (например, Николай Заболоцкий и Николай Олейников, поэты-концептуалисты*, среди современных поэтов — Виктор Иванів, Ирина Шостаковская, Данила Давыдов), другие обращались к отдельным ее чертам (в 1930-е годы — Осип Мандельштам, Борис Поплавский, Сергей Нельдихен, в начале XXI века — Игорь Булатовский и Олег Юрьев).

Иногда границу между наивной поэзией и примитивизмом сложно установить. Хорошим примером тут может служить творчество советской поэтессы Ксении Некрасовой. Она училась в Литературном институте в конце 1930-х годов и была довольно близко знакома с ведущими поэтами своего времени — Николаем Асеевым, Ильей Сельвинским, Бо-

* *Концептуализм* — направление в мировом искусстве второй половины XX века, перенесшее фокус внимания в произведении с его материального воплощения, воспринимаемого чувствами, на замысел, концепцию, ставящую произведение в определенные отношения с контекстом искусства, культуры, идеологии и воспринимаемую преимущественно в интеллектуально-логической плоскости. Русские поэты-концептуалисты (Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, отчасти Михаил Сухотин) сосредотачивают внимание читателя, прежде всего, на том, что всякое высказывание (в том числе поэтическое) предопределено набором правил и условностей и потому не вполне искренно и не вполне подлинно, так что задача поэта в том, чтобы указать на эти правила и границы и заставить читателя более не верить в то, что раньше казалось очевидным.

рисом Слуцким, однако ее стихи существовали словно бы «за пределами» культуры и поэтических условностей того времени, были написаны без оглядки на литературную ситуацию. Они напоминали наивную поэзию по вольному обращению со стихотворными размерами, по специфической интонации, отсутствию культурных реалий, однако биография поэтессы не позволяет однозначно сказать, были ли они действительно наивными, или же наивность в них использовалась как прием, призванный придать им большую выразительность.

То же самое можно сказать про Василия Филиппова. Он входил в круг ведущих ленинградских неподцензурных поэтов 1980-х годов, часто упоминал их в стихах, но сам сочинял очень похоже на наивную поэзию. В конце концов его причудливые цепочки из слабо связанных событий и парадоксальных образов все-таки получили профессиональное признание:

Из сердцевин стволов в окнах рождаются силуэты,
Косы опускаются в колодцы платьев.
Ступни ног оставляют следы-воду и просо.
Руки, сломанные в локтевом суставе, взбивают прическу ресниц.

Глаза касаются друг друга плавниками
И уходят в водоросли ног,
В чешую русалочьего хвоста.
В окне струится речка,
На дне которой вперемежку лежат камни и плечи. [326]

Таким образом, когда мы говорим о поэзии, важно понимать, о какой именно поэзии идет речь. Можно изучать фольклорную поэзию, чтобы выяснять общие основания культуры того или иного народа, любительскую поэзию, чтобы понять, какие стереотипы распространены в обществе, наивную поэзию, чтобы понимать, каковы общие механизмы человеческого творчества. Изучение этих видов поэзии важно и интересно, но оно не отвечает на вопрос, как в культуре рождаются новые смыслы. На этот вопрос можно ответить только в том случае, если читать и анализировать профессиональную поэзию, одна из центральных задач которой — выработка этих смыслов и познание с их помощью окружающего мира.

В дальнейшем мы будем говорить только о профессиональной поэзии.

Велимир Хлебников, 1885–1922

ИРАНСКАЯ ПЕСНЯ

Как по речке по Ирану,
По его зеленым струям,
По его глубоким сваям,
Сладкой около воды,
Ходят двое чудаков
Да стреляют судаков.
Они целят рыбе в лоб,
Стой, голубушка, стоп!
Они ходят, приговаривают.
Верю, память не соврет.
Уху варят и поваривают.
«Эх, не жизнь, а жестянка!»
Ходит в небе самолет
Братвой облаку удалой.
Где же скатерть-самобранка,
Самолетова жена?
Иль случайно запоздала,
Иль в острог погружена?
Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснусь, в землю втопан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней, лугов трава!
Каменей навеки, речка!

[331]

Май 1921

Николай Заболоцкий, 1903–1958

БРОДЯЧИЕ МУЗЫКАНТЫ

Закинув на спину трубу,
Как бремя золотое,
Он шел, в обиде на судьбу.
За ним бежали двое.
Один, сжимая скрипки тень,
Горбун и шаромыжка,
Скрипел и плакал целый день,
Как потная подмышка.
Другой, искусник и борец,
И чемпион гитары,
Огромный нес в руках крестец
С роскошной песнею Тамары.
На том крестце семь струн железных,
И семь валов, и семь колков,
Рукой построены полезной,
Болтались в виде уголков.

На стогнах солнце опускалось,
Неслись извозчики гурьбой,
Как бы фигуры пошехонцев
На волокнистых лошадях.
И вдруг в колодце между окон
Возник трубы волшебный локон,
Он прынул вверх тупым жерлом
И заревел. Глухим орлом
Был первый звук. Он, грохнув, пал.
За ним второй орел предстал,
Орлы в кукушек превращались,
Кукушки в точки уменьшались,
И точки, горло сжав в комок,
Упали в окна всех домов.

Тогда горбатики, скрипочку
Приплюснув подбородком,
Слепил перстом улыбочку
На личике коротком,
И, визгнув поперечиной
По маленьким струнам,

Заплакал, искалеченный:
— Тилим-там-там!

Система тронулась в порядке.
Качались знаки вымысла.
И каждый слушатель украдкой
Слезой чистой вымылся,
Когда на подоконниках
Средь музыки и грохота
Легла толпа поклонников
В подштанниках и кофтах.

Но богослов житейской страсти
И чемпион гитары
Подъял крестец, поправил части
И с песней нежною Тамары
Уста отважно растворил.
И все умолкло.
Звук самодержавный,
Глухой, как шум Куры,
Роскошный, как мечта,
Пронесся...
И в этой песне сделалась видна
Тамара на кавказском ложе.
Пред нею, полные вина,
Шипели кубки дотемна
И юноши стояли тоже.
И юноши стояли,
Махали руками,
И страстные дикие звуки
Всю ночь раздавались там...
— Тилим-там-там!

Певец был строен и суров.
Он пел, трудясь, среди дворов
Средь выгребных высоких ям
Трудился он, могуч и прям.
Вокруг него система кошек,
Система окон, ведер, дров
Висела, темный мир размножив
На царства узкие дворов.

На что́ был двор? Он был трубою,
Он был тоннелем в те края,
Где был и я гоним судьбою,
Где пропадала жизнь моя.
Где сквозь мансардное окошко
При лунном свете, вся дрожа,
В глаза мои смотрела кошка,
Как дух седьмого этажа.

[131]
1928

Ксения Некрасова, 1912–1958

УРАЛ

Лежало озеро с отбитыми краями...
Вокруг него березы трепетали,
и ели, как железные, стояли,
и хмель сучки переплетал.
Шел человек по берегу — из леса,
в больших болотных сапогах,
в дубленом буром кожухе,
и за плечами, на спине,
как лоскут осени —
лиса
висит на кожаном ремне...

Я друга из окошка увидала,
простоволосая,
с крыльца к нему сбежала,
он целовал мне шею,
плечи,
руки,
и мне казалось, что клен могучий
касается меня листьями.
Мы долго на крыльце стояли.
Колебя хвойными крылами,
лежал Урал на лапах золотых.
Электростанции,
как гнезда хрусталей,
сияли гранями в долинах.

И птицами избы
на склонах сидят
и желтыми окнами
в воду глядят.

[226]

2.4.

Традиционная и новаторская поэзия

Современное понимание традиции и новаторства формировалось постепенно. Вплоть до конца XVIII — начала XIX века новаторство не считалось ценным: для той эпохи было важно, чтобы поэтический текст писался по заранее определенным правилам. Соблюдение этих правил было престижно, а подлинно поэтическим считалось только то произведение, которое полностью им удовлетворяло. Поэты того времени не ставили перед собой задачу принести в поэзию что-то новое, но лучшие из них тем не менее обновляли традицию собственной поэтической практикой и были подлинными новаторами. Это позволяло традиции развиваться.

С течением времени новаторство обрело самостоятельную ценность. Сначала появлялись произведения, в которых нарушались общепринятые правила письма, — таких произведений со временем становилось все больше и больше, хотя поэты и их читатели по-прежнему считали, что правила важны даже несмотря на то, что они постоянно нарушались. Среди таких стихов, например, торжественные оды Державина, обращенные к Екатерине II, которые конфликтовали со многими ожиданиями читателя конца XVIII века, привыкшего к более строгой оде Ломоносова (18.2.2. Ода).

Державин мог прервать восхваление императрицы (а именно оно считалось основным в оде), чтобы сравнить ее повседневную жизнь со своей собственной:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом;
Не дорожа твоим покоем,
Читаешь, пишешь пред налоем

И всем из твоего пера
Блаженство смертным проливаешь;
Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.

[111]

Такие контрасты должны были сделать образ Екатерины еще ярче, но у современников все равно вызвали удивление тем, что поэт так много говорит о себе.

Постепенно известная всем система правил ушла в прошлое, но ее место заняла привычка читателя к определенному (более *традиционному*) виду поэтического письма. Такое положение дел вело к тому, что многие элементы стиха начинали употребляться автоматически, без понимания того, зачем они нужны и какую роль играют в тексте. Когда футуристы в манифесте «Пощечина общественному вкусу» провозгласили, что Пушкин непонятнее иероглифов, — они имели в виду, что старая поэзия стала восприниматься некритически и бездумно, как нечто само собой разумеющееся. Такая автоматизация была осознана как универсальное явление: от частого употребления любые элементы произведения изнашиваются, входят в привычку и требуют обновления — замены или пересмотра.

Уже в конце XVIII века Иван Дмитриев смеялся над сочинителями од, произведенных по одному и тому же шаблону:

Он тотчас за перо и разом вывел: ода!
Потом в один присест: *такого дня и года!*
«Тут как?.. Пою!.. Иль нет, уж это старина!
Не лучше ль: *Дажь мне, Феб!..* Иль так: *Не ты одна*
Попала под пяду, о *чалмоносна Порта!*
Но что же мне прибрать к ней в рифму, кроме черта?
Нет, нет! нехорошо; я лучше поброжу
И воздухом себя открытым освежу»...

[112]

В XIX веке мир стал очень быстро меняться, и многие поэты вдохновлялись этими изменениями — техническими новшествами, доступностью любой точки земного шара и теми аспектами жизни человека, изображение которых в поэзии ранее казалось немыслимым (например, связанных с телесностью). Поэзия этого времени стремилась к решительному обновлению формы и изобретению нового поэтического языка, который соответствовал бы новому мышлению, мышлению своей эпохи. Все это верно и для современной поэзии.

Поэт XX века мог смотреть на стихотворение как на систему запретов или как на систему открытых возможностей: первый способ был характерен для «старой» поэзии, второй — для «новой». Для первых поэтов решающее значение имело то, о чем *нельзя* писать, — список запретных тем, приемов, способов письма. Вторые поэты считали, что в поэзии возможно все, если только это позволяет поэту достигнуть поставленной цели. Первые поэты считали, что в любые времена и эпохи поэты имеют дело с одним и тем же набором поэтических средств и приемов; вторые полагали, что средства и приемы меняются вместе со временем. Разумеется, это деление очень условно, и в реальности все гораздо сложнее: для конкретного поэта что-то одно может быть запретным, а что-то другое, напротив, требовать расширения и т. д.

Поиски нового протекали в разных направлениях — и поэты-новаторы начала XX века отличались не только от своих предшественников, но и друг от друга: достаточно сравнить, например, Велимира Хлебникова и Осипа Мандельштама, Николая Гумилева и Сергея Есенина. К концу XX века у поэтов, склонных не к открыванию новых путей и испытанию новых возможностей, а к тому, чтобы действовать по уже готовой схеме, — появилась не одна готовая схема (как в XIX веке), а много. Поэтому авторы, которые сегодня осуществляют футуристическую ломку языка, уже осуществленную до них, могут выглядеть столь же консервативными, как и те, что воспроизводят психологическую лирику середины XIX века.

Традиция — это не только набор старых и бессмысленных правил, существование которых не оправдывается поэтической практикой: на самом деле все профессиональные поэты работают внутри традиции. Даже футуристы, призывавшие к разрушению традиционной поэзии, на самом деле не разрушали, а изменяли и обновляли ее. Такие обновления делают традицию живой и позволяют ей развиваться.

Начиная с Серебряного века и поэты, и читатели постепенно осознают, что традиция — не едина, что внутри нее существует набор частных традиций — «пушкинская» и «некрасовская», футуристическая и акмеистическая, метареалистическая* и концептуалистская, и между этими тради-

* *Метареализм* — направление в русской поэзии конца XX века, нацеленное, в противоположность концептуализму, на поиск гармонии между различными реальностями: предметной, идейной, культурной, эмоциональной. Метареализм фокусирует внимание на бесконечном множестве взаимосвязей

циями развиваются долгие и сложные отношения, взаимодействия и взаимоотталкивания. Какие-то поэты склонны чувствовать связь только с одной из таких частных традиций, другие готовы опираться сразу на несколько, даже если они выглядят противоречащими друг другу.

Например, к диалогу одновременно с акмеистической и футуристической традицией уже в 1930-е годы вел поэтический опыт Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и Марины Цветаевой. В 1960-е годы сходный метод скрепления, скрещивания различных традиций по-разному использовали Иосиф Бродский и Леонид Аронзон.

Для поэзии начала XXI века такое совмещение также характерно: например, поэт Игорь Булатовский начал свой творческий путь как продолжатель петербургской ветви акмеизма, развивавший ритмические и строфические аспекты этой поэзии, — для него был характерен правильный литературный язык, внимательное отношение к русскому и мировому культурному наследию и т. д. Затем он заинтересовался поэзией русских конкретистов*, Яна Сатуновского и Всеволода Некрасова, главные черты которой — пристальное внимание к естественной, разговорной речи, отказ от пафоса и риторики, внимание к повседневности и бытовой детали. В результате на стыке двух традиций возник сильный индивидуальный поэтический голос, совмещающий особенности обеих, на первый взгляд далеко отстоящих друг от друга традиций.

Другой яркий пример скрещивания традиций — поэзия Василия Ломакина, соединяющего опыт поэтов-концептуалистов (таких как Лев Рубинштейн и Дмитрий Александрович Пригов) с акмеистической поэтикой. Сходным образом можно описать «гибридные» творческие стратегии ряда других заметных поэтов начала XXI века: Андрея Полякова, Виалия Пуханова, Марии Степановой.

между элементами мироздания, в связи с чем особенно интенсивно используется метафорой и другими тропами. Ведущие поэты-метареалисты — Алексей Парщиков и Иван Жданов, иногда к метареализму относят творчество Аркадия Драгомощенко.

* *Конкретизм* — направление в русской поэзии середины XX века. В центре внимания конкретистов — живая речь (разговорная или внутренняя), оказывающаяся убежищем от эстетической, культурной, идеологической традиции, воспринимаемой как источник неискренности и фальши. Конкретизм нередко смыкается с минимализмом, поскольку для обоих течений развернутое, логичное, «правильное» художественное высказывание оказывается изначально скомпрометированным. Крупнейшие русские конкретисты — Ян Сатуновский, Всеволод Некрасов, ранний Генрих Сагир.

Иногда под традицией понимают высшие достижения той поэзии, которая создавалась еще до того, как новаторство стало ценностью само по себе. Поэты, ориентирующиеся на понятую таким образом традицию, в своей поэтической практике могут довольно далеко отступать от тех образцов, которые они считают наиболее значительными. Выбор между традицией и новаторством часто означает лишь симпатию поэта к определенному кругу авторов (например, к поэтам пушкинского времени или футуристам) и может не слишком сильно сказываться на манере поэта. При этом поэты, которые ориентируются на поэзию прошлого и бездумно повторяют ее черты, как правило, выпадают за пределы традиции: в их стихах традиция перестает быть живой, утрачивает способность к изменениям, и это не позволяет таким поэтам занять в ней собственное место.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Осип Мандельштам, 1891–1938

Я не увижу знаменитой «Федры»,
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих:

— Как эти покрывала мне постылы...

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос.
И достигает скорбного закала
Негодованием раскаленный слог...

Я опоздал на празднество Расина...

Вновь шелестят истлевшие афиши,
И слабо пахнет апельсиновой коркой,
И, словно из столетней летаргии,
Очнувшийся сосед мне говорит:
— Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира;
Уйдем, куда зрители-шакалы
На растерзанье Музы не пришли!

Когда бы грек увидел наши игры...

[207]

1915

Велимир Хлебников, 1885–1922

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцáртъ!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озираю ночью, смел, тишь.
И вас я вызвал, смелоликих,
Вернул утопленниц из рек.
«Их незабудка громче крика», —
Ночному парусу изрек.
Еще плеснула сутки ось,
Идет вечерняя громада.
Мне снилась девушка-лосось
В волнах ночного водопада.
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батяя,
Идут слова, молчаний Каины, —
И эти падают святые.
И тяжелой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдрубал.

[331]

1915

Игорь Булатовский, 1971

ДОЖДЬ

Короткий разговор дождя —
некраткий разговор;
два старых латника, сойдя
с коней, сошлись в упор:
один ударит по щиту
другого, и другой
в ответ ударит по щиту
другого, и другой
в ответ ударит по щиту
заклятого врага,
заклепанного в пустоту
из одного куска.

[51]

Василий Ломакин, 1958

Силенциум мне говорит: домой
Что значит дом, о бедный этнос мой
Коровка божья в коробке
Помолится своим святым углам
Из самовара льющим чаем
На снеговом песке
О нет, ни шар у демона в руке
Ни кровка яркая на белом волоске
Не есть предел тоски
Ты будешь помнить ласточку в дыре
Пенаты страшные на пыльном алтаре
Огонь и тень реки

[195]

ТАКЖЕ СМ.:
Григорий Дашевский (8.1), Елена Гуро (9.5), Василий Каменский (14.4), Александр Введенский (18.2.1).

3.

О чем бывает поэзия?

3.1.

73

Тематизация в поэзии

У читателя поэзии часто возникает желание объединить какие-либо поэтические тексты друг с другом, рассмотреть их вместе и понять, чем они схожи и чем различаются. Объединять тексты можно по-разному — на основании их формального устройства, структуры, используемых приемов и т. д. Часто тексты объединяют по содержательным признакам — именно для этого используется понятие *темы*. Как именно выделять тему — зависит от нашего восприятия: можно по-разному определять, о чем именно говорится в стихотворении, что в нем более важно, а что менее. При этом сами поэты редко пишут стихи на придуманную заранее тему, и даже если стихотворение озаглавлено «Стихи о советском паспорте» или «Стихи о неизвестном солдате», то это вовсе не значит, что эти стихи именно об этом и ни о чем другом.

Если стихи написаны на какую-либо тему, то читатель поэзии заранее представляет себе, что возможно в этих стихах, а что — невозможно. Таким образом, развитие темы ограничивает содержание стихотворения — такие ограничения обычно связаны с жанром поэтического текста и поэтому важны в те эпохи, когда среди поэтов и их читателей преобладает жанровое мышление — например, в XVIII — начале XIX века (18.1. Жанр и формат).

Некоторые жанры подразумевали ограниченный набор тем и способов их развития. Если поэт писал стихотвор-

ное послание, то в нем обязательно развивалась тема дружбы; если элегию — тема утраты, смерти. Для поэзии такого рода было важно, насколько текст удовлетворяет ожиданиям читателя. Ожидания, связанные с поэтической темой, предшествовали восприятию — в отличие от предмета поэтического высказывания, определить который позволяет лишь вдумчивый анализ: даже если мы сразу понимаем, о чем стихотворение, это еще не значит, что мы поняли, что в нем говорится.

Основные, общепринятые поэтические темы возникали не произвольно, а как отражение представлений о том, что важно в жизни человека и общества: например, в XVIII веке одной из важных поэтических тем было прославление монарха (в многочисленных торжественных одах), но уже к первым десятилетиям XIX века эта тема стала редкой для профессиональной поэзии. Репертуар основных тем менялся от эпохи к эпохе, хотя и не принципиальным образом. На протяжении всей истории поэзии люди считали важным писать стихи об отношениях друг с другом, о богах и героях, природе, ключевых для всех людей периодах и моментах жизни (юности, старении, смерти). Однако в какие-то эпохи некоторые из этих тем выходили на передний план, в какие-то — напротив, были почти незаметны.

На рубеже XIX и XX веков темы перестают ограничивать содержание стихотворения. Классический репертуар тем перестает связываться с определенными жанрами, и практически любой значимый элемент стихотворения начинает восприниматься читателем (и самим поэтом) как тема. С одной стороны, это позволяет лучше увидеть тематические предпочтения отдельных авторов, в том числе довольно узкие (известно, например, что для Сергея Гандлевского типична тема отвращения к себе, для Юлия Гуголева — тема еды). С другой стороны, это делает выделение темы произвольным — в одном стихотворении может быть множество тем, которые сменяют друг друга и взаимодействуют друг с другом.

Например, в стихотворении Ивана Бунина «Одиночество» «главная» тема вынесена в заглавие, однако в стихотворении возникает несколько побочных тем, к которым подводит эта «главная» тема (тема прощания с возлюбленной, тема природы, деревенской жизни, наконец, тема покупки собаки в финале стихотворения):

И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно.

<...>

Мне крикнуть хотелось вослед:
«Воротись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила — и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

[52]

Разрушение классического репертуара тем позволяет современным читателям поэзии воспринимать многие стихи XVIII—XIX веков по-новому, игнорировать старые жанровые границы. Например, у современного читателя отсутствует привычка к чтению торжественных похвал монарху, и поэтому, когда он читает поэзию XVIII века, он обращает внимание прежде всего на ту картину мира, что возникает перед глазами поэта (18.1. Жанр и формат).

В современной поэзии существуют *следы* старых поэтических тем: представление человека о наиболее важных элементах действительности за всю историю человечества изменилось не так уж сильно, и это проявляется на содержательном уровне. По-прежнему существуют стихи о дружбе, любви и смерти, но эти темы уже не диктуют поэту то, как ему надо писать стихи, а читателю — что ожидать от таких стихов.

Деление на темы сохраняется в прикладной поэзии (например, в рекламной) — это происходит потому, что такая поэзия должна сообщать читателю некоторую информацию, и тематические ограничения позволяют воспринимать эту информацию правильно (18.4. Прикладная и детская поэзия).

При определенной культурной ситуации или внутри отдельных поэтических сообществ поэты могут избегать некоторых тем. Например, в русской поэзии рубежа XVII—XVIII веков отсутствовала тема любви: она считалась признаком народной поэзии — «низкой» культуры, которой не место в высоком «книжном» искусстве. Потом этот запрет

стал смягчаться, но на протяжении почти всего XVIII века поэты обращались к этой теме только в стилизациях народных и городских песен или в иронических стихах.

Так, поэт и мыслитель Александр Радищев писал не только «серьезные» произведения (вроде знаменитой оды «Вольность» или «Путешествия из Петербурга в Москву»), но и шуточные песни, где тема любви была в центре внимания:

Ужасный в сердце ад,
Любовь меня терзает;
Твой взгляд
Для сердца лютой яд,
Веселье исчезает,
Надежда погасает,
Твой взгляд,
Ах, лютой яд... [259]

Появление этой темы в стихотворениях других жанров казалось неприемлемым. Запрет на тему любви в поэзии этого периода был вызван культурными причинами, однако в другие эпохи такой запрет мог быть идеологическим.

Тема любви не поощрялась в советской официальной литературе 1930-х годов: она считалась признаком старой, «буржуазной» поэзии и культуры, которая должна отойти в прошлое после революции 1917 года. Еще в начале 1930-х годов поэт Николай Олейников пародировал «плохую» массовую поэзию, когда писал иронические стихи о любви: эти стихи были написаны нарочито неловким и неуклюжим языком, подчеркивавшим неуместность любовной темы:

Потерял я сон,
Прекратил питание, —
Очень я влюблен
В нежное создание.

То создание сидит
На окне горячем.
Для него мой страстный вид
Ничего не значит. [236]

Запрет был ослаблен в годы войны, когда обращение к этой теме, с точки зрения государства, помогало сплотить людей

(особенно ярко это отразилось в поэзии Константина Симонова).

Нечто похожее происходило с темой телесности: человек в официальной советской поэзии был словно лишен тела. Он жил в окружении идеологических символов, которые составляли все его бытие, в то время как описание жизни тела считалось неприемлемым и даже неприличным. Во многом это было ответом на увлечение телесностью и биологизмом в поэзии 1920-х годов, но затем этот запрет также стал частью советской литературной идеологии. Исключения из этого можно обнаружить лишь в поэзии «фронтового поколения», в которой на время были ослаблены прежние культурные запреты. Например, поэт Семен Гудзенко писал:

...выковыривал ножом
из-под ногтей я кровь чужую [100]

— и это было бы совершенно немыслимо в поэзии 1930-х или 1950-х годов.

Идеологические ограничения вызвали ответную реакцию в неофициальной литературе — например, в деятельности поэтов Лианозовской школы (Генрих Сапгир, Игорь Холин, Ян Сатуновский и другие) сознательно нарушались все тематические запреты официальной советской поэзии. В раннем (рубежа 1950—1960-х годов) творчестве «лианозовцев» тематический репертуар был ограничен по большей части неприглядным бытом советских рабочих и крестьян. Обращение к таким сторонам действительности было способом противопоставить себя одновременно и официальной поэзии, и классической поэзии, эпоха которой прошла и никогда не вернется.

Ограничения на выбор тем могут возникать и как следствие изменений, происходящих в культуре: например, тема деревенского пейзажа считалась интересной и заслуживающей внимания в первой половине XIX века, но к концу столетия стала считаться признаком слабой и подражательной поэзии (прежде всего у многочисленных эпигонов Николая Некрасова). Затем в первой четверти XX века сельский пейзаж пережил яркое возрождение у «новокрестьянских поэтов» (Николай Клюев, Сергей Есенин и другие), описывавших русскую деревню гораздо детальнее и глядевших на нее

гораздо пристальнее, чем предшественники. Им удавалось раскрыть в деревенском материале богатый набор смыслов, противопоставляя его гораздо более распространенной в этот период городской лирике. Кроме того, деревенская жизнь служила этим поэтам источником неожиданных слов и образов, своей эффектностью способных посостязаться с неологизмами футуристов (15.3. Неология).

Далее история повторилась: поэты-подражатели (теперь уже не только Некрасова, но и Есенина) стали слишком часто обращаться к деревенской теме, и авторам, для которых она была важна, приходилось прилагать специальные усилия, чтобы их стихи выглядели свежо и интересно. Так, для современных поэтов, плодотворно работающих с деревенской темой (Николай Байтов, Владимир Кучерявкин), деревенская жизнь предстает как подлинная, не затронутая разрушительным влиянием цивилизации и допускающая непосредственный контакт с мирозданием. В то же время эти поэты смотрят на деревню глазами городского жителя, видят в ней определенный культурный код:

Мы в поле поднялись. Несутся облака,
За ними небо черное, и звезды, звезды,
И где меж них, ну, где же дышит Бог?
Ах, если б я увидеть это мог!

Жуют коровы, аист с ними.
Дорога сбита, колеса и копыта,
И мы усталые. Рассказывай и пой,
Грядет торжественный, убийственный прибой,

Торопится, рождаясь в недрах темных звезд,
И судорогой по вселенной пляшет.
Куда ж, скажи, куда помчатся души наши?!

[185]

Владимир Кучерявкин

Иногда те или иные темы начинают эксплуатироваться в любительской поэзии, их использование становится признаком «плохих» стихов, и поэтому профессиональные поэты их избегают. Иногда поэты сознательно используют те или иные «запретные» темы — в этом случае они ставят перед собой задачу преодолеть сложившуюся инерцию восприятия и обновить возможности поэтического языка.

Сергей Есенин, 1895–1925

О красном вечере задумалась дорога,
Кусты рябин туманней глубины.
Изба-старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины.

Осенний холод ласково и кротко
Крадется мглой к овсяному двору;
Сквозь синь стекла желтоволосый отрок
Лучит глаза на галочью игру.

Обняв трубу, сверкает по повети
Зола зеленая из розовой печи.
Кого-то нет, и тонкогубый ветер
О ком-то шепчет, сгинувшем в ночи.

Кому-то пятками уже не мять по рощам
Щербленый лист и золото травы.
Тягучий вздох, ныряя звоном тощим,
Целует клюв нахохленной совы.

Все гуще хмарь, в хлеву покой и дрема,
Дорога белая узорит скользкий ров...
И нежно охает ячменная солома,
Свисая с губ кивающих коров.

[126]

1916

Иосиф Бродский, 1940–1996

В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он — в избытке. В чугуне
он варит по субботам чечевицу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу.

Он изгороди ставит. Выдает
девицу за лесничего. И в шутку
устраивает вечный недолет
объездчику, стреляющему в утку.
Возможность же все это наблюдать,
к осеннему прислушиваясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту.

[48]

6 июня 1965

Андрей Белый, 1880–1934

ИЗ ОКНА ВАГОНА

Эллису

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.

Пролетаю: так пусто, так голо...
Пролетают — вон там и вон здесь —
Пролетают — за селами села,
Пролетает — за весями весь; —

И кабак, и погост, и ребенок,
Засыпающий там у груди: —
Там — убогие стаи избенок,
Там — убогие стаи людей.

Мать Россия! Тебе мои песни, —
О, немая, суровая мать! —
Здесь и глуше мне дай, и безвестней
Непутевую жизнь отрыдать.

Поезд плачется. Дали родные.
Телеграфная тянется сеть —
Там — в пространства твои ледяные
С буреломом осенним гудеть.

[39]

1908

Суйда

Николай Рубцов, 1936–1971

Я забыл,
как лошадь запрягают.
И хочу ее позапрягать,
хоть они неопытных
лягают
и до смерти могут залягать!

Мне не страшно.
Мне уже досталось
от коней — и рыжих, и гнedyх.
Знать не знали,
что такое — жалость.
Били в зубы прямо
и в поддых!..

Эх, запряг бы я сейчас кобылку,
и возил бы сено, сколько мог!
А потом
втыкал бы важно
вилку
поросенку жареному
в бок...

[267]

1960

Николай Олейников, 1898–1937

МУХА

Я муху безумно любил!
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был,
Когда еще молод был я.

Бывало, возьмешь микроскоп,
На муху направишь его —
На щечки, на глазки, на лоб,
Потом на себя самого.

И видишь, что я и она,
Что мы дополняем друг друга,
Что тоже в меня влюблена
Моя дорогая подруга.

Кружилась она надо мной,
Стучала и билась в стекло,
Я с ней целовался порой,
И время для нас незаметно текло.

Но годы прошли, и ко мне
Болезни сошлись толпой —
В коленках, ушах и спине
Стреляют одна за другой.

И я уже больше не тот.
И нет моей мухи давно.
Она не жужжит, не поет,
Она не стучится в окно.

Забывшие чувства теснятся в груди,
И сердце мне гложет змея,
И нет ничего впереди...
О муха! О птичка моя!

[236]

Юлий Гуголев, 1964

Что к обеду?
Отпираться глупо.
Не готов обед.
Сои нету.
Нету даже супа.
Даже гречи нет.

Я не лучший,
холить тебя, нежить
да готовить сныть.
Ты послушай, —
слушай, моя нежить! —
как мы будем жить,

жить с тобою,
что тут говорить,
жить да горевать, —
жарить сою,
гречу ли варить,
суп разогреть.

[99]

Константин Симонов, 1915–1979

Над черным носом нашей субмарины
Взошла Венера — странная звезда,
От женских ласк отвыкшие мужчины,
Как женщину, мы ждем ее сюда.

Она, как ты, восходит все позднее,
И, нарушая ход небесных тел,
Другие звезды всходят рядом с нею,
Гораздо ближе, чем бы я хотел.

Они горят трусливо и бесстыже.
Я никогда не буду в их числе,
Пускай они к тебе на небе ближе,
Чем я, тобой забытый на земле.

Я не прощусь с опасностью земною,
Чтоб в мирном небе мерзнуть, как они,
Стань лучше ты падучею звездой,
Ко мне на землю руки протяни.

На небе любят женщину от скуки
И отпускают с миром, не скорбя...
Ты упадешь ко мне в земные руки,
Я не звезда. Я удержу тебя.

[284]

1941

Ян Сатуновский, 1913–1982

Хорошенькая официанточка,
смеясь,
каблучками стуча,

на завтрак
без всяких карточек
нам вынесла
суп
и чай.

Насупывшись,
но не отчаявшись,
мы вышли.
На дворе
привязывалась гаубица.
Но город — еще не горел.

Он был еще
к этому времени
весь
в окнах,
весь
в крышах домов,
весь
в полном умиротворении,
что длительным счастьем дано.

[275]

Сергей Гандлевский, 1952

Самосуд неожиданной зрелости,
Это зрелище средней руки
Лишено общепризнанной прелести —
Выйти на берег тихой реки,
Рефлектируя в рифму. Молчание
Речь мою караулит давно.
Бархударов, Крючков и компания,
Разве это нам свыше дано!

Есть обычай у русской поэзии
С отвращением бить зеркала
Или прятать кухонное лезвие
В ящик письменного стола.
Дядя в шляпе, испачканной голубем,
Отразился в трофейном трюмо.

Не мори меня творческим голодом,
Так оно получилось само.

Было вроде кораблика, ялика,
Воробья на пустом гамаке.
Это облако? Нет, это яблоко.
Это азбука в женской руке.
Это азбучной нежности навыки,
Скрип уключин по дачным прудам.
Лижет ссадину, просится на руки —
Я тебя никому не отдам!

Стало барщиной, ревностью, мукою,
Расплескался по капле мотив.
Всухомятку мычу и мяукаю,
Пятернями башку обхватив.
Для чего мне досталась в наследие
Чья-то маска с двусмысленным ртом,
Одноактовой жизни трагедия,
Диалог резонера с шутом?

Для чего, моя музыка зыбкая,
Объясни мне, когда я умру,
Ты сидела с недоброй улыбкою
На одном бесконечном пиру
И морочила сонного отрока,
Скатерть праздничную теребя?
Это яблоко? Нет, это облако.
И пощады не жду от тебя.

[71]
1982

Николай Некрасов, 1821–1878

Из цикла «О погоде»
КОМУ ХОЛОДНО, КОМУ ЖАРКО!

Свечерело. В предместьях дальних,
Где, как черные змеи, летят
Клубы дыма из труб колоссальных,
Где сплошными огнями горят
Красных фабрик громадные стены,
Окаймляя столицу кругом, —

Начинаются мрачные сцены.
Но в предместья мы не пойдем.
Нам зимою приятней столица
Там, где ярко горят фонари,
Где гуляют довольные лица,
Где катаются сами цари.

Надышавшись классической пылью
В Петербурге, паспорт мы берем
И чихать уезжаем в Севилью.
Но кто летом толкается в нем,
Тот ему одного пожелает —
Чистоты, чистоты, чистоты!
Грязны улицы, лавки, мосты,
Каждый дом золотухой страдает;
Штукатурка валится — и бьет
Тротуаром идущий народ,
А для едущих есть мостовая,
Не щадящая бедных боков;
Летом взроют ее, починяя,
Да наставят зловонных костров:
Как дорогой бросаются в очи
На зеленом лугу светляки,
Ты заметишь в туманные ночи
На вершине костров огоньки —
Берегись!.. В дополнение, с мая,
Не весьма́-то чиста и всегда,
От природы отстать не желая,
Зацветает в каналах вода...

(Наша муза парит невысоко,
Но мы пишем не легкий сонет,
Наше дело исчерпать глубоко
Воспеваемый нами предмет.)

Уж давно в тебя летней порою
Не случилось нам заглянуть,
Милый город! где трудной борьбою
Надорвали мы смолоду грудь,
Но того мы еще не забыли,
Что в июле пропитан ты весь

Смесью водки, конюшни и пыли —
Характерная русская смесь.

Но зимой — дышишь вольно; для глаза —
Роскошь! Улицы, зданья, мосты
При волшебном сиянии газа
Получают печать красоты.
Как проворно по хрупкому снегу
Мчится тысячный, кровный рысак!
Даже клячи извозчичьи бегу
Прибавляют теперь. Каждый шаг,
Каждый звук так отчетливо слышен,
Все свежо, все эффектно: зимой,
Словно весь посеребренный, пышен
Петербург самобытной красой!
По каналам, что летом зловонны,
Блещет лед, ожидая коньков,
Серебром отливают колонны,
Орнаменты ворот и мостов;
В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И, как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!

Пусть с какой-то тоской безотрадной
Месяц с ясного неба глядит
На Неву, что гробницей громадной
В берегах освещенных лежит,
И на шпиль, за угрюмой Невую,
Перед длинной стеной крепостною,
Наводящей унынье и сплин.
Мы не тужим. У русской столицы,
Кроме мрачной Невы и темницы,
Есть довольно и светлых картин.

Невский полон: эстампы и книги,
Бриллианты из окон глядят,
Вновь прибывшие девы из Риги
Неподдельным румянцем блещут.
Всюду люди — шумят, суетятся.
Вот красивая тройка бежит:

«Не хотите ли с нами кататься?» —
 Деве бравый усач говорит.
 Поглядела, подумала, села.
 И другую сманили, — летят!
 Полумерзлые девы несмело
 На своих кавалеров глядят.
 «Ваше имя?» — «Матильда». — «А ваше?»
 — «Александра». К Матильде один,
 А другой подвигается к Саше.
 «Вы модистка?» — «Да, шью в магазин».
 — «Эй! пошел хорошенько, Тараска!» —
 Город из виду скоро пропал.

Начинается зимняя сказка:
 Ветер злился, гудел и стонал,
 Франты песню удалую пели,
 Кучер громко подтягивал ей,
 Кони, фыркая, вихрем летели,
 Злой мороз пробирал до костей.
 Прискакали в открытое поле.
 «Да куда же везете вы нас?»
 Мы одеты легко... мудрено ли
 Простудиться?» — «Приедем сейчас!
 Ну, потрогивай! Живо, дружнице!»
 Снова скачут! Могилы вокруг,
 Монументы... «Да это кладбище», —
 Шепчет Саша Матильде — и вдруг
 Сани набок! Упали девицы...
 Повернули назад господа,
 И умчали их кони, как птицы.
 Девы встали. «Куда ж вы? куда?»
 Нет ответа! Несчастные девы
 В чистом поле остались одни.
 Дикий хохот, лихие напевы
 Постепенно умолкли. Они
 Огляделись: безлюдно и тихо,
 Звезды с ясного неба глядят...
 «Мы сегодня потешились лихо!» —
 Франты в клубе друзьям говорят...

А театры, балы, маскарады?
 Впрочем, здесь и конец, господа,

Мы бы там побывать с вами рады,
 Но нас цензор не пустит туда.
 До того, что творится в природе,
 Дела нашему цензору нет.
 «Вы взялись писать о погоде,
 Воспевайте же данный предмет!»

— «Но озябли мы, друг наш угрюмый!
 Пощади — нам погреться пора!»
 — «Вот вам случай — взгляните: над Думой
 Показались два красных шара,
 В вашей власти наполнить пожаром
 Сто страниц — и погреемся даром!»

Где ж пожар? пешеходы глядят.
 Чу! неистовый топот раздался,
 И на бочке верхом полицейский солдат,
 Медной шапкой блестя, показался.
 Вот другой — не поспеешь считать!
 Мчатся вихрем красивые тройки.
 Осторожней, пожарная рать!
 Кони сытые слишком уж бойки.

Вся команда на борзых конях
 Через Невский проспект прокатилась
 И на окнах аптек, в разноцветных шарах
 Вверх ногами на миг отразилась....

Озадаченный люд толковал,
 Где пожар и причина какая?
 Вдруг еще появился сигнал,
 И промчалась команда другая.
 Постепенно во многих местах
 Небо вспыхнуло заревом красным,
 Топот, грохот! Народ впопыхах
 Разбежался по улицам разным,
 Каждый в свой торопился квартал,
 «Не у нас ли горит? — помышляя, —
 Бог помилуй!» Огонь не дремал,
 Лавки, церкви, дома пожирая...

Семь пожаров случилось в ту ночь,
Но смотреть их нам было невмочь.
В сильный жар да в морозы трескучие
В Петербурге пожарные случаи
Беспредстанны — на днях как-нибудь
И пожары успеем взглянуть...

[225]

Между 1863 и 1865

3.2.

Интерпретация поэтического текста

Когда разные читатели читают один и тот же поэтический текст и думают о нем, их интерпретации часто отличаются друг от друга. При этом не важно, выступает ли в роли читателя профессионал (например, литературный критик или другой поэт) или человек, который просто интересуется поэзией. Так случается не только с поэзией: любой текст, начиная с простых реплик в разговоре, может быть понят по-разному, но лишь в поэзии неоднозначность интерпретации — не случайный сбой, а важная и нужная особенность.

Чем значительнее поэтический текст, тем меньше вероятность, что разные читатели поймут его одинаково. Стихотворение, которое допускает различные глубокие интерпретации или не может быть интерпретировано однозначно, часто считается хорошим. На первый взгляд такое стихотворение может показаться не особенно сложным: оно может точно передавать с трудом поддающиеся описанию эмоции и состояния, касаться неоднозначных этических проблем, особым образом читаться на фоне других стихов — в том числе классических. Такое стихотворение нельзя понять как-либо заранее определенным образом.

Неподготовленный читатель поэзии иногда задает вопрос: что хотел сказать автор? Важно понимать, что когда мы интерпретируем поэтический текст, мы не отвечаем на этот вопрос: во-первых, мы никогда не узнаем, какими соображениями руководствовался поэт, когда писал стихотворение, а во-вторых, стихотворение обретает смысл только тогда, когда мы пытаемся интерпретировать его, исходя из собственного читательского или жизненного опыта. Нельзя говорить о том, что автор имел в виду: в поэзии слова часто

не соответствуют своим прямым значениям, и то, что автор имел в виду, уже выражено в стихотворении и не может быть пересказано другими словами.

Бывают случаи, когда автор сам предлагает ту или иную интерпретацию собственного текста, но такая интерпретация оказывается неполной, как и любая другая: даже если поэт знает о своем стихотворении больше, чем его читатель, он не знает о нем всего, потому что не может предсказать, как стихотворение будет читаться каждым новым читателем. Кроме того, сам поэт в разные периоды жизни может по-разному воспринимать собственный текст, подчеркивая то, что стало для него важным с годами, или, наоборот, скрывая то, что утратило важность.

Тем не менее авторские интерпретации могут делать понятными те аспекты стихотворения, которые по разным причинам закрыты для читателя. Современные поэты, как правило, избегают интерпретировать собственные тексты, хотя здесь встречаются исключения: например, Марианна Гейде, не только поэт, но и философ по образованию, написала комментарии к нескольким своим стихотворениям и включила их в одну из своих книг, а такие поэты, как Андрей Тавров и Вадим Месяц, часто публикуют свои стихи вместе со статьями или заметками о том, что описывается или изображается в этих стихах.

Уже в XXI веке появилось несколько сборников, составители которых публиковали стихи с написанными по их просьбе комментариями авторов, — видно, что задачу интерпретации собственного текста поэты понимают совершенно по-разному (особенно характерен был поступок Михаила Еремина, который в качестве интерпретации одного своего стихотворения предложил другое свое стихотворение).

Важно помнить о том, что любая, даже авторская интерпретация сужает смысловое богатство текста, обращает внимание на детали, которые по тем или иным причинам в некий конкретный момент кажутся важными для интерпретатора, но при этом не выражают исчерпывающе смысла всего текста. Любая интерпретация *пересказывает* стихотворение другими словами, и этот пересказ чаще всего ведется на языке прозы, который не может полностью заменить язык поэзии, ведь в этом языке иначе организована связь между словами. При интерпретации важно восприятие стихотворения в целом, а не понимание отдельных строк или слов.

Интерпретация поэтического текста не произвольна — она опирается на поэтический и культурный контекст, на опыт чтения других стихов. Такие интерпретации не могут быть одинаковы для разных людей и разных эпох: что-то исчезает из культурной памяти, а что-то, напротив, появляется в ней. Читая одно и то же стихотворение в разное время, мы уделяем внимание разным его аспектам и иначе интерпретируем это стихотворение в целом. По-другому интерпретируют стихи представители разных культур — из-за этого (а совсем не обязательно из-за недоработок переводчика) перевод стихотворения зачастую интерпретируется совсем не так, как оригинал (22.3. Стихотворный перевод).

Бывает, что поэтический текст, написанный довольно давно, кажется нам более понятным, чем современные стихи. У этого есть множество причин: поэтика, которая раньше казалась новаторской, могла стать общеупотребительной, смыслы, которые тревожили современников, стали тривиальными и т. д. С другой стороны, современные поэтические тексты могут оказывать более сильное воздействие — они улавливают то, что «носится в воздухе», то, чему еще только предстоит стать «общим местом». Шарль Бодлер писал о том, что первоочередная задача для поэта — уловить те существующие в культуре смыслы, которые через несколько лет или десятилетий могут стать очевидными, но пока еще никем не высказаны.

Интерпретация всегда ищет связи с современностью: когда мы читаем какое-либо стихотворение, мы ищем для него место в современной культуре, но такое место может быть найдено не для всех стихов. Именно поэтому одни стихи кажутся нам современными (*актуальными*), а другие нет.

Представление о том, какие стихи актуальны, может меняться вместе с культурной и социальной ситуацией. Например, поэзия Бориса Слуцкого воспринималась как актуальная в начале 1960-х годов: неприкрытая правда о Великой Отечественной войне и взвешенная интонация, при помощи которой эта правда сообщалась, казались новым словом на фоне куда более схематичной поэзии многих ровесников и старших современников поэта. Однако на протяжении 1970—1980-х годов его стихи не были столь востребованы — отчасти за счет того, что на первый план вышли те поэтические практики, которые обращались к опыту русской поэзии первой четверти XX века или были погружены в ис-

следование окружавшего их языка (поэтов первого направления позднее стали называть постакмеистами, а второго — концептуалистами). У обоих этих направлений отсутствовал интерес к анализу социальных противоречий, скрытых в современном им обществе. Поэзия Слуцкого приобрела новую актуальность в 2010-е годы, когда среди читателей поэзии вновь возник запрос на тонкий анализ общественных отношений. Следы пристального чтения Слуцкого видны у ряда современных поэтов — например, у Виталия Пуханова, который вслед за Слуцким анализирует причины и последствия трагических событий XX века.

Не только поэты могут утрачивать и приобретать актуальность, но и отдельные стихотворения. Например, верлибры Блока («Она пришла с мороза...» и другие) мало интересовали читателей при жизни поэта и спустя десятилетия после его смерти, несмотря на то что новаторство поэта в этой области отмечал такой значительный филолог, как Ю. Н. Тынянов. Однако когда верлибр стал одним из основных типов стиха, эти тексты попали в центр внимания как непрофессиональных читателей, так и исследователей поэзии, в то время как более традиционные стихи Блока оказались слишком тесно связаны с поэзией символизма*, которая у этих читателей вызывала гораздо меньший интерес. Этот пример показывает общую закономерность: творчество поэта может сохранять актуальность на протяжении десятилетий, но каждое новое поколение читателей может считать важными разные стихи.

Таким же образом могут приобретать и утрачивать актуальность разные аспекты одних и тех же текстов. Например, русские символисты воспринимали Тютчева как своего предшественника — поэта, для которого за каждой вещью было скрыто что-то таинственное и незримое, показывающее истинную природу вещей. Крупный теоретик символизма Вячеслав Иванов в 1910 году писал о Тютчеве так:

* Символизм — направление в мировой поэзии рубежа XIX—XX веков, занятое поиском иного, нематериального мира, более важного, чем привычная реальность: ключом к этому миру выступают символы — предметы (и обозначающие их слова), наделенные каким-то особым смыслом (зачастую неодинаковым у разных авторов и даже в разных текстах). Важнейшие русские символисты — Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Андрей Белый, Александр Блок. Символизм стал первым крупным явлением русского поэтического модернизма, открыв дорогу и другим стратегиям решительного обновления поэзии.

Творчество (Тютчева) также поделено между миром «внешним», «дневным», «охватывающим» нас в «полном блеске» своих «проявлений», — и «неразгаданным, ночным» миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он — наша собственная сокровенная сущность и «родовое наследье», — миром «бестелесным, слышным и незримым», сотканным, быть может, «из дум, освобожденных сном».

Но уже следующее поколение внимательных читателей Тютчева не принимало такую интерпретацию его творчества, предпочитая рассматривать поэта на фоне торжественной поэзии XVIII века и идей Фридриха Шеллинга, чья философия природы пользовалась большой известностью в юные годы поэта.

Разные интерпретации одного и того же поэтического текста могут обладать разной ценностью: ценность интерпретации зависит от количества культурных и социальных смыслов, на которые она опирается, от того, насколько тщательно проанализирован язык поэтического текста. Наиболее глубокие интерпретации учитывают и обстоятельства жизни поэта, и те смыслы, что присутствуют в культуре в ту эпоху, когда стихотворение было написано, и особенности устройства общества, в котором живет поэт, и наиболее ценные интерпретации других произведений эпохи. Однако никакая интерпретация не может быть окончательной — мы никогда не можем быть уверены, что учли все, что могло бы помочь нам лучше понять стихотворение.

Некоторые интерпретации могут быть ошибочными. Например, если они основываются на неверных фактах, предлагают некорректную расшифровку тех или иных деталей текста. Читая у Державина о том, что «кумир, поставленный в позор, / несмысленную чернь прельщает», или у Пушкина про «горний ангелов полет / и дольней лозы прозябанье», можно выстроить вполне логичное понимание текста на основе современных значений слов *позор* и *прозябанье*, но тогда, когда писали Державин и Пушкин, значения этих слов были совсем другими. Слово *позор* обозначало *зрелище*, а *прозябанье* — то же самое, что современное *прорастание*.

Правильность интерпретации зависит от тех знаний, которыми обладает интерпретатор, а эти знания могут быть разными у разных людей и в разные времена. Очевидно, что стихотворение, которое написано раньше, нельзя объяснить

через стихотворение, которое написано позже. В некоторых случаях можно говорить о влиянии одного поэта на другого, однако такое влияние всегда нужно доказывать: то, что кажется результатом влияния, может быть либо случайным совпадением, либо следствием похожей культурной ситуации, либо тем, что поэты улавливают идеи, которые «носятся в воздухе», либо независимым обращением разных поэтов к одному и тому же источнику.

Именно поэтому для того, чтобы понять ценность поэтического текста, нужно знать контекст, в котором он создавался. Так, интерпретируя символистские стихи Блока, стоит учитывать, что у него были предшественники и в русской поэзии (Валерий Брюсов, Федор Сологуб и другие), и в поэзии французской (Поль Верлен, Эмиль Верхарн).

Ненадежность и неполнота любых интерпретаций заставляет некоторых специалистов сомневаться в самой необходимости интерпретировать поэзию: они предлагают просто воспринимать произведение здесь и сейчас, не пытаясь анализировать свое восприятие, не сводя его результаты в систему и не делая выводов. Вряд ли с этим можно согласиться (хотя в отдельных случаях, когда человек сталкивается с особенно сложным, особенно потрясшим его текстом, такое восприятие тоже может быть полезно).

Интерпретация, а затем и обмен интерпретациями между профессионалами и читателями позволяет вырабатывать язык для разговора о новом и неизвестном, о том, что еще не сформировалось окончательно, а только находится в становлении. Интерпретация позволяет понимать сложные сочетания смыслов, что может пригодиться далеко не только при чтении поэзии. Читая и интерпретируя поэтические тексты, мы осознаем себя как субъектов — мыслящих и действующих существ.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Федор Тютчев, 1803–1873

СНЫ

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;

Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

[317]

Федор Сологуб, 1863–1927

Я ухо приложил к земле,
Чтобы услышать конский топот, —
Но только ропот, только шепот
Ко мне доходит по земле.

Нет громких стуков, нет покоя,
Но кто же шепчет, и о чем?
Кто под моим лежит плечом
И уху не дает покоя?

Ползет червяк? Растет трава?
Вода ли капает до глины?
Молчат окрестные долины,
Земля суха, тиха трава.

Пророчит что-то тихий шепот?
Иль, может быть, зовет меня,
К покою вечному клоня,
Печальный ропот, темный шепот?

[297]

31 декабря 1900, Миракс

Александр Блок, 1880–1921

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,

Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

Дорога, под луной бела,
Казалось, наполнилась шагами.
Там только чья-то тень брела
И опустилась за холмами.

И слушал я — и услышал:
Среди дрожащих лунных пятен
Далеко, звонко конь скакал,
И легкий посвист был понятен.

Но здесь, и дальше — ровный звук,
И сердце медленно боролось,
О, как понять, откуда стук,
Откуда будет слышен голос?

И вот, слышнее звон копыт,
И белый конь ко мне несется...
И стало ясно, кто молчит
И на пустом седле смеется.

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

[45]

С.-Петербург, 6 сентября 1902

Борис Слуцкий, 1919–1986

Ко мне на койку сел сержант казах,
И так сказал:

«Ты понимаешь в глобусе?»

И что-то вроде боли или робости
Мелькнуло в древних, каменных глазах.
Я понимал.

И вот сидим вдвоем

И крутим, вертим шар земной

до одури,

легает граница между субъектом и поэтом, читатель сказать не может. Более того, часто на этот вопрос не может ответить и сам поэт.

Если в стихотворении Александра Твардовского сказано: «Я убит подо Ржевом», едва ли стоит предполагать, что это я и поэт Александр Трифонович Твардовский — одно лицо. Часто соотношение между автором и субъектом не столь очевидно. Так, известно, что ранние стихи Анны Ахматовой, в которых героиня жалуется на жестокое обращение мужа, подпортили репутацию ее настоящему мужу — поэту Николаю Гумилеву: читатели не видели различий между ним и персонажем стихов, потому что не различали Ахматову и субъекта ее поэзии. Другой такой пример — Елена Гуро. Субъект ее стихов часто оплакивал потерянного сына, и большинство читателей были уверены, что в жизни поэтессы действительно случилась такая утрата, однако у Гуро не было детей.

Для того чтобы создать впечатление авторского голоса, поэту необязательно употреблять местоимение я. Подобный эффект может создаваться разными способами: поэт может сообщать подробности из своей жизни, в которые читателю легко поверить, либо открыто заявлять, что текст написан «от первого лица». Хотя субъект может явно характеризовать себя, в большинстве случаев мы судим о нем по косвенным данным: по деталям, которые он упоминает, по словам, которые он выбирает, по особенностям его взгляда на мир.

Речевая характеристика субъекта помогает читателю составить представление о том, с кем он имеет дело. В ход могут пойти самые разные языковые средства: высокие или просторечные слова, обороты и формы, простое или усложненное строение фразы. Например, слова из церковного обихода часто встречаются в стихах поэта и священника Сергея Круглова, и их употребление свидетельствует о том, что субъект его стихов если и не совпадает с автором, то не менее, чем автор, причастен к жизни церкви:

Молодой дьякон, вбегле хиротонисан,
С плачем просыпается: приснилось ему,
Что служил он лихорадочно, среди каких-то кулис,
И пахло мышами, а сцена ползла во тьму.

Что служил он с потным позором, в одних трусах,
В ораре́, прилепленном скотчем к плечу, бледный, как мел,

И голос дрожал, а в уничтожающий ответ
Хор незримый «анаксиос!» гремел.

[178]

О погруженности субъекта в церковные реалии говорят здесь не только общеизвестные понятия и образы (*дьякон* и *хор незримый*), но и специфические слова греческого происхождения, значение которых известно далеко не всякому читателю: *хиротонисать* (наделять человека саном, дающим право совершать церковные обряды), *орарь* (лента из цветной ткани, часть облачения дьякона), *анаксиос* (буквально ‘недостойн’ — возглас, который произносится при снятии сана), даже наречие *вбегле́* представляет собой церковнославянизм, обычно не встречающийся в общеупотребительном языке. Таким образом, субъект этого текста сразу получает целый ряд косвенных характеристик, позволяющих точнее определить его.

Несоответствие, которое неизбежно возникает между автором и поэтическим субъектом, часто находится в центре внимания современных поэтов. Некоторые поэты ищут способы указать на различие субъекта и автора, другие пытаются создать иллюзию их близости.

Иногда поэт целенаправленно конструирует такой субъект, который максимально отличается от него самого, и подчеркивает это отличие. Например, текст может быть написан от лица какого-либо исторического персонажа (так происходит в стихотворении Брюсова «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон...») или от представителя такой социальной группы, к которой никак не может принадлежать поэт (например, русский поэт XIX — начала XX века мог писать от лица цыгана, притом что в силу социальных причин цыган в Российской империи вряд ли стал бы печатающимся поэтом).

В таких случаях говорят о *ролевой лирике*, а субъекта такой лирики часто называют авторской *маской* (подробнее см. 6. Поэтическая идентичность). В современной поэзии ролевая лирика встречается относительно редко: она задает слишком жесткую границу между автором и поэтическим субъектом, в то время как в поэзии последнего полувека наблюдается интерес к тому, чтобы сделать эту границу более гибкой, заставить читателя каждый раз заново решать, с кем он имеет дело — с автором или сконструированным им поэтическим субъектом.

Яркий пример такого сложного отношения к субъекту можно найти в поэзии Дмитрия Александровича Пригова: этот поэт часто употреблял местоимение первого лица, но при этом в каждом случае находил возможность подчеркнуть, что читатель имеет дело не с я поэта, а с искусственно созданным субъектом. В 1980—1990-е годы стихи Пригова вызвали шумные дискуссии о том, есть ли в них хотя бы след автора как человека. Однако поэт самой своей практикой показывал, что это неверная постановка вопроса — поэтический субъект всегда сконструирован, и включает ли эта конструкция что-то от «живого поэта», сказать никогда нельзя:

Килограмм салата рыбного
В кулинарьи приобрел
В этом ничего обидного —
Приобрел и приобрел
Сам немножечко поел
Сына единоутробного
Этим делом накормил
И уселись у окошка
У прозрачного стекла
Словно две мужские кошки
Чтобы жизнь внизу текла

[253]

В этом стихотворении Пригов намеренно обошелся без местоимения я, однако оно часто воспринималось читателями как повествование от первого лица (благодаря узнаваемости советских реалий и автобиографическому совпадению — у поэта был сын). На первый взгляд, в стихотворении говорится о нежной любви к сыну, но при этом почти каждая строчка заставляет задуматься о том, мог ли интеллектуал Дмитрий Александрович Пригов сказать все это всерьез. Стихотворение выглядит «неумелым» и одновременно издевательским (как многие стихи этого поэта). Неудачные и попросту смешные выражения появляются здесь почти в каждой строке: это и три раза повторенный глагол *приобрел* (как будто поэт не мог придумать рифму к этому слову), и *единоутробный сын* (единоутробными бывают братья или сестры по матери, но сын не может быть единоутробным отцом), и *кулинарья* вместо *кулинарии* и т. д. Все это заставляет думать, что поэт сознательно затрудняет читательское восприятие — одновременно указывает и на то, что стихотворе-

ние написано от лица *человека* Пригова, а не искусственно сконструированного субъекта, и на то, что человек Пригов никак не может говорить в этом стихотворении от собственного лица. Мы ничего не узнаем о том, совпадают ли здесь поэт и субъект на самом деле. Таким образом, в этом стихотворении, как и во многих других стихах Пригова, поэт обращает внимание читателя на то, что субъект — искусственная конструкция, и даже если он чем-то похож на автора, то это сходство скорее всего обманчиво.

В других случаях поэты конструируют субъект так, что он кажется полностью совпадающим с автором (такое совпадение часто называют *прямым высказыванием*). Например, в небольшом стихотворении Веры Павловой сообщаются реальные подробности биографии поэта:

На четверть — еврейка.
На половину — музыкантша.
На три четверти — твоя половина.
На все сто — кто?

[239]

Читателю этого стихотворения сообщают реальные подробности, но при этом ясно, что они далеко не всё говорят нам о человеке Вере Павловой. Даже когда поэт придает субъекту свои реальные черты, он умалчивает о чем-то: субъект конструируется из *отдельных* черт, действительно принадлежащих поэту. Эти черты придают тексту особую убедительность, создают ощущение подлинности — как будто мы слышим голос самого поэта. Однако ответить на вопрос, действительно ли это его голос или все же голос поэтического субъекта, которого мы принимаем за поэта, нельзя. Даже если у нас возникает ощущение полного совпадения субъекта и автора, важно понимать, что это только иллюзия.

Поэт и субъект — это не одно и то же. Но автор может наделять поэтического субъекта собственной биографией. Можно сказать, что субъект многих стихов Сергея Есенина, как и сам поэт, светловолосый, голубоглазый, выходец из крестьян, отличается скандальным поведением:

Я обманывать себя не стану,
Залегла забота в сердце мгlistом.
Отчего прослыл я шарлатаном?
Отчего прослыл я скандалистом?

Не злодей я и не грабил лесом,
Не расстреливал несчастных по темницам.
Я всего лишь уличный повеса,
Улыбающийся встречным лицам.

Я московский, озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою легкую походку.

[126]

Современники Есенина угадывали в этих строках образ самого поэта. Но этот образ дается в утрированном виде: в реальности Есенин был активным участником литературной жизни 1920-х годов, хотя из его стихов может создаться впечатление, что он был сельским самоучкой, который попал в плохую компанию и которого литературная общественность не принимала в свой круг. Все было совсем не так: он общался почти со всеми значительными поэтами своего времени и входил в авангардную литературную группу имажинистов. Но в стихах Есенин не упоминает об этом: вместо этого он создает цельный образ «озорного гуляки», в котором упрощенно передаются реальные черты поэта. Этот образ оказался настолько запоминающимся и убедительным, что почти полностью вытеснил реальную биографию поэта.

Если нам нравится стихотворение, мы часто хотим узнать, каким человеком был его автор и что именно подтолкнуло его к написанию этого текста. Как правило, в стихах нельзя найти прямого отражения жизни поэта, но это не значит, что биография не оказывает на стихи никакого влияния: биографические обстоятельства могут занимать важное место, но нужно помнить, что они лишь один из источников, при помощи которого можно понять, как устроен поэтический субъект стихотворения, и интерпретировать стихотворение в целом.

Находя в лирическом субъекте биографические черты автора, мы глубже и объемнее представляем себе говорящего.

В «Евгении Онегине» о Петербурге сказано:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

[257]

Это замечание прочитывается как намек на события из жизни самого Пушкина: в момент написания этих строк поэт был

отправлен в так называемую «южную ссылку» и посещать столицу ему было нельзя. Такая деталь будто бы настраивает видеть в я самого Пушкина. Но в той же главе автор создает у читателя впечатление *своего* (а на самом деле — субъекта) знакомства с вымышленным персонажем — Евгением Онегиным. Вымышленный субъект выглядит реальным, и в силу этого столь же реальными кажутся другие элементы текста.

Иногда субъект может приобретать черты некой коллективной общности (условного *мы*). Как и в случае я, местоимение *мы* при этом может быть не выражено в тексте напрямую. Однако в таком случае читатель воспринимает субъекта как часть такой общности. Такой субъект в значительной степени определяется коллективной идентичностью (6. Поэтическая идентичность) либо соотносится с определенными политическими или социальными общностями (21.2. Поэзия и политика). Субъект может по-разному соотноситься с этими общностями — полностью совпадать с ними или чем-то выделяться на их фоне. Наконец, сами эти общности могут быть воображаемыми или несуществующими — субъект может существовать на фоне некоего *мы*, но установить его границы и свойства удастся далеко не всегда.

Читатель может довольно хорошо понимать, что за люди входят в *мы*:

Мы были опытным полем. Мы росли, как могли.
Старались. Не подводили Мичуриных социальных.
А те, кто не собирались высываться из земли,
Те шли по линии органов, особых и специальных.

Все это Древней Греции уже гораздо древней
И в духе Древнего Рима векам подает примеры.
Античность нашей истории! А я — пионером в ней.
Мы все были пионеры.

[291]

Борис Слуцкий

В этом стихотворении Бориса Слуцкого можно довольно точно определить, кто такие *мы* — это советские люди, чье детство пришлось на первые годы после революции, кто застал утопические проекты 1920-х годов и террор 1930-х, воевал на Великой Отечественной войне и т. д.

В других случаях *мы* не определено детально, но при этом противопоставлено некоему *они*. Под этим *мы* могут пони-

маться люди, принадлежащие к одному поколению, одному кругу, и хотя поэт не сообщает нам, что именно объединяет этих *мы*, можно сказать, что их число бесконечно и они чем-то отличаются от окружающих их людей. Так устроено *мы* в стихотворении Иосифа Бродского:

Нет, мы не стали глуше или старше,
мы говорим слова свои, как прежде,
и наши пиджаки темны все так же,
и нас не любят женщины все те же.

И мы опять играем временами
в больших амфитеатрах одиночеств,
и те же фонари горят над нами,
как восклицательные знаки ночи.

[48]

Наконец, под *мы* могут пониматься *мы все*. Такое *мы* словно приглашает читателя присоединиться к той общности, которая создается самим текстом и за его пределами не существует:

А может быть, скажите, мясо
прикрыто занавесом музыкальным?
Быть может, ухо наше слышит,
что мы должны вкушать не помня —
чечетку дня и рукоятку полдня,
кровавый почерк полуночной мыши.

[216]

Александр Миров

В этом стихотворении Александра Миронова присутствует местоимение *мы*, и субъект явно соотносится с некоторой общностью. Однако что это может быть за общность — остается неясным: поэт сообщает, что эти *мы* «должны вкушать... чечетку дня и рукоятку полдня», но соотносить эти действия с какими-либо определенными событиями, которые могли бы ограничивать круг этого *мы*, невозможно. Это *мы* приглашает к участию всех читателей стихотворения — каждый из них может сказать о себе и о других «мы».

Русский язык дает возможность поэту избежать прямого указания на субъект. Глагол в прошедшем времени (например, *пришел, придумал*) не выражает категории лица и может выражать действие, которое совершает *я*, *ты* или *он*.

При этом субъект может быть связан с адресатом: появление в поэтическом тексте прямой адресации (например, местоимения *ты*) часто позволяет сказать что-то об устройстве субъекта. В таких случаях местоимение *ты* может интерпретироваться как *я+ты* или даже просто совпадать с *я* (5. Адресат и адресация).

В ряде случаев поэт может специально затруднять понимание того, какой именно субъект действует в стихотворении и какими он обладает особенностями. Например, поэт может таким образом строить грамматику текста, что получить через нее какие-то сведения о субъекте становится сложно:

отстрадал от души горечавку —
будто сам ее видел:

лепестки свернуты,
стебли переплетены,
когда лопнут плоды — истекает и оседает на месте.

ее, может, и нет, но она мне пишет:

свет бы вернула в глаза,
волну в волосы,

было бы, где разомкнуть, что сомкнулось.

[82]

Анна Глазова

В этом стихотворении Анны Глазовой за счет употребления глагола *отстрадать* в прошедшем времени непонятно, о каком лице идет речь. Далее возникают третье и первое лицо (*она*^{3-е лицо} *мне*^{1-е лицо} *пишет*), но остается неясным, в каком отношении они находятся друг с другом, каких людей обозначают и как эти люди связаны с изображаемой в стихотворении действительностью. Это позволяет поэту изобразить окружающий его мир «неустойчивым» и непредсказуемым.

Иногда стихи пишутся от лица животных, предметов или абстракций. В таких стихах поэтический субъект может иметь несколько слоев: он одновременно и человек (для которого могут быть заданы разного рода характеристики — социальные, личностные, пространственные и временные), и что-то другое, отличающееся от человека. Любая

поэтическая субъективность оказывается «очеловеченной», однако в таких текстах к человеку добавляется еще что-то. Например, Елена Шварц говорит о себе как о звере и цветке, оставаясь при этом человеком:

Я — куст из роз и незабудок сразу,
Как будто мне привил садовник дикий
Тяжелую цветочную проказу.
Я буду фиолетовой и красной,
Багровой, желтой, черной, золотой,
Я буду в облаке жужжащем и опасном —
Шмелей и ос заветный водопой.
Когда ж я отцвету, о Боже, Боже,
Какой останется искусанный комок —
Остывшая и с лопнувшей кожей,
Отцветший, полумертвый зверь-цветок. [344]

Иногда поэт-мужчина может писать от лица женщины и наоборот. Это явление отчасти связано с гендерной идентичностью и ее воплощением в тексте — оно подчеркивает условность поэтического субъекта и позволяет подчеркнуть в нем некоторые черты, которые кажутся автору важными (6. Поэтическая идентичность). Так, одно из стихотворений Николы Звягинцева написано от лица девушки:

Grishà, купите мне мобильник,
Их столько много продают.
Мне нужен утренний цирюльник,
Еще вечерний умывальник,
И руку чувствовать твою.

Еще что я в тебе проснулась,
Что сквозь горячее плечо
Я сытой кошкой улыбнулась,
Нога дорожки не коснулась,
Мощенной красным кирпичом... [146]

В некоторых текстах современных поэтов трудно выделить субъект. Тексты этих стихов часто не позволяют понять, кто именно в них говорит: каждая фраза обладает иной речевой характеристикой, заставляет предполагать, что в ней действует свой собственный субъект — не такой, как в соседних фразах:

ожидание тысячу лет
но время не ждет — пора уходить

так валится старый тополь —
искрами сыплет
рвет провода

гудки телефонов длиннее жизни
голоса в трубках становятся детскими

младенческий лепет
сзывает игрушки на утреннюю поверку

кто твой отец надувной заратустра? [127]
Павел Жагун

В этом тексте Павла Жагуна трудно обнаружить того, кто говорит: здесь есть фиксации состояний (*ожидание тысячу лет*), обращения к какому-то третьему лицу (*кто твой отец надувной заратустра?*)*, наблюдения (*так валится старый тополь*), но это не складывается в единую картину, потому что остается непонятным, кто фиксирует эти состояния, адресует речь к третьему лицу и совершает наблюдения. Может быть, это тот, кому *пора уходить*, но возможны и другие интерпретации — каждая фраза дает слишком мало информации о той действительности, в которой разворачивается действие этого стихотворения. Кроме того, некоторые фразы оказываются скрытыми цитатами: например, последняя фраза стихотворения напоминает фразу «Люк, я твой отец» из известной космической саги «Звездные войны».

Использование поэтами цитат вообще ставит существование субъекта под вопрос. В случае если эти цитаты принадлежат к культурному багажу определенной социальной группы, их использование помогает читателю представить себе субъект (так происходит, например, в поэзии Тимура Кибирова, где в большом количестве используются цитаты из круга чтения советского интеллигента рубежа 1970—1980-х годов). Но если поэт сознательно использует такие цитаты, которые не опознаются читателем, или обращается к слишком

* Заратустра — легендарный древнеперсидский мудрец, от лица которого написано одно из ключевых произведений Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра».

разнообразным источникам, поэтический субъект выделяется с большим трудом. Он словно бы оказывается «расщеплен» между никому не принадлежащими фразами, которые ни по отдельности, ни вместе не способны помочь в выделении субъекта.

Появление такого типа поэтического субъекта связано с развитием современных средств коммуникации. Интернет и социальные сети привели к тому, что поэтические тексты стали появляться в контексте, который раньше был им несвойственен, — они часто окружены новостями, ссылками на те или иные ресурсы, личными впечатлениями о каких-то посторонних вещах. Такая организация информационного пространства заставляет некоторых поэтов по-новому смотреть на поэтический субъект: на первый план выходит вопрос, возможен ли единый субъект в условиях такого разнообразия информационных потоков. Поэты начала XXI века совмещают в рамках одного текста различные информационные потоки: кажется, что субъект таких текстов возникает из них непосредственно. Поэты словно проверяют субъекта на прочность — сумеет ли он сохранить свою целостность в современном информационном мире. Такая конструкция субъекта встречается в поэме Станислава Львовского «Чужими словами», в произведениях Михаила Сухотина, Антона Очирова и других поэтов.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Михаил Лермонтов, 1814–1841

СОН

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладящей струей.

[190]
1841

Владислав Ходасевич, 1886–1939

ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

Nel mezzo del cammin di nostra vita

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом
Танцевавший на дачных балах,—
Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?

Разве тот, кто в полночные споры
Всю мальчишечью вкладывал прыть,—
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

Впрочем,— так и всегда на середине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала.
И Виргилия нет за плечами,—
Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла.

[332]

18—23 июля 1924

Париж

112

Саша Черный, 1880—1932

КРИТИКУ

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет»,—
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бороною.

[339]

1909

Александр Твардовский, 1910—1971

Я УБИТ ПОДО РЖЕВОМ

Я убит подо Ржевом,
В безыменном болоте,
В пятой роте, на левом,
При жестоком налете.

Я не слышал разрыва,
Я не видел той вспышки, —
Точно в пропасть с обрыва
И ни дна ни покрышки.

И во всем этом мире,
До конца его дней,
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей.

Я — где корни слепые
Ищут корма во тьме;
Я — где с облачком пыли
Ходит рожь на холме;

Я — где крик петушиный
На заре по росе;
Я — где ваши машины
Воздух рвут на шоссе;

Где травинку к травинке
Речка травы прядет, —
Там, куда на поминки
Даже мать не придет.

Подсчитайте, живые,
Сколько сроку назад
Был на фронте впервые
Назван вдруг Сталинград.

Фронт горел, не стихая,
Как на теле рубец.
Я убит и не знаю,
Наш ли Ржев наконец?

Удержались ли наши
Там, на Среднем Дону?..
Этот месяц был страшен,
Было все на кону.

Неужели до осени
Был за ним уже Дон,
И хотя бы колесами
К Волге вырвался он?

Нет, неправда. Задачи
Той не выиграл враг!

113

Нет же, нет! А иначе
Даже мертвому — как?

И у мертвых, безгласных,
Есть отрада одна:
Мы за родину пали,
Но она — спасена.

Наши очи померкли,
Пламень сердца погас,
На земле на поверке
Выкликают не нас.

Нам свои боевые
Не носить ордена.
Вам — все это, живые.
Нам — отрада одна:

Что недаром боролись
Мы за родину-мать.
Пусть не слышен наш голос, —
Вы должны его знать.

Вы должны были, братья,
Устоять, как стена,
Ибо мертвых проклятье —
Эта кара страшна.

Это грозное право
Нам навеки дано, —
И за нами оно —
Это горькое право.

Летом, в сорок втором,
Я зарыт без могилы.
Всем, что было потом,
Смерть меня обделила.

Всем, что, может, давно
Вам привычно и ясно,
Но да будет оно
С нашей верой согласно.

Братья, может быть, вы
И не Дон потеряли,
И в тылу у Москвы
За нее умирали.

И в заволжской дали
Спешно рыли окопы,
И с боями дошли
До предела Европы.

Нам достаточно знать,
Что была, несомненно,
Та последняя пядь
На дороге военной.

Та последняя пядь,
Что уж если оставить,
То шагнувшую вспять
Ногу некуда ставить.

Та черта глубины,
За которой вставало
Из-за вашей спины
Пламя кузниц Урала.

И врага обратили
Вы на запад, назад.
Может быть, побратимы,
И Смоленск уже взят?

И врага вы громите
На ином рубеже,
Может быть, вы к границе
Подступили уже!

Может быть... Да исполнится
Слово клятвы святой! —
Ведь Берлин, если помните,
Назван был под Москвой.

Братья, ныне поправшие
Крепость вражьей земли,

Если б мертвые, павшие
Хоть бы плакать могли!

Если б залпы победные
Нас, немых и глухих,
Нас, что вечности преданы,
Воскрешали на миг, —

О, товарищи верные,
Лишь тогда б на войне
Ваше счастье безмерное
Вы постигли вполне.

В нем, том счастье, бесспорная
Наша кровная часть,
Наша, смертью оборванная,
Вера, ненависть, страсть.

Наше все! Не слукавили
Мы в суровой борьбе,
Все отдав, не оставили
Ничего при себе.

Все на вас перечислено
Навсегда, не на срок.
И живым не в упрек
Этот голос наш мыслимый.

Братья, в этой войне
Мы различья не знали:
Те, что живы, что пали, —
Были мы наравне.

И никто перед нами
Из живых не в долгу,
Кто из рук наших знамя
Подхватил на бегу,

Чтоб за дело святое,
За Советскую власть
Так же, может быть, точно
Шагом дальше упасть.

Я убит подо Ржевом,
Тот еще под Москвой.
Где-то, войны, где вы,
Кто остался живой?

В городах миллионных,
В селах, дома в семье?
В боевых гарнизонах
На не нашей земле?

Ах, своя ли, чужая,
Вся в цветах иль в снегу...
Я вам жить завещаю, —
Что я больше могу?

Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой отчизне
С честью дальше служить.

Горевать — горделиво,
Не клонясь головой,
Ликовать — не хвастливо
В час победы самой.

И беречь ее свято,
Братья, счастье свое —
В память воина-брата,
Что погиб за нее.

[311]
1945—1946

Лев Рубинштейн, 1947

ЭТО Я

1. Это я.
2. Это тоже я.
3. И это я.

4. Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: «1952».
5. Миша с волейбольным мячом.
6. Я с санками.
7. Галя с двумя котятами. Надпись: «Наш живой уголок».
8. Третий слева — я.
9. Рынок в Уфе. Надпись: «Рынок в Уфе. 1940 г.»
10. Неизвестный. Надпись: «Дорогой Ёлочке на память от М. В., г. Харьков».
11. А это отец в пижаме и с тяпкой в руке. Надпись: «Кипит работа». Почерк мой.
12. Мама с глухой портнихой Татьяной. Обе в купальниках. Надпись: «Жарко. Лето 54».
13. А это я в трусах и в майке.
<...>
104. А это утро золотое, когда пускался наутек от разъяренной тети Зои простой соседский паренек.
105. А это я.
106. А это Ларичевой Раи полузабытый силуэт. Мои очки в простой оправе. Мне девять, ей двенадцать лет.
107. А это я.
108. А это те четыре слова, которые сказал Санек, когда Колян согнул подкову, а разогнуть уже не смог.
109. А это я.
110. А это праздничной столицы краснознаменное «ура» и свежавымытые лица девчонок с нашего двора.

111. А это я.
112. А это гимна звук прелестный в шесть ровно, будто и не спал. Наверное, радиоточку кто-либо выключить забыл.
113. А это я.
114. А это я в трусах и в майке.
115. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой.
116. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке.
117. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной.
118. И мой сурок со мной.
119. *(Уходит.)*

[266]

Эдуард Лимонов, 1943

Я в мыслях подержу другого человека
Чуть-чуть на краткий миг... и снова отпущу
И редко-редко есть такие люди
Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам
Баюкаю себя — ласкаю — глажу
Для поцелуя подношу
И издали собой люблюсь

И вещь любую на себе я досконально рассмотрю
Рубашку
я до шовчиков излажу
и даже на спину пытаюсь заглянуть
Тянусь тянусь
но зеркало поможет
взаимодействуя двумя

Увижу родинку искомую на коже
Давно уж гладил я ее любя

Нет положительно другими невозможно
мне занятому быть
Ну что другой?!
Скользнул своим лицом, взмахнул рукой
И что-то белое куда-то удалилось
А я всегда с собой

[192]

Дмитрий Александрович Пригов, 1940–2007

Куриный суп, бывает, варишь
А в супе курица лежит
И сердце у тебя дрожит
И ты ей говоришь: Товарищ! —
Тамбовский волк тебе товарищ! —
И губы у нее дрожат
Мне имя есть Анавелах
И жаркий аравийский прах —
Мне товарищ

[253]

Данила Давыдов, 1977

воистину хочу но сам не понимаю
зачем все это близко принимаю
мне скучно без но не сказать чего
ушли намеренья повыпали слова

когда перед тобою совокупность
представлена как шелестящий еж
ты смотришь строго так и неподкупно
на просыпающийся неуклонно дождь

нет мысли ни о чем не дрогнут инструменты
не колыхнется шторы механизм
вот разве что на зов ленивые секунды
сползаются по плоскости волос

свет электрический почти как свет дневной
и тот и тот побрезговали мной

[104]

Александра Петрова, 1964

Женщины в черном, с биноклями наблюдают за ходом
войны.

Мы идем по парку так быстро,
потому что мы влюблены.

Мальчики красное солнце пасуют средь маргариток, травы.
Вратарь накрывает его собой,
намокает, темнея, подмышек его зверобой.

Подземные наступления он слышит,
лежа вот так в траве.
Слышит, как землетрясения двигают недвижимость.
И как армию в зыбких траншеях засыпают пески.
Девушка в исчезающем светляке такси
трет виски, хмурится.
Вот и со мной что-то случилось.

Я, что ли, ветру и улицам, не рассказать,
что,
не найду ничего похожего
на тех, что были.
Женщины зажигают деревья в парке,
чтоб видеть, как мы идем,
словно прохожие,
медленно, потому что
гул голосов доносит: «кажется, разлюбили».

[243]

Виктор Іванів, 1977–2015

Нежный май стал вдруг горшим из празднеств
в сонном воздухе кружится пыль
уксус лакомей крови ли разве
этот вкус я уже позабыл

Ты как нищий цыганский ребенок
целуй руку коснувшись земли
в теневых мы и мокрых знаменах
поминальное солнце зажгли

Подожженный бумажный корабль
тонет в облаке жарких небес
нежный май ли стеклянный октябрь
мы сегодня хороним невест

[142]

Сергей Тимофеев, 1970

ПОЕЗДКА

Черный опель 30-х годов
укрыл нашу сумрачную компанию,
ребят с растрепанными прическами
и девушек в черных чулках
и высоких ботинках
завоевательниц.
Мы ехали по утренним улицам
после бессонной ночи,
как какая-то ночная служба,
возвращающаяся на отдых.
Но мы потерялись. И кружили
в нашем лакированном жуке,
прильнув лицами к овальным стеклам,
как раскрашенные рыбы,
поднявшиеся из такой глубины,
где ничего не происходит,
кроме замкнутой игры теней
и пузырьков воздуха.
Мы корчили такие печальные рожи,
что нас никто не замечал.
Все строили планы на этот
начинающийся день
и глядели на небо
в ожидании солнца.
Нам ничего не оставалось,
как проскользнуть еще раз
по главной улице

и скрыться
в одном из бесчисленных переулков,
сразу утихнув
и прижавшись друг к другу.
Наш маленький автомобиль
скользил
по еще полутемной дороге.

[312]

ТАКЖЕ СМ.:

Лев Оборин (2.1), Федор Тютчев (3.2), Михаил Лермонтов (10.4),
Гали-Дана Зингер (10.5), Эдуард Багрицкий (11.2), Михаил Айзен-
берг (11.2), Афанасий Фет (13), Михаил Кузмин (11.5), Станислав
Красовицкий (16.2), Борис Пастернак (17), Осип Мандельштам
(18.2.2), Илья Эренбург (18.2.3) Владимир Высоцкий (19.1), Алек-
сандр Введенский (20.1), Михаил Лермонтов (21.1.4).

5.1.

Адресат не менее важен, чем субъект

Обычно мы используем понятие *адресат*, когда говорим о коммуникации. Поэтическая коммуникация существенно отличается от коммуникации в обычной речи. У адресата поэтического текста есть ряд особенностей, которые отличают его не только от адресата обыденной речи, но даже от адресата художественной прозы. Во-первых, у поэта отсутствует реальный собеседник, поэтому автор ведет внутренний диалог и сам является основным адресатом собственного стихотворения. Обычно такая ситуация называется *автокоммуникацией*.

Во-вторых, стихи часто похожи на разговор: поэт сам моделирует себе *собеседника*, который может присутствовать внутри текста или подразумеваться за его пределами. Мы будем называть эту особенность поэтического текста *обращенностью*. Но к кому обращена поэтическая речь? К конкретному лицу, к читателю, к себе, к другому поэту, к другим поэтам или ко всем одновременно?

На самом деле лирический текст одновременно направлен сразу двум, трем или даже более адресатам: например, самому себе, адресату, так или иначе обозначенному в тексте, и подразумеваемому читателю. Адресация поэтического текста многослойна, и за одним коротким обращением (например *ты*) может стоять много адресатов. Игра на неоднозначности адресата, переходы и взаимодействие между разными типами адресата — одни из важнейших приемов в поэзии.

Анна Горенко, 1972–1999

Не правда ли ты хорошо помнишь солнечные дни
и свои детские мечты.
Твои детские мечты так напоминают мои детские мечты
так напоминают нашу общую действительность —
ты живешь на краю неба и я на краю земли
и между нами ходит автобус,
но вот задумано было — трамвай,
и покуда не будет трамвая, мы никуда не поедem.
Не правда ли ты также ясно можешь сочинить меня
как я могла бы жить
если бы мир был бы устойчивее а жизнь
не была бы такой бесконечно длинной.
Не правда ли ты дождешься зимы и ее подобию погоды
и мы будем глядеть
я на твой почерк и ты на мой голос
как если бы принц решил бы не целовать
спящую красавицу пока сама не проснется.
И ты знаешь что есть физическая боль
белая ночь
ветер пустыни
грамматический разбор словосочетаний
а я все это видела своими глазами одновременно. [90]

5.2.

Внутренний адресат.
Кто это и зачем он нужен?

Для удобства понимания и анализа текста нужно различать *внутреннего* и *внешнего* адресатов, хотя деление это условно и между этими двумя типами возможны разные переходные формы.

Под *внутренним адресатом* имеется в виду особый «персонаж» поэтического текста, о существовании которого становится известно непосредственно из текста стихотворения. Этот персонаж — собеседник автора, однако он обяза-

тельно играет эту роль на протяжении всего текста — иногда только в отдельных его фрагментах. Внутренний адресат часто выражается местоимением *ты* (реже — *вы*) и разнообразными обращениями. Особая роль местоимений в поэзии не исчерпывается поэтическим *я*, поэзия использует второе лицо (*ты*) гораздо чаще, чем любые другие формы художественной речи. Это сближает ее с ораторской речью, письмом или молитвой. Употребляя местоимение *ты* и обращения, поэт переходит от далекого плана к близкому, от внешнего к внутреннему — это знак близости автора к предмету речи.

Упоминание внутреннего адресата или даже конкретного лица в стихотворении может быть лишь поводом для его написания. Обращения к реальному адресату как будто связывают текст стихотворения, обладающий замкнутостью и самодостаточностью, с «реальным» миром. Но на самом деле фигура внутреннего адресата позволяет сократить расстояние между читателем и автором, сделать объект стихотворения более близким, интимным.

Внутренний адресат необязательно должен быть человеком: он может быть *деревом, животным, городом, любым предметом, например фонтаном, обелиском, стихией (морем, лесом, полем)*, понятием времени (*весной, ночью*), абстрактным понятием (*родиной, жизнью, свободой*). Так происходит, например, в стихотворении Блока «О, весна без конца и без краю...», где адресатом выступает *весна* или *жизнь*. В качестве Собеседника — внутреннего адресата, — к которому обращаются на *ты*, выступают и уже умершие люди, в том числе исторические персонажи далекого прошлого:

О ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн.

[257]

Александр Пушкин, «Наполеон»

Самая характерная фигура риторического адресата в традиционной поэзии — Муза. С упоминания музы начинаются многие древние стихотворения — например, в начале «Илиады» Гомера поэт призывает музу, которую называет «богиня»: *Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...* Традиционно имела в виду муза поэзии (*Эвтерпа*), но затем муза утратила мифологические черты и превратилась в фигуру обращения, под которой уже не понималась какая-либо кон-

кретная богиня. Муза-адресат может также становиться персонажем стихотворения:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...

И Музе я сказал: «Гляди!

Сестра твоя родная!»

[225]

Николай Некрасов

В ряде традиционных жанров обращение к внутреннему адресату встречается регулярно. Среди таких жанров ода, послание, эпитафия, эпиграмма и некоторые другие. В иерархии жанров поэзии XVIII века больше ценилось обращение к абстрактному адресату, даже если стихотворение было посвящено конкретному человеку. Например, Державин в стихотворении «На возвращение графа Зубова из Персии», обращаясь к Зубову напрямую, пересказывает события, безусловно известные адресату, но делает вид, как будто Зубов забыл обстоятельства собственной военной биографии:

О юный вождь! сверша походы,
Прошел ты с воинством Кавказ
<...>

Ты видел, Каспий, протягаясь,
Как в камышах, в песках лежит
<...>

Ты дома зрел царей, вселенну —
Внизу, вверх, ты видел все...

[111]

В романтической поэзии XIX века начиная с Пушкина часто используется прямо противоположная модель. Обращение к конкретному внутреннему адресату изобилует намеками и подробностями, которые могут быть известны лишь небольшому кругу избранных друзей. Обычный читатель вряд ли может расшифровать без специального комментария, кем был этот адресат. Например, Аполлон Майков, обращаясь к поэту и переводчику Михаилу Михайлову, пишет:

Урала мутного степные берега,
 Леса, тюльпанами покрытые луга,
 Амфитеатры гор из сизого порфира,
 Простые племена, между которых ты
 Сбирал предания исчезнувшего мира,
 Далекая любовь, пустынные мечты
 Возвысили твой дух: прощающим, любящим
 Пришел ты снова к нам — и, чутко слышу я,
 В стихах твоих, ручьем по камешкам журчащим,
 Уж льется между строк поэзии струя. [205]

Читателю вряд ли известно, что за *далекая любовь* имеется в виду или что упоминания Урала и *простых племен* содержат намек на башкирский фольклор, который собирал Михайлов. Но это и не требуется: такое построение текста дает возможность читателю частично отождествить себя с адресатом и таким образом представить себя в кругу знакомых и друзей поэта.

С другой стороны, если подобные частные обстоятельства воплощаются поэтом максимально обобщенно, а внутренний адресат не назван по имени, то поэт может переадресовать свое стихотворение, посвятив его еще раз. Такая переадресация остается фактом биографии поэта и почти не влияет на интерпретацию текста в целом. Так, предполагается, что стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновение...», подаренное Анне Керн, было написано Пушкиным задолго до знакомства с ней и первоначально адресовано кому-то другому.

Ты внутреннего адресата может быть устроено по-разному, например *ты* = *я* + *ты*. Такое *ты* совмещает абстрактного собеседника и *я* — поэта, причем доля *я* и *другого* в каждом *ты* может изменяться даже на протяжении одного текста. *Ты* может перевешивать *я*, о чем может свидетельствовать обилие повелительных форм:

Представь, что война окончена, что воцарился мир.
 Что ты еще отражаешься в зеркале...

<...>

И если кто-нибудь спросит: «кто ты?» ответь: «кто я?
 я — никто», как Улисс некогда Полифему... [48]

Иосиф Бродский

Я может почти совпадать с *ты* — например, у Владимира Аристова словом *ты* одновременно обозначается и субъект, и адресат:

Ты собственник пластмассовой расчески,
 Но время настает —
 Ты расстаешься

Зубцы пересчитаешь в ней прозрачные
 На рассвет посмотришь
 Сквозь сумрачный и теплый
 Ее искусственный янтарь

Не так уж много ты теряешь
 Когда из твоего кармана правого
 Выскользнет она

И все ж раскроется весь круг земли по-новому
 В октябрьской красоте Москвы [19]

Ты с большой буквы чаще всего читается как обращение к единственному адресату — Богу, даже как именование Бога. В таком случае это не совсем местоимение, ведь местоимение может указывать на разные лица (не называя конкретное лицо), а *Ты* как имя относится только к одному лицу:

Не мотыльком, не завитком —
 Изображу Тебя квадратом. [274]
 Генрих Сапгир

Вы, в отличие от *ты*, не объединяется с *я* (то есть с поэтом), а противопоставляется ему, поэтому обычно оно предполагает общественно значимое высказывание. *Вы* как адресат указывает на противоположную субъекту социальную группу, существование которой позволяет автору идентифицировать себя (6. Поэтическая идентичность):

Мне больше не страшно. Мне томно.
 Я медленно в пропасть лечу
 И вашей России не помню
 И помнить ее не хочу. [146]

Георгий Иванов

Вы в роли внутреннего адресата часто появляется в романтической поэзии, противопоставляя поэта толпе:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи! [190]
Михаил Лермонтов

Также можно вспомнить характерное название стихотворения Маяковского «Нате!». Внутренний адресат этого стихотворения может называться адресатом лишь условно: действительно, трудно представить, чтобы *Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста где-то недокушанных, недоеденных щей или вот вы, женщина, на вас белила густо, вы смотрите устрицей из раковин вещей* могли быть потенциальными читателями стихов поэта.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Иосиф Бродский, 1940–1996

Ниоткуда с любовью, надцатого марта,
дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне —
как не сказано ниже по крайней мере —
я взбиваю подушку мычащим «ты»
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя. [48]
1975–1976

Александр Митронов, 1948–2010

Может быть, ты еще хочешь вернуться
в жалобный мир, где так жалко дрожит,
кружится белое бальное блюдо
в черном театре разъятой души?

Как утомительны зрячие воды!
Можно лишь в танце душу спасти.
Милая, милый, не помню я, кто ты —
медиумический дух травести?

Род полуведенья, дух полужанья,
самобормочущий, шарящий стих?
Шелест и шелканье, свист и зиянье
пауз молочных и ран световых.

Как на корню засыхает растение,
как задыхается бешеный кит,
я бы хотел умаленья, безтемья...
Время щебечет и бездна чадит. [217]
1979–1981

Владимир Аристов, 1950

На каменном школьном крыльце ты лежал,
обнаженный, как нож,
В глубине двора черная зелень едва шевельнулась
И шумел дождь во сне чужом
Прекращаемый взмахом ресниц

Ты упавший лежал не прикрытый ничем, юный,
ни пергаментом титулов
ни имен, вписанных в книгу вове
не прикрытый ничем, кроме одежды
(на ступенях, на обшарпанном пенном крыльце)

Снега шум в кулаке твоём, равномерно сжимавшемся
слышен был — это шум
посторонних часов

...перед дверью в нелепую зелени бездну...

[19]

Николай Некрасов, 1821–1878

Еду ли ночью по улице темной,
 Бури заслушаюсь в пасмурный день —
 Друг беззащитный, больной и бездомный,
 Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!
 Сердце сожмется мучительной думой.
 С детства судьба невзлюбила тебя:
 Беден и зол был отец твой угрюмый,
 Замуж пошла ты — другого любя.
 Муж тебе выпал недобрый на долю:
 С бешеным нравом, с тяжелой рукой;
 Не покорила — ушла ты на волю,
 Да не на радость сошлась и со мной...

Помнишь ли день, как, больной и голодный,
 Я унывал, выбивался из сил?
 В комнате нашей, пустой и холодной,
 Пар от дыхания волнами ходил.
 Помнишь ли труб заунывные звуки,
 Брызги дождя, полусвет, полутьму?
 Плакал твой сын, и холодные руки
 Ты согревала дыханьем ему.
 Он не смолкал — и пронзительно звонок
 Был его крик... Становилось темней;
 Вдоволь поплакал и умер ребенок...
 Бедная! слез безрассудных не лей!
 С горя да с голоду завтра мы оба
 Так же глубоко и сладко заснем;
 Купит хозяин, с проклятьем, три гроба —
 Вместе свезут и положат рядком...

В разных углах мы сидели угрюмо.
 Помню, была ты бледна и слаба,
 Зрела в тебе сокровенная дума,
 В сердце твоём совершалась борьба.
 Я задремал. Ты ушла молчаливо,
 Принарядившись, как будто к венцу,
 И через час принесла торопливо
 Гробик ребенку и ужин отцу.
 Голод мучительный мы утолили,
 В комнате темной зажгли огонек,

Сына одели и в гроб положили...
 Случай нас выручил? Бог ли помог?
 Ты не спешила печальным признаньем,
 Я ничего не спросил,
 Только мы оба глядели с рыданьем,
 Только угрюм и озлоблен я был...

Где ты теперь? С нищетой горемычной
 Злая тебя сокрушила борьба?
 Или пошла ты дорогой обычной
 И роковая свершится судьба?
 Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
 Именем страшным тебя назовут,
 Только во мне шевельнутся проклятья —
 И бесполезно замрут!..

[225]
1847**Борис Поплавский, 1903–1935**

Вращалась ночь вокруг трубы оркестра,
 Последний час тонул на мелком месте.
 Я обнимал Тебя рукой Ореста,
 Последний раз мы танцевали вместе.

Последний раз труба играла зорю.
 Танцую, мы о гибели мечтали.
 Но розовел курзал над гладким морем,
 В сосновом парке птицы щебетали.

Горели окна на высокой даче,
 Оранжевый песок скрипел, сырой.
 Душа спала, привыкнув к неудачам,
 Уже ей веял розов мир иной.

Казалось ей, что розам что-то снится.
 Они шептали мне, закрыв глаза.
 Прощались франты. Голубые лица
 Развратных дев смотрели в небеса.

Озарена грядущими веками,
 Ты с ними шла, как ж жертвеннику Авель.

[250]

Ты знаешь, я так тебя люблю,
 что если час придет
и поведет меня от тебя,
то он не уведет:

как будто можно забыть огонь?
как будто можно забыть
о том, что счастье хочет быть
и горе хочет не быть?

Ты знаешь, я так люблю тебя,
что от этого не отличу
вдох ветра, шум веток, жизнь дождя,
путь, похожий на свечу,
и что бормочет мрак чужой,
что ум, как спичка, зажгло,

и даже бабочки сухой
несчастный стук в стекло.

[280]

Из цикла «[9/2/2007]»

как мы (проводя друг друга к причинно-следственной связи, но еще подползая кошке щекой с кошкой) как мы в тулупе пустыни (в пустыне беспричинной кожи) обхватываем друг друга, но никогда в одной природе

(обхватываем уже друг друга, но никогда еще в одной природе)

а оглянись, — ты оглянуться-то
(некого) (никто)

небеззащитный, дрожащий космос

в ветровке, полупрозрачной, как ломтик / молитва
слова / сыра;

или смотри: разбитая в яркости разнообразия
терзаемая сознанием
[выпала
рыба]

декоративная [настольная]
керамика

забронированного пространства

(предложили четыре сверкающих вещи,)

[285]

Всеволод Некрасов, 1934–2009

Ну знаете ли
это
вы извините

ВЫ НЕ ЗНАЕТЕ

ВЫ
НЕ ИЗВОЛИТЕ ЗНАТЬ

не водили бы вы
сами себя
за нос

ВЫ
НЕ ЗНАЕТЕ НАС

а надо
нас не знать
нас нельзя знать
нельзя нас знать
нас надо не знать

не знаю
что я вам еще могу
здесь сказать

главное
и что же я
теперь могу
для вас
сделать

раз надо
было

[224]

136

ТАКЖЕ СМ.:
Афанасий Фет (2.1), Саша Черный (4), Георгий Адамович (6.5),
Алексей Апухтин (11.2), Алексей Порвин (7.1), Борис Пастернак
(7.2.3), Гавриил Державин (10.1), Александр Блок (12.3), Гавриил
Державин (13), Иосиф Бродский (16.2; 18.2.4), Николай Языков
(18.2.6), Николай Заболоцкий (18.2.6), Николай Звягинцев (22.2).

5.3.

Внешний адресат или читатель

Несмотря на то, что каждый поэтический текст «обращен», «адресован», неправильно было бы утверждать, что поэт имеет в виду какого-то конкретного читателя или круг читателей. Внешний адресат, в отличие от внутреннего, существует скорее как определенная цель, а не как конкретная аудитория. В поэзии вообще отсутствует ориентация на определенную целевую аудиторию. Иными словами, нельзя сказать, какого возраста, пола, профессии адресат поэтического текста, какова его социальная или национальная принадлежность. Целевая адресация присутствует только в прикладной поэзии (рекламной, детской, агитационной и т. д.) и, в меньшей мере, в переводной поэзии (переводчик, как правило, задумывается, кто будет читать его перевод).

Проблема наличия/отсутствия читательской аудитории и ее состава во многом историческая. Принято считать, на-

пример, что у русскоязычных парижских поэтов 1930-х годов и у некоторых поэтов советского времени (например, у обэриутов*) читателя вообще не было и в основном они читали друг друга.

Внешний читатель при создании поэтического текста может вообще не приниматься во внимание, но при этом поэзию все-таки читают, хотя почти во все времена поэты и читатели не были удовлетворены друг другом. Поэты говорили о неподготовленности читателя, а читатели, в свою очередь, всегда жаловались на то, что современная им поэзия трудна и непонятна. Еще в пушкинские времена русские поэты отрицали, что читатель-современник может быть адресатом их произведений: «Читателя найду в потомстве я», — писал, например, Евгений Баратынский.

Сложные отношения с читателями были и у поэтов XX века. Например, Иосиф Бродский, как и многие другие поэты, заявлял, что не будет считаться с читателем, и говорил о безадресности поэтического языка:

Ты для меня не существуешь; я
в глазах твоих — кириллица, названья
<...>

Ты — все или никто, и языка

безадресная искренность взаимна.

[48]

В XIX—XX веках поэты все чаще стали обращаться к поэтам будущего, начали говорить о подразумеваемом идеальном читателе, под которым обычно понимался *обобщенный* читатель (и прежде всего *идеальный воспринимающий*, чье восприятие не сковано социальным и историческим контекстом).

Известен афоризм философа Вальтера Бенямина «ни одно стихотворение не создается для читателя»: он обращает внимание на то, что ориентация на идеального читателя мо-

* *Обэриуты* (ОБЭРИУ, первоначально Объединение реального искусства) — важнейшая литературная группа 1930-х годов, центральные фигуры — Александр Введенский, Даниил Хармс и Николай Заболоцкий. Обэриуты сосредоточили свое внимание на абсурде бытия, видя в нем не отсутствие порядка, а особого рода порядок. Абсурд для обэриутов — возможность пересмотреть базовые понятия человеческой культуры: время, пространство, жизнь и смерть, возможность высказывания обо всем этом. Завершая эпоху модернизма в России, обэриуты открыли дорогу новому этапу русской литературы: так или иначе на их опыте основаны и концептуализм, и метареализм.

137

жет быть столь же пагубной для поэзии, как и ориентация на определенную аудиторию.

Чтобы избежать путаницы, нужно различать *идеально-го адресата* и образ *идеального читателя*. Идеальный адресат — это тот, кто понимает написанное поэтом лучше, чем он сам, и способен раскрыть (показать, но не объяснить) автору, что у него написано. Еще один признак идеального адресата: это тот, кто владеет языком лучше, чем сам поэт, и способен говорить на некоем универсальном языке.

Идеальный адресат — это ни в коем случае не обобщенный читатель, обладающий определенными характеристиками, и вообще не человек. В пределе идеальный адресат — это Бог. Идеальный адресат, благодаря своему невозможному ни для одного человека опыту, вбирающему опыт всех людей, может пропустить через себя и осмыслить написанное поэтом. Поэтому обращенность к идеальному адресату должна помочь поэту в осознании собственных стихов.

Высказывание Даниила Хармса представляет собой формулу идеального адресата поэтического текста:

Многое знать хочу,
Но не книги и не люди скажут мне это.
Только ты просвети меня Господи
Путем стихов моих.

[329]

Обращенность к идеальному адресату можно увидеть не только в сложной структуре местоимения *ты*, о которой уже шла речь, но и в гораздо большем, чем в прозе, количестве вопросительных и побудительных предложений, встречающихся в поэтических текстах.

Идеальный адресат больше соотносится с субъектом, а не с каким-либо действительным или даже воображаемым адресатом. Конкретное *ты*, обозначающее человека, к которому обращается поэт, может быть внутренним адресатом текста, но не может быть внешним. Так что в *ты*, употребляющемся в поэтическом тексте, может одновременно присутствовать и конкретный человек (внутренний адресат), и идеальный (внешний) адресат.

И все-таки в наших силах воссоздать образ читателя-человека или читательской аудитории, даже если поэт думает, что он не обращается ни к кому конкретному. Сделать это можно на основе анализа языка и текста, обратив внимание

на то, какие слова и выражения поэт считает нужным пояснять, а какие нет. Поэт волей-неволей устанавливает общий с читателем код, и по этому коду с некоторой долей уверенности можно судить о том, кто такой читатель, насколько он образован, что ему известно, а что нет. По тому, как поэт объясняет механизм создания поэтического текста, можно оценить уровень подготовленности его читателя.

как я уже говорила, меня могут свести с ума
определенным образом построенные фразы
которые сулят сытое будущее и отсутствие проблем вообще
например, девочка Н.
год назад зомбировала меня sms'кой что-то типа
Ya vse ravno budu tebya kormit'

в которую я вложила всю свою любовь.
теперь ты пишешь «смотри, будешь жрать у меня одни бифидоки»
Ксения Маренникова [208]

Адресаты этого текста — люди одного с автором возраста. На это указывает использование SMS-сообщений для личной переписки, характерное для начала 2000-х, когда написано это стихотворение, для более технически продвинутых, а следовательно, и более молодых пользователей мобильных телефонов (сообщение ко всему прочему набрано транслитом, что дополнительно указывает на возраст персонажей этого текста). Кроме того, упоминание «сытого будущего» неявно противопоставляется «голодному настоящему» — типичному для молодых людей, только-только начинающих самостоятельную жизнь.

6.

Поэтическая идентичность

6.1.

Идентичность, субъект и авторская маска

Понятие *идентичности* определяет, к какой именно части общества относит себя человек и кем именно он себя считает. Общая идентичность складывается из нескольких частных идентичностей — этнической и национальной, религиозной, профессиональной, классовой, региональной, возрастной, поколенческой и других. Каждая из них позволяет человеку понять, какое место он занимает в мире.

Такая личная идентичность далеко не всегда приводит к появлению идентичности поэтической. О поэтической идентичности говорят лишь тогда, когда в стихах непосредственно отражается взгляд на мир и поэзию, характерный для той части общества, к которой относит себя поэт. Поэт осознает свою принадлежность к некоторой общественной группе и регулярно говорит от ее лица — так что его стихи благодаря выраженной в них идентичности образуют общий контекст с текстами других поэтов, проявляющих ту же идентичность. Эта общность всегда заметна читателю, даже если в стихах не выражено напрямую общее «мы» и они остаются глубоко личными, раскрывая личность с определенной стороны.

Важно понимать различие между идентичностью и субъектом. Субъект может выражаться по-разному в зависимо-

сти от художественной задачи поэта, а идентичность в тех случаях, когда она выражена явно, обычно однородна и не столь значительно меняется от текста к тексту.

Выражение идентичности легко спутать с *маской* ролевой поэзии — особым видом поэтического субъекта. Поэт, который использует маску, также может говорить от лица некоторой группы, некоторого поэтического «мы», но при этом маска избирается поэтом для конкретного текста или конкретной группы текстов и не отражает тот социальный и культурный контекст, в котором действительно существует поэт. Чаще всего она, напротив, выражает некоторую подчеркнута «экзотичную» ситуацию.

Отличие поэтической маски от идентичности можно рассмотреть на примере цикла стихов Арсения Ровинского о Резо Схолии — выдуманном персонаже с псевдокавказским именем (*схолия* — это греческое слово, обозначающее комментарий переписчика на полях древней рукописи, созвучное некоторым грузинским фамилиям, а имя Резо — сокращенная форма грузинского имени Реваз). Использование этой подчеркнута искусственной и игровой маски позволяет поэту совмещать в рамках одного текста все стереотипы о Кавказе, распространенные в русской литературе и кинематографе:

кинжал мне одолжили иноверцы
зане любые открывал я дверцы
солёных дев мадерой угощал
на белой стрекозе летал в Форосе

теперь вокруг Савеловский вокзал
в долине дикой средь медведь и скал
под снегом я фиалку отыскал

[263]

В этом стихотворении возникают *вино* и *кинжал*, характерные для классической русской литературы приметы кавказского быта, а также подчеркивается любвеобильность персонажа (*солёных дев мадерой угощал*), еще один стереотип о кавказских мужчинах. Вторая строфа этого текста рисует уже другую ситуацию: Резо Схолия, видимо, оказывается трудовым мигрантом в Москве (отсюда возникает Савеловский вокзал, обслуживающий только пригородные направления) и интерпретирует свое положение при помощи реми-

нисценции из Пушкина: *долина дикая* возникает из строки «Однажды странствуя среди долины дикой», открывающей стихотворение «Странник», которое посвящено успокоению, ожидающему субъект этого стихотворения на небесах после долгой и многотрудной жизни. Для Резо такой рай сосредоточен в стереотипном Кавказе первой строфы.

В этой главе мы больше не будем касаться устройства поэтических масок: нас будут интересовать различные типы идентичностей — возрастная, гендерная, этническая, социальная и т. д. При этом в разных культурах на первый план выходят различные идентичности: например, для современной поэзии Америки и Западной Европы первоочередную роль играет этническая и гендерная идентичность, для русской поэзии XIX—XX веков — социальная и т. д. Однако в русской поэзии в той или иной мере присутствует выражение всех этих типов.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Анна Горенко, 1972—1999

ПЕРЕВОД С ЕВРОПЕЙСКОГО

А. Г.

Словно Англия Франция какая
Наша страна в час рассвета
Птицы слепнут, цветы и деревья гложут
А мне сам Господь сегодня сказал непристойность

Или я святая
или, скорее
Господь наш подобен таксисту
Он шепчет такое слово каждой девице
что выйдет воскресным утром
кормить воробья муравья и хромую кошку
из пестрой миски

А в хорошие дни Господь у нас полководец
И целой площади клерков, уланов, барменов

На языке иностранном, небесном, прекрасном
произносит такое слово, что у тех слипаются уши

Господи, дай мне не навсегда но отныне
мягкий костюм, заказанный летом в Варшаве,
есть небольшие сласти, минуя рифмы
изюм, например, из карманов, и другие крошки. [90]

Терезиенштадт, апрель 1943

6.2.

Возрастная и поколенческая идентичность

В европейской культуре последних двух столетий был распространен миф, что поэт должен написать все свои самые значительные произведения в ранней юности, а затем перестать заниматься поэзией. Один из наиболее ярких примеров такого мифа — Артю́р Рембо (1854—1891), оказавший заметное влияние на французскую и мировую поэзию рубежа XIX—XX веков. Рембо прожил 37 лет, но стихи писал на протяжении четырех лет — с пятнадцати до девятнадцати, после чего бросил писать и стал заниматься торговлей, утратив связи с прежним литературным окружением. Стихотворения Рембо стали классикой мировой поэзии, однако нужно сказать, что случай этого поэта скорее исключительный: подавляющее большинство поэтов в возрасте Рембо пишут стихи, которые либо слишком похожи на все прочие стихи своей эпохи, либо остаются любительскими и подражательными.

Почему так происходит? Дело в том, что стихи меняются с возрастом поэта: поэт может увеличить свои познания в области поэзии, усовершенствовать формальные качества своего стиха, найти собственное место в общем поэтическом контексте. Для всего этого, как правило, нужно время. Существуют поэты, вступившие в профессиональную литературу уже после сорока лет (Елизавета Мнацаканова, Павел Жагун, Лариса Березовчук и другие).

Есть мнение, что у поэта нет возраста, вернее, что его возраст никак не отражается в стихах, но это не так. Например, пожилые поэты часто пишут стихи с высоты своего возраста,

и если не принимать это в расчет, что-то важное в этих стихах ускользает от внимания. Такая идентичность подразумевает пересмотр отношения ко многим привычным темам и способам работы с ними. Она предполагает пристальное внимание к изменениям тела и его потребностей, анализ общечеловеческих ценностей и того, какие из них выдерживают проверку возрастом. Этот радикальный пересмотр всех ценностей, казавшихся ранее незыблемыми и очевидными, — наиболее яркая черта, сопровождающая выражение идентичности пожилого человека. Интересно, что пожилые авторы реже пишут о смерти, чем авторы молодые, и стихи о смерти можно считать характерным признаком молодежной поэзии.

Некоторые поэты начинают развивать в себе идентичность пожилого (или стареющего) человека уже в относительно раннем возрасте. Например, Иосиф Бродский на 32-м году жизни пишет:

Птица уже не влетает в форточку.
 Девица, как зверь, защищает кофточку.
 Подскользнувшись о вишневую косточку,
 я не падаю: сила трения
 возрастает с паденьем скорости.
 Сердце скачет, как белка, в хворосте
 ребер. И горло поет о возрасте.
 Это — уже старение.

Старение! Здравствуй, мое старение!
 Крови медленное струение.
 Некогда стройное ног строение
 мучает зрение. Я заранее
 область своих ощущений пятаю,
 обувь скидая, спасаю ватую.
 Всякий, кто мимо идет с лопатой,
 ныне объект внимания.

[48]

Но бывают и такие случаи, когда молодые поэты подчеркивают свою молодость, как бы говорят от ее лица. Это происходит по разным причинам — например, при желании отделиться от поэтов старшего поколения. Такая ситуация особенно важна для европейской культуры двух последних веков, в которой молодость поэта часто связывается с воз-

можностью сказать новое слово в поэзии, отличное от того, что способны сказать его старшие современники. Например, когда Маяковский пишет *Мир огромив мощью голоса, иду — красивый, двадцатидвухлетний*, он помимо прочего отделяет себя от поэтов предыдущего поколения, что особенно важно для него как футуриста — представителя художественного и литературного течения, предполагавшего революционный переворот в искусстве.

Поэты, которые ставят перед собой похожие задачи, также могут подчеркивать свою возрастную идентичность, но часто это происходит не так, как у Маяковского: поэт не говорит прямо о своем возрасте, но вводит в стихотворение предметы, известные прежде всего младшему поколению. Так происходит, например, в поэзии двухтысячных годов, когда интернет-коммуникации и активное развитие различных субкультур сделали разрыв между поколениями особо наглядным: некоторые вещи кажутся ценными только младшему поколению, представители которого способны узнать друг друга по небольшому намеку, упоминанию какого-то характерного слова или предмета. С другой стороны, социальные сети позволяют представителям разных поколений общаться друг с другом, формировать общую среду, зависимую не от возраста, а от общих интересов и предпочтений.

От возрастной идентичности, проявляющейся в стихах, важно отличать ситуацию, когда поэт выбирает особый тип поэтического субъекта, предполагающий определенный возраст. Ярким примером здесь может быть *инфантильный субъект*. Такой тип субъекта появляется в поэзии вместе с авангардом начала XX века, и он связан с особым «детским» восприятием действительности и поэтического языка.

Так, например, обстоит дело в стихотворении Ирины Шостаковской:

улиточкой стану и буду улиточкой жить
 так как нигде никого никогда не встречали
 улиточкой маленькой хочется стать умереть
 затем что все будет сначала и синенький дождик прольется
 и так хорошо когда ветер сырой и сырой
 ласкает дышаться и нитков игрушечных пластинок
 и мандельштама я нет не люблю не надеюсь
 просто мрачный собой стишок и больше вообще ничего

в следующей жизни быть может такой разноцветный
верткий как майское дерево будет звенеть. [348]

Мир, окружающий субъекта этого стихотворения, замкнут, ограничен: он сводится к небольшому кругу вещей и явлений, и сам поэт пишет о невозможности и нежелательности выйти за пределы этого круга, подчеркивая принадлежность к нему нарушениями грамматики (*нитков игрушков пластинков*) и орфографии (*следущей* вместо *следующей*). Эта замкнутость позволяет поэту сосредоточить внимание непосредственно на протекании жизни, на том, как живет человек, отделенный от «большого» «взрослого» мира нежеланием принадлежать к нему.

При разговоре о возрастной идентичности важно понимать, что она далеко не всегда будет темой стихотворения. Напротив, стихотворение, в котором описывается молодость или старость, может быть никак не связано с соответствующей возрастной идентичностью (но может быть и связано, как приведенное выше стихотворение Бродского). Тем не менее на возрастную идентичность поэта, если она так или иначе выражена, полезно обращать внимание для лучшего понимания стихотворения.

С возрастной идентичностью связан другой тип идентичности, который основывается на принадлежности поэтов к одному поколению. В таких случаях поэты часто разделяют некоторую общую для своего поколения систему ценностей (не только эстетических, но и этических), пытаются говорить на одном языке со своими ровесниками или целенаправленно отталкиваются от этого языка.

Такая идентичность почти всегда строится вокруг определенного исторического события, через призму которого поколение осознает свою общность. Часто это некоторый поворотный и трагический момент в истории. Таким событием для России была Великая Отечественная война, сформировавшая особое, «фронтовое» поэтическое поколение (его составили люди примерно 1918—1922 годов рождения). Война часто становилась темой для этих поэтов, однако и те стихи, которые не касались напрямую боевых действий, сохраняли на себе отпечаток фронтового опыта. Для этих поэтов война была тем оптическим прибором, через который они воспринимали действительность, хотя далеко не все из них принимали непосредственное участие в боевых дей-

ствиях. Самые яркие из этих поэтов — Борис Слуцкий, Семен Гудзенко, Александр Межиров и Давид Самойлов. Война сформировала то *мы*, от лица которого почти всегда говорили поэты этого поколения, а их поэтическое *я* воспринималось на фоне этого *мы*.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Николай Гумилев, 1886–1921

ПАМЯТЬ

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак рощ,
Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака —
Вот кого он взял себе в друзья.
Память, память, ты не сыщешь знака,
Не уверишь мир, что то был я.

И второй... Любил он ветер с юга,
В каждом шуме слышал звоны лир,
Говорил, что жизнь — его подруга,
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это
Он хотел стать богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка.
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака.

Высока была его палатка,
Мулы были резвы и сильны,
Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

Память, ты слабее год от году,
Тот ли это или кто другой
Променил веселую свободу
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле.
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет.
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо; но все пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?

Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела.

[101]
1921

Геннадий Каневский, 1965

[TERE]

земляные валы, поросшие клевером.

река и санаторий с непроизносимыми именами.

здесь я впервые услышал джаз и рок-н-ролл,
удвоенные гласные, взбитые сливки,
флюгера, вечер опального поэта в местной школе,
толстый московский журнал, выданный на один день
и прочитанный залпом,
глянцевый финский журнал, выданный на одну ночь
и просмотренный под подушкой,
пластинку silver convention (кто еще помнит такую группу),
выданную на одно прослушивание,
ладонь соседской девочки, выданную на одно
прикосновение.

(ну не старость ли — так впадать в детство.)

это был город на выданье,
город-невеста для приезжего жениха.

в последнее время
оттуда доносятся странные позывные.
небо в той стороне светлее,
звуки моложе,
запахи сосновой,
лимонад имбирней.

и даже братья N.,
тридцать лет без посадки летавшие над городом
на своем фанерном биплане
(горожане давно привыкли к жужжанию в небе,
и уже пару лет местные путеводители

перестали писать об этом
как о чуде света),

так вот,
даже братья Н.,
по слухам,
собираются
приземлиться.

[151]

Петр Вяземский, 1792—1878

Жизнь наша в старости — изношенный халат:
И совестно носить его, и жаль оставить;
Мы с ним давно сжились, давно, как с братом брат;
Нельзя нас починить и заново исправить.

Как мы состарились, состарился и он;
В лохмотьях наша жизнь, и он в лохмотьях тоже,
Чернилами он весь расписан, окроплен,
Но эти пятна нам узоров всех дороже;

В них отпрыски пера, которому во дни
Мы светлой радости иль облачной печали
Свои все помыслы, все таинства свои,
Всю исповедь, всю быль свою передавали.

На жизни также есть минувшего следы:
Записаны на ней и жалобы, и пени,
И на нее легла тень скорби и беды,
Но прелесть грустная таится в этой тени.

В ней есть предания, в ней отзыв, нам родной,
Сердечной памятью еще живет в утрате,
И утро свежее, и полдня блеск и зной
Припоминаем мы и при дневном закате.

Еще люблю подчас жизнь старую свою
С ее ущербами и грустным поворотом,
И, как боец свой плащ, простреленный в бою,
Я хожу свой халат с любовью и почетом.

[68]

София Парнок, 1885—1933

Прекрасная пора была!
Мне шел двадцатый год.
Алмазною параболой
Взвивался водомет.

Пушок валился с тополя,
И с самого утра
Вокруг фонтана топала
В аллее детвора,

И мир был необъятнее,
И небо голубей,
И в небо голубятники
Пускали голубей...

И жизнь не больше весила,
Чем тополевый пух, —
И страшно так и весело
Захватывало дух!

[240]

4 октября 1927

Инна Лиснянская, 1928—2014

В ВАННОЙ КОМНАТЕ

Я курю фимиам, а он пенится словно шампунь,
Я купаю тебя в моей глубокой любви.
Я седа, как в июне луна, ты седой, как лунь,
Но о смерти не смей! Не смей умирать, живи!

Ты глядишь сквозь меня, как сквозь воду владыка морей,
Говоришь, как ветер, дыханьем глубин сквозя:
Кто не помнит о гибели, тот и помрет скорей,
Без раздумий о смерти понять и жизни нельзя.

Иноземный взбиваю шампунь и смеюсь в ответ:
Ты, мой милый, как вечнозеленое море, стар...
На змею батареи махровый халат надет,
А на зеркале плачет моими слезами пар.

[193]

Андрей Василевский, 1955

Кевин Спейси младше меня
не может этого быть

Кевин Спейси младше меня
не может этого быть

зачем Хью Лори младше меня
не может этого быть

и Дмитрий Медведев младше меня
ладно ладно так тому и быть

а как подумаешь что через пятнадцать лет
и покойный Дмитрий Александрович Пригов
будет младше меня

это надо еще дожить

<ой мама
я был самым младшим в классе>

хотел бы еще пожить

(нараспев)

[56]

Александр Межиров, 1923–2009

ВОСПОМИНАНИЕ О ПЕХОТЕ

Пули, которые посланы мной,
не возвращаются из полета,

Очереди пулемета
режут под корень траву.

Я сплю,
положив под голову
Синявинские болота,

А ноги мои упираются
в Ладогу и в Неву.

Я подымаю веки,
лежу усталый и заспанный,
Слежу за костром неярким,
ловлю исчезающий зной.
И когда я поворачиваюсь
с правого бока на спину,
Синявинские болота
хлюпают подо мной.

А когда я встаю
и делаю шаг в атаку,
Ветер боя летит
и свистит у меня в ушах,
И пятится фронт,
и катится гром к рейхстагу,
Когда я делаю
свой
второй
шаг.

И белый флаг
вывешивают
вражеские гарнизоны.
Складывают оружие,
в сторону отходя,
И на мое плечо,
на погон полевой зеленый,
Падают первые капли,
майские капли дождя.

А я все дальше иду,
минуя снарядов разрывы,
Перешагиваю моря
и форсирую реки вброд.
И на привале в Пильзене
пену сдуваю с пива
И пепел с сигарки стряхиваю
у Бранденбургских ворот.
А весна между тем крепчает,
и хрипнут походные рации,

И, по фронтовым дорогам
денно и ночью пыля,
Я требую у противника
безоговорочной
капитуляции,
Чтобы его знамена
бросить к ногам Кремля.

Но, засыпая в полночь,
я вдруг вспоминаю что-то.
Смежив тяжелые веки,
вижу как наяву:
Я сплю,
положив под голову
Синявинские болота,
А ноги мои упираются
в Ладогу и в Неву. [213]

Давид Самойлов, 1920–1990

СТАРИК ДЕРЖАВИН

Рукоположения в поэты
Мы не знали. И старик Державин
Нас не заметил, не благословил...
В эту пору мы держали
Оборону под деревней Лодвой.
На земле холодной и болотной
С пулеметом я лежал своим.

Это не для самооправдания:
Мы в тот день ходили на задание
И потом в блиндаж залезли спать.
А старик Державин, думая о смерти,
Ночь не спал и бормотал: «Вот черти!
Некому и лиру передать!»

А ему советовали: «Некому?
Лучше б передали лиру некоему
Малому способному. А эти,

Может, все убиты наповал!»
Но старик Державин воровато
Руки прятал в рукава халата,
Только лиру не передавал.

Он, старик, скучал, пасьянс раскладывал.
Что-то молча про себя загадывал.
(Все занятие — по его годам!)
По ночам бродил в своей мурмолочке,
Замерзал и бормотал: «Нет, сволочи!
Пусть пылятся лучше. Не отдам!»
Был старик Державин льстец и скаред,
И в чинах, но разумом велик.
Знал, что лиры запросто не дарят.
Вот какой Державин был старик!

[271]

ТАКЖЕ СМ.:
Сергей Есенин (2.1), Владислав Ходасевич (4), Михаил Лермонтов (13), Александр Пушкин (18.2.1).

6.3.

Гендерная идентичность

Гендерная идентичность включает в себя сознание своей принадлежности к мужскому или женскому полу, определенный способ осознания своего тела и усвоение действующих в обществе и культуре норм поведения. На протяжении веков мужчины и женщины были не только различны, но и неравноправны, и прежде всего в том, что мужское начало понималось как совпадающее с всеобщим, с общечеловеческими свойствами, а женское — как набор исключений и отклонений от общечеловеческого.

На этом фоне женская поэзия сперва воспринималась как попытка дотянуться до «полноценного», «общечеловеческого» творчества, затем — по мере того как набирала силу борьба за права женщин — как выстраивание альтернативы этому «общечеловеческому», которое стало восприниматься как мужское. При этом вопрос о том, в чем состоит и как себя

проявляет особая мужская идентичность, стал подниматься лишь в конце XX века.

Разговор о женской идентичности в поэзии нередко начинают с того, что связано с жизнью женщины, включая и особую телесность (в том числе беременность, рождение ребенка), и ключевые эпизоды душевной биографии (первая любовь, материнство и т. д.). Это само по себе неверно: зачастую стихи, транслируя привычный взгляд на эти стороны женской жизни, смотрят на них, по сути дела, глазами мужчины.

О *женской поэзии* можно говорить там, где «женская» тема предстает выражением уникального опыта. В русскую поэзию взгляд на мир «женскими глазами», сквозь свойственные именно женщине состояния и ощущения в самом начале XX века ввела Елена Гуро, замечавшая по этому поводу: «Мне кажется иногда, что я мать всему».

Чуть позже поиск особого эмоционально-психологического содержания и строя в душевных переживаниях юной девушки сделал знаменитой Анну Ахматову, заметившую позднее: «Я научила женщин говорить» (в дальнейшем, впрочем, она заметно изменила способ письма). В то же время к отражению женского телесного опыта впервые подступила Мария Шкапская (особенно в цикле стихотворений о вынужденном аборте).

В наше время заметный вклад в женскую лирику внесли Вера Павлова — хроникой личной и интимной жизни современной женщины, Инна Лиснянская — осмыслением эмоционального напряжения между стареющей женщиной и ее спутником жизни, Мария Степанова — использованием телесных образов в качестве одного из основных источников для сравнений и аналогий, позволяющих гораздо глубже понять как социальную жизнь, так и пути духовного поиска. Все это очень далеко от того, что часто называют «женской поэзией», имея в виду сентиментальную лирику, сосредоточенную на бытовых и любовных темах, как будто слишком «мелких» для мужского творчества.

Но значит ли это, что за пределами твердо определенного круга тем женский голос в поэзии не обладает никакими особыми чертами? Этот вопрос остается трудным. Психология и культурология выдвинули ряд предположений по поводу того, чем отличается женское мировосприятие от мужского, — и каждое находит подтверждения в поэзии.

Так представление о том, что женский взгляд на мир склонен к поискам гармонии в текущем состоянии мироздания, к глубокому переживанию благотворности традиции, находит свое выражение в поэзии Ольги Седаковой. Но в поэзии Елены Фанайловой можно найти противоположность этому: для нее характерна резкость конфликтов и жесткость нравственной проблематики, а в центре внимания находится невозможность примирения и компромисса. Таким образом, никаких общих свойств у «женской поэзии» может и не быть.

Особенность женского высказывания можно искать в языке. Русский язык с его системой грамматических обозначений рода в большинстве случаев отчетливо определяет гендерную принадлежность говорящего. Например, глагольные формы прошедшего времени на -ла могут создавать своеобразный звуковой образ текста, в то же время подчеркивая его гендерную окраску (тогда как при переводе глаголов в настоящее или будущее время текст начинает выглядеть более нейтральным):

Из лепрозория лжи и зла
Я тебя вызвала и взяла

В зори! Из мертвого сна надгробий —
В руки, вот в эти ладони, в обе,

Раковинные — расти, будь тих:
Жемчугом станешь в ладонях сих!

[334]

Марина Цветаева

В то же время некоторые поэтессы, от Зинаиды Гиппиус до Марианны Гейде, используют грамматические формы мужского рода:

Великие мне были искушенья.
Я головы пред ними не склонил.
Но есть соблазн... соблазн уединенья...
Его доныне я не победил.

[79]

Зинаида Гиппиус

Так они не столько отказываются от гендерной идентичности, сколько заостряют ее, пытаются выяснить, как и для каких целей возможен выход за ее пределы. Некоторые по-

этессы 2000—2010-х годов рассуждали так: «Когда я говорю о себе в мужском роде, я имею в виду “я-человек”. А когда в женском — “я-девочка”», — однако при таком подходе мужское высказывание вновь начинает пониматься как общечеловеческое. Этому созвучно требование некоторых авторов-женщин употреблять по отношению к ним только слово «поэт», не пользуясь словом «поэтесса».

Отказ от гендерной идентификации в поэтическом тексте может быть связан с избеганием гендерно определенных слов или с использованием форм среднего рода, которые обычно встречаются в русской поэзии в качестве иронической экзотики. В этом случае (например, у Даниила Хармса или Даниила Давыдова) сам субъект высказывания может оказаться размытым, неопределенным, так что не очень понятно, кто, собственно, говорит.

На фоне стихов, обращающихся к внутреннему миру женщины, в конце XX века появляются стихи, осмысляющие внутренний мир мужчины. Это происходит у тех поэтов, которые подвергают подробному рассмотрению самоощущение мужчины в рамках традиционного понимания мужественности (Виталий Кальпиди, Сергей Соловьев), и у тех, которые отказываются, например, от привычного требования к мужчине всегда быть сильным, держать себя и ситуацию под контролем (Станислав Львовский, Дмитрий Воденников).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Анна Ахматова, 1889—1966

ПРОГУЛКА

Перо задело о верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.

Безветрен вечер и грустью скован
Под сводом облачных небес,
И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский лес.

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

[27]
1913

Вера Павлова, 1963

Они влюблены и счастливы.

Он:
— Когда тебя нет,
мне кажется —
ты просто вышла
в соседнюю комнату.

Она:
— Когда ты выходишь
в соседнюю комнату,
мне кажется —
тебя больше нет.

[239]

Мария Шкапская, 1891—1952

Да, говорят, что это нужно было... И был для хищных гарпий страшный корм, и тело медленно теряло силы, и укачал, смиряя, хлороформ.

И кровь моя текла, не усыхая — не радостно, не так, как в прошлый раз, и после наш смущенный глаз не радовал колыбель пустая.

Вновь, по-язычески, за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы. А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых на этот хруст младенческих костей!

[346]

Елена Фанайлова, 1962

Жить, как улитка, хочу, в вате хочу,
Дряблое тело храня,

Будто в футляре стеклярусовом
Елочный шарик лежит,
И отстала бы жизнь от меня,
Трепетавшая в воздухе пламенном, ярусами.

В бархатном нежном футляре хочу засыпать,
Будто забытая вещь, театральная штучка,
Бусинка либо перчатка.
Буду с тобой разговаривать по ночам
По телефону во сне, сиять.

Хитрая стала, тихая, полюбила молчать,
Тонкостенные, хрупкие вещи в папиросной бумаге
хранить, охранять.

Пиромания, пиротехника, flash.
Испепеляющий огонь. [320]

Данила Давыдов, 1977

я прыгало плакало ело
пока не насытилось всё
прости меня милое тело
тебя вертолет не спасет
он скоро сюда доберется
он сбросит фамилию, пол
и сердце которое бьется
в аптечке как пленный глагол [103]

Сергей Соловьев, 1959

Отойди в сторону, девочка,
я попробую это сказать, думает он,
я попытаюсь за нас двоих.
Нет нас двоих, эти слова не делятся на два.
Видимо, нужно и мне отойти в сторону, освободить поле,
пусть постоит под паром.
Не так близко, думает она,
хоть немножко пусть бы он отошел в сторону...
Где ж она, та сторона, думает он, следы повсюду.

Те — сейцы, а эти — жгут.
Не клубок — колобок катится по лабиринту.
Колобок-минотавр, в нем ты, обкатывайся.
Рудно тебе, дитя.
Прекрасное — трудно, говорили твои ровесники.
Красное дно, не утешись.
Дьявол к глазу прильнул; болен он, воин зренья,
один в поле.

Трупно в груди, грудно.
Рдеет, пыль из просветов прет,
форточки мнутя,
ласточки плинтус рвут — горлом, крича, как змеи.
Кровь в тебе, девочка, та же берложит,
лапу в сердце обмакивает, смокчет.
Боже струится — бездонный еще — в зеркалах.
Отойди, говоришь.
Отдели свет от тьмы, тьму от женщины, след от крови.
Был одним — заискрилось,
стал другим — рассвело,
вышел третий из двух — покачнулось, на пальцах повисло.
Сколько нас по краям этой тайны —
пойди обойди их, прижатых к себе, по карнизу.
Скользко нас по краям. [296]

ТАКЖЕ СМ.:
Инна Лиснянская (6.2), Ксения Чарыева (10.3).

6.4.

Социальная идентичность

В русской поэзии именно этот вид идентичности, видимо, выражен наиболее отчетливо. Уже литература XVIII века сочинялась людьми разного социального происхождения, однако их объединял общий поэтический язык и общий набор образцовых авторов. Поэтому поэзия выходца из крестьян Ломоносова с точки зрения социальной идентичности ничем не отличалась от поэзии потомственного дворянина Сумарокова.

Это положение дел начинает меняться на рубеже XVIII—XIX веков, когда появляется запрос на поэзию, написанную от лица представителей определенных социальных групп, до того не получавших «права голоса» в литературе. Прежде всего имелось в виду крестьянство, воспринимавшееся в контексте массового увлечения идеями модных европейских мыслителей (Иоганна Готфрида Гердера и Жан-Жака Руссо) в качестве носителя некой «сокровенной» и подлинной культуры. Такая поэзия создавалась людьми крестьянского происхождения, которые не считали нужным использовать репертуар форм и тем «высокой» ученой культуры. Наиболее яркий пример такого поэта — Алексей Кольцов, но существовали и многие другие крестьянские поэты. Особая «крестьянская» идентичность была важна для русской поэзии на протяжении всего XIX века.

В XX веке одновременно с распространением революционных движений в поэзии заявляет о себе идентичность рабочих. Ярким примером такой поэзии можно считать творчество Алексея Гастева (1882—1939) — поэта, писавшего почти исключительно о буднях пролетариата. На манеру Гастева сильно повлиял американский поэт Уолт Уитмен, который в первой половине XX века воспринимался как первый подлинно демократический поэт. Вот одно из стихотворений Гастева:

ГУДКИ

Когда гудят утренние гудки на рабочих окраинах, это вовсе не призыв к неволе. Это песня будущего.

Мы когда-то работали в убогих мастерских и начинали работать по утрам в разное время.

А теперь утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона.

Теперь мы минута в минуту начинаем вместе.

Целый миллион берет молот в одно и то же мгновение.

Первые ваши удары гремят вместе.

О чем же воют гудки?

— Это утренний гимн единства! [73]

1918

На рубеже XX—XXI веков социальная и профессиональная идентичности также важны для некоторых поэтов — в пер-

вую очередь для тех, кто пишет стихи на «острые» общественные темы (21.2. Поэзия и политика). Для таких текстов важна политическая позиция поэта. Эта позиция чаще всего формируется социальным контекстом и может выражаться с разной степенью отчетливости. В такой поэзии идентичности предъявляются автором в совокупности: он выступает одновременно и как представитель своего поколения и определенной социальной группы, и как человек определенного возраста и гендера.

Именно поэтому наиболее отчетливо в поэзии этого времени выражена идентичность представителей «новых» профессий — тех, что непосредственно имеют дело с печатным словом, обеспечивают его присутствие в обществе. Это идентичности работников СМИ и рекламного бизнеса: на рубеже 1990—2000-х годов почти все поэты двадцати—тридцати лет имели опыт работы в этой сфере (Кирилл Медведев, Мария Степанова, Линор Горалик, Станислав Львовский). Эти профессии предполагали определенный круг знакомств и образ жизни, их представители отличались особыми взглядами на мир и на устройство общества, и все это обобщалось в их социальной идентичности.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Сергей Есенин, 1895—1925

Мариенгофу

Я последний поэт деревни,
Скромнен в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадающих листвою берез.

Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Не живые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья-кони
О хозяине старом тужить.

Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя пляс.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!

[126]
1920

Осип Мандельштам, 1891–1938

164

Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.
С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких
железных.
В черной оспе блаженствуют кольца бульваров...

Нет на Москву и ночью угомону,
Когда покой бежит из-под копыт...
Ты скажешь — где-то там на полигоне
Два клоуна засели — Бим и Бом,
И в ход пошли гребенки, молоточки,
То слышится гармоника губная,
То детское молочное пьянино:
— До-ре-ми-фа
И соль-фа-ми-ре-до.

Бывало, я, как помоложе, выйду
В проклеенном резиновом пальто
В широкую разлаплицу бульваров,
Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинном,
Где арестованный медведь гуляет —
Самой природы вечный меньшевик.

И пахло до отказа лавровишней...
Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...
Я подтяну бутылочную гирьку
Кухонных крупно скачущих часов.
Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить,

Ведь в беге собственном оно не виновато
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать —

для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
Мы умрем как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа.
Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.
Выпьем, дружок, за наше ячменное горе,
Выпьем до дна...

Из густо отработавших кино,
Убитые, как после хлороформа,
Выходят толпы — до чего они венозные,
И до чего им нужен кислород...

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Московшвея, —
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать, —
Ручаюсь вам — себе свернете шею!

Я говорю с эпохой, но разве
Душа у ней пеньковая и разве
Она у нас постыдно прижилась,
Как сморщенный зверек в тибетском храме:
Почешется и в цинковую ванну.
— Изобрази еще нам, Марь Иванна.
Пусть это оскорбительно — поймите:
Есть блуд труда и он у нас в крови.

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом,
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.
Он с Моцартом в Москве души не чаёт —
За карий глаз, за воробьиный хмель.
И словно пневматическую почту
Иль студенец медузы черноморской

165

Передают с квартиры на квартиру
Конвейером воздушным сквозняки,
Как майские студенты-шелапуты.

[207]

Май — 4 июня 1931

Ян Сатуновский, 1913—1982

Одеяло с пододеяльником
— поскорей укрыться с головой.
Не будите меня — я маленький,
я с работы, и едва живой.
Я свернусь калачиком
на краешке
у гремящей, как тоска, реки.
Старики,
откуда вы все знаете?
Что вы знаете,
старики?

[275]

12 июня 1965

Мария Степанова, 1972

А выходишь во двор, как в стакане с простой водой,
Помолчать к ларьку с пацанами,
Попочистить горло вином и чужой бедой
Под родительскими стенами.
Да и в офисе, в опенспейсе,
Хошь ты пей ее, хоть залейся.

Как посыплют клерки к выходу ровно в семь,
Галстук скошен на тридцать градусов.
Как стоят курить, и тополь кивает всем,
От директора до автобусов.
Как стекло, столы и столы и опять стекло,
Как свело от скулы до скулы и опять свело,
А кофейна машина доится
И гудит-гудит, беспокоится.

Что-то стала я благонамеренная
Каша манная, ложкой отмеренная,

А на дне, как во львином рву,
Я себя на платочки рву.
Белые платочки, помойные цветочки
У киоска «Куры гриль», где дошла до точки.

[301]

Кирилл Медведев, 1975

не так давно мы с моей подругой анисой
были на вечеринке
где в основном была
молодая буржуазная интеллигенция —
дизайнеры, журналисты популярных журналов
и так далее,
и аниса призналась мне потом,
что ей такое общество скучновато,
а я сказал ей: «ну ничего, ничего,
скоро ты получишь кусок сырой достоевщинки
без гарнира»
так и случилось:
через несколько дней мы оказались на дне рождения
у одной моей старой знакомой
в обществе талантливых неудачников,
где устраивала публичную истерику эта моя старая
знакомая,

хозяйка квартиры:
она кричала при всех,
что собирается развестись с мужем,
кидалась на него
за то что он якобы пытался избить ее
предыдущей ночью,
она проклинала его
за то что он много пьет,
пропивая ее зарплату,
и за то что он читает только газеты —
а я слушал все это
и меня колотило,
меня всего трясло
от бессилия и
беспомощности,
от невозможности
никого утешить

и никому
помочь —
ни ей, ни себе, и ни ему —
ее мужу —
в первую очередь.

[212]

ТАКЖЕ СМ.:
Андрей Родионов (18.2.3).

6.5.

168

Этническая идентичность

Этническая идентичность определяет, к какому народу относит себя поэт. В Европе с конца XVIII века принадлежность к какому-либо народу связывалась с особой, присущей этому народу, культурой. В XX веке представление об этнической идентичности становится несколько иным: это связано с тем, что люди начинают относительно свободно перемещаться по всему миру и часто образовывать объединенные по этническому признаку группы внутри иного этнического окружения. Такие группы называют *диаспорами*.

Для диаспоры этническая идентичность играет решающую роль, хотя диаспора — это далеко не только механическое объединение разных людей по этническому принципу. Диаспоральная идентичность почти всегда связывается с определенной религиозной, региональной и другими видами идентичностей. Для диаспорального сознания важно сохранять специфический взгляд на мир и культуру, выражающийся в том числе и в художественных текстах, написанных представителями этой диаспоры.

Наиболее известный пример диаспоры — еврейская диаспора, которая на протяжении столетий сохраняла особую идентичность. Русская идентичность была особо ярко представлена в поэзии русской эмиграции, особенно в ее французской ветви. Причиной этого было то, что сообщество русских эмигрантов оказалось в иноязычном и инокультурном окружении, и им приходилось гораздо больше думать о собственной идентичности, чем в то время, когда они жили в России.

В рамках русской диаспоры существовала собственная поэтическая традиция со своей иерархией авторитетов, которую почти не интересовало состояние дел в советской литературе того же времени. Многие представители этой диаспоры считали, что они выполняют особую задачу — сохраняют дореволюционную русскую культуру. Об этом свидетельствовал, например, девиз «Мы не в изгнании, мы в послании», довольно популярный в кругах русской диаспоры в Париже.

Когда диаспора начинает разрушаться и смешиваться с остальным населением, ее идентичность становится неустойчивой и фрагментарной. Однако люди часто испытывают необходимость сохранить отдельные элементы исходной идентичности. Эта ситуация похожа на более общую ситуацию, при которой поэт, принадлежащий по рождению к этническому меньшинству, вынужден использовать язык большинства и разделять его культурные предпочтения.

В этих условиях перед поэтом встает вопрос — как сохранить культуру своего народа, создавая стихи на языке большинства? Проблема языка в такой ситуации особенно важна: язык меньшинства либо оказывается недостаточно разработанным для литературной поэзии (часто при наличии большого количества фольклорных текстов), либо не позволяет поэту обращаться к достаточно широкой аудитории. В наиболее трагических случаях родной язык может оказаться запрещен.

Для России в последние три века все эти вопросы всегда стояли очень остро: несмотря на то, что территории Российской империи, Советского Союза и современной России были населены разными народами, говорящими на неродственных друг другу языках, доминирующим языком культуры всегда оставался русский. Развитие других языков иногда поощрялось, иногда подавлялось, но ни один из них не мог претендовать на ту аудиторию, к которой обращался русский, обучение которому было обязательным. Для населяющих Россию народов, таким образом, часто вставал вопрос — как сохранить свою этническую идентичность, пользуясь русским языком как наиболее общим языком культуры?

Ответы на этот вопрос могли различаться у народов, не имевших собственной древней литературной традиции, и народов, у которых много веков была своя богатая литература и письменная культура (евреев, грузин, армян и неко-

169

торых других). Играла роль и степень культурной близости с русскими. В обоих случаях поэты, для которых было важно сохранить этническую идентичность непосредственно в поэзии, часто пользовались русским языком как средством доступа к широкому читателю — одним из языков международной литературы.

Из народов второй группы наиболее ярко в русской поэзии представлена еврейская идентичность: поэтические тексты, в которых она проявляется наиболее ясно, начинают возникать в русской поэзии в первой четверти XX века и постепенно формируют особую литературную традицию. Яркие примеры такой идентичности можно видеть у Эдуарда Багрицкого в первой половине XX века и у Бориса Херсонского — во второй. Границы этого явления не очень просто установить: у многих авторов еврейская идентичность дает о себе знать от случая к случаю, а нередко, вопреки этническому фактору, не обнаруживается вовсе.

Для народов первой группы можно говорить лишь об отдельных, хотя порой очень ярких поэтах. Чувашская идентичность хорошо заметна у Геннадия Айги, проявляясь в способах построения пространства, ключевых образах. Сергей Завьялов в поисках мордовской идентичности ведет читателя в мир малоизвестной мордовской истории и мифологии, использует иноязычные вставки (22.2. Межъязыковое взаимодействие). Сходным образом Екатерина Соколова часто обращается к быту и традициям народа коми. В Узбекистане Шамшад Абдуллаев пользуется русским языком для того, чтобы среднеазиатский пейзаж, обычаи, ритм жизни на «нейтральной территории» встретились с европейским культурным наследием.

Своеобразный случай представляла собой идентичность носителей русского языка и культуры, оказавшихся за пределами России. Так, поэты-эмигранты, попавшие после революции 1917 года в Париж или Берлин, — Георгий Иванов, Георгий Адамович и другие — воспринимали себя как представителей дореволюционной культуры, во многом ушедшей в прошлое и связанной с особой, русской идентичностью.

Бывает, что этническая идентичность смешивается с другими видами идентичности — например с идентичностью жителей какого-либо большого многонационального государства. Так, поэт Ян Каплинский, живущий в Эстонии и пишущий в основном на эстонском языке, но родившийся и вы-

росший в Советском Союзе задолго до того, как Эстония стала независимым государством, в 2010-е годы написал книгу стихов по-русски. Когда Каплинский обращается к русскому языку, он также пытается разобраться в сложной идентичности жителя многонационального государства, которая во многих случаях может определяться не этнической принадлежностью, а общей для всех жителей этого государства культурой.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Владислав Ходасевич, 1886–1939

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна.

Она не знала сказок и не пела,
Зато всегда хранила для меня
В заветном сундуке, обитом жестью белой
То пряник вяземский, то мятного коня.

Она меня молитвам не учила,
Но отдала мне безраздельно все:
И материнство горькое свое,
И просто все, что дорого ей было.

Лишь раз, когда упал я из окна,
Но встал живой (как помню этот день я!),
Грошовую свечу за чудное спасенье
У Иверской поставила она.

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,

Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

И пред твоими слабыми сынами
Еще порой гордиться я могу,
Что сей язык, завещанный веками,
Любовней и ревней берегу...

Года бегут. Грядущего не надо,
Минувшее в душе пережжено,
Но тайная жива еще отрада,
Что есть и мне прибежище одно:

Там, где на сердце, съеденном червями,
Любовь ко мне нетленно затая,
Спит рядом с царскими, ходынскими гостями
Елена Кузина, кормилица моя.

[332]

12 февраля 1917, 2 марта 1922

Сергей Завьялов, 1958

Из цикла
«БЕРЕСТЯНЫЕ ГРАМОТЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ
И МОРДВЫ-МОКШИ»

ПАЗМОРО. ЗАКЛИНАНИЕ ПАДАЮЩИХ ХЛОПЬЕВ СНЕГА

тон марят — ты слышишь

как они касаются
век твоих
ладоней твоих

как они падают
на горячие губы наших прошлых любовей
под ноги нашим детям
на которых глядеть невозможно без слез

тон марят — ты слышишь

как они остаются
на дворах нашего детства
на могилах наших родных

на умершей траве
на полынье реки незамерзшей

никакие слова не сравнятся
с их молчаливым упорством
с их убежденным
с их неотвратимым паденьем

но сквозь эту липкую смерть
сквозь чавканье крови в сердечных сосудах
за тысячу верст

тон марят — ты слышишь

А телине телине телесь ульнесь якшанзо

А зима зима зима эта была холодная [133]

Шамшад Абдуллаев, 1957

ДВЕ КАРТИНЫ

Молитвенный коврик под иудиным деревом,
но мы читали вслух в дальней комнате.
Мантуанская песнь по радио, намаз
и человек, продающий конину,
мешались в окне часами.
Короткий порез в дувале —
как вынянченный степью волчий прищур,
в безжильный, бурый нимб извивался между
водой в цементной канаве
и затравевшей кулисой покамест столетнего дома.
Прежний, ты сидишь на корточках,
словно ищешь внизу в сентябрьской жаре мертвую

пчелу —

в том месте, где курились проблески едкой музыки, теперь
неслышной. Вблизи что-то мельчало каверзней пустоты,

здесь, и прочь — в глинобитный чекан:
 привесок к монохромной персти в старом квартале.
 Он больше не читал в дальней комнате,
 Фосколо о смерти, но мял
 женские пальцы, которые без пробной вялости вошли
 в его руку,
 будто в собственный чехол, и только ногти
 меньше ноздрей из логова шарили воздух,
 готовясь, что ли, бить щелчками в красный бубен
 против суннитского зноя. Можно вспомнить:
 отец, даже он замыкался порой, жизнелюбец,
 перед пропастью
 в красивом кабинете, вылаканый весь обыденной тьмой,
 а сын думал, какая мудрость, сующая нам безверие
 в серый путь.
 Время. Теплый чай в длинной столовой.
 Дым, не крошась, лепит мужскую фигуру
 на раскаленной дороге.

[1]

Екатерина Соколова, 1983

верхневычегодец каждый пьет из своего ковша
 нижневычегодец эту рыбу возьмет, а эту отпустит
 вишерец смотрит на гостя прямо
 вымич зовет его ласковым именем
 кысатей кисонька, туюк озерко
 ижемец ест спокойно, по сторонам не оглядываясь
 твоими дровами он топит печь
 печорец любит в лес подниматься рано
 любит тепло машет руками как лэбач
 прилузец ставит низкий сруб без окон, поет ненавязчиво
 сыsoleц сидит на воздухе, голосом не своим говорит
 в лесу осторожен
 удорец светел лицом, ходит тихо
 камень у удорца *мыня*

найди меня

[294]

Георгий Адамович, 1892–1972

Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный,
 когда? —
 Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,
 Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов,
 пешком,
 Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредем...
 Больница. Когда мы в Россию... колышется счастье в бреду,
 Как будто «Коль славен» играют в каком-то приморском
 саду,
 Как будто сквозь белые стены, в морозной предутренней
 мгле
 Колышутся тонкие свечи в морозном и спящем Кремле.
 Когда мы... довольно, довольно. Он болен, измучен и наг.
 Над нами трехцветным позором полощется нищенский
 флаг,
 И слишком здесь пахнет эфиром, и душно, и слишком
 тепло.
 Когда мы в Россию вернемся... но снегом ее замело.

Пора собираться. Светает. Пора бы и двигаться в путь.
 Две медных монеты на веки. Скрещенные руки на грудь. [7]

Ян Каплинский, 1941

Время это течение или течение течения
 мы все уходим в прошлое или в будущее
 предыстория еще там за углом до истории еще далеко
 что осталось что досталось нам от Ливонии
 кроме запаха рождественских яблок и стихов о тенистых
 садах
 язык уже не тот имена не те все уходит от нас
 ели перекрестки со светофорами
 дети размахивающие флажками президентам королям
 чемпионам
 тем кто отдал свою жизнь за те или не те цвета
 до того как и они уплывут вниз по течению
 и их следы станут водоворотами в реке
 исчезая в темноте за старым каменным мостом

[153]

6.6.

Региональная идентичность

Региональная идентичность не сразу появилась в русской поэзии и в полную силу заявила о себе относительно недавно. Это связано с тем, какими темпами развивались различные регионы России, и с тем, существовали ли в этих регионах собственные поэтические школы и традиции. Важно, что региональная идентичность возникает у поэта только в том случае, если он ассоциирует себя с некоторым местным сообществом пишущих и местной публикой, а также с местным литературным контекстом, который зачастую предлагает собственные авторитеты, не во всем совпадающие с авторитетами метрополии.

В России региональная идентичность возникает в начале XX века, когда литературная жизнь Москвы и Санкт-Петербурга начинает идти разными путями. В обоих городах появляются свои литературные школы. Уже в советское время кристаллизуется особый облик «ленинградской» поэзии — это проявляется на уровне формы, поэтического контекста и т. д. Даже появляется присказка, что «стихи бывают плохие, хорошие и «ленинградские»».

Это отличие связано с особой петербургской литературной идентичностью, хотя влияние местного контекста может ощущаться и в творчестве авторов, не декларирующих свою «петербургскость». Обычно говорят, что в «петербургских» стихах чувствуется внимание к предметам культуры, архитектурному облику города, что для них характерен живой диалог с «классической» поэзией (пушкинского времени или Серебряного века). Все эти черты проявляются по-разному у разных поэтов, но некоторые из них (например, Олег Юрьев или Игорь Булатовский) часто подчеркивают, что они именно *петербургские*, а не просто российские поэты.

Во второй половине XX века собственная заметная литературная традиция начинает формироваться и в других регионах России — прежде всего на Урале. Уральская региональная литература имеет несколько центров — Екатеринбург, Челябинск, Нижний Тагил и Пермь. В каждом из этих городов есть собственный литературный контекст, однако они объединены общей системой иерархий и авторитетов. Считается, что в этой поэзии внимание к трудной жиз-

ни больших индустриальных городов сочетается с частыми мистическими прозрениями, со способностью увидеть нечто большее в привычной повседневной жизни. В этой литературе есть поэты, пользующиеся большим уважением внутри региона, но практически неизвестные за его пределами (например, Андрей Санников).

Заметная поэзия существует и во многих других городах России (Нижний Новгород, Новосибирск, Владивосток), но ни в одном из них пока не сложилась собственная полноценная региональная идентичность. Причина этого в том, что региональная идентичность основывается на распространенном среди поэтов представлении о том, почему регион занимает особое место на карте России, как его общественная и географическая специфика отражается на поэтическом творчестве. Это предполагает особый миф о регионе, который возникает далеко не во всех случаях. При этом отдельные попытки создать такие идентичности предпринимаются многими поэтами (стихи Евгении Риц о Нижнем Новгороде, Виктора Иванова о Новосибирске и т. д.).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Олег Юрьев, 1959

Но цвет вдохновенья печален средь буднишних терний;
Былое стремленье далеко, как выстрел вечерний...

А. А. Фет, «Как мошки зарею...»

(Франкфурт на Майне, 11 августа 1844 года)

О белых полях Петербурга рассеянной сны и неверней,
чем поздние жалобы турка и франкфуртский выстрел
вечерний,
и тиса тисненная шкурка из плоских затупленных терний.

А черных лесов Ленинграда, шнурованных проволокой
колкой,
под звездами нижнего ряда и медленной лунной
двустволкой
еще и сновидеть не надо — они за защелкой, за щелкой.

[352]

2005

Евгений Сабуров, 1946–2009

Прекрасный город ночью восстает
из выгребных подробностей Москвы
и неустанный вдаль стремится пешеход
и рыкают из подворотен львы

Прекрасный человек вот мир тебе и град
но за горами Рим. Туда ль стремятся ноги
иль только жадному движению дороги
ты так безудержно бесчеловечно рад?

[270]

Виталий Кальпиди, 1957

Я засел в просторах адской почти равнины,
названной (шутником ли, кем ли) «Уральские горы»;
огляделся: сосны, березы, но не оливы,
но не пальмы, а город Ч. и его заборы.

Над полусферой метеопогодных
свистит дыра в седьмом небесном диске,
откуда триста лет тому негодных
слетел в Россию в клетке и писке
гордыни кристаллический птенец
(он в третьем томе Фасмера — синец).

На ветвях молчат беспородные серые птицы,
чей вылет из объективов в детстве мы проморгали,
обратный отсчет начала для меня зегзица,
кукушка то есть, то есть так ее называли.

Сверхплотны небеса для появленья
в них Господа, поэтому пока что
довольствуемся пользой паденья
предметов снега, белых и не страшных;
а то — дождя взрывающийся храм
взрывается и поливает нам.

Я гляжу на воздух, покрытый гусиной кожей
(что само по себе фантастично), из дешевизны

слов выбирая имя, которое мне поможет
обойтись без кровавой «родины» и злой «отчизны».

Все джасьеее ожидает света,
еще во тьме зажмурившись заране, —
так перенаряжается в поэта
двойная слепота, пока в тумане,
фантомы принимая за грехи,
неряшливо рождаются стихи.

А то, что мое присутствие здесь не повод
думать, что жизнь началась, мне, увы, известно;
и скоро этот меж двух зеркал помещенный холод
свернется в точку, но это будет неинтересно.

[149]

Андрей Санников, 1961

белесая зима неумоготы
окраина съедобные кусты

все время непонятно что за свист
лимонно-желтый как бы сверху вниз

где ты жила? где я тебя любил?
Челябинск или кажется Тагил

[272]

Евгения Риц, 1977

И вот она уходит, волга лета.
Черная волга, как говорили в советские времена.
Она есть траурная лента
И бахрома.

И вот она проходит сквозь окно
Стекла, пока не ледяного,
Но позже не пройдет сквозь лед,
Застенчивая, как ребенок, но
Знающая наперед
Зеркально-перевернутое слово:

Ау, ревет, а у воды есть тоже авторское право,
Она не правит никогда,
Все пишет начисто,
На то она вода
И лава.

И вот она отходит, душная река,
Внезапная, как Бог с тобою,
Глядят ошеломленные войска —
Чермная волга расступается под стопую.

[262]

ТАКЖЕ СМ.:
Ксения Некрасова (2.3), Николай Клюев (8.1), Шамшад Абдуллаев (19.7).

6.7.

Религиозная идентичность

Религия традиционно занимает большое место в жизни человека и общества. Большое влияние она оказывает и на поэзию. Существует предположение, что изначально вся поэзия была религиозной и составляла часть древнего обряда. Действительно, существуют очень древние памятники религиозной поэзии (гимны богам и т. п.). Кроме того, фигура Бога остается важнейшей для любой поэзии: с ней связано представление об идеальном адресате стихотворения (5. Адресат и адресация), ключевое для понимания поэзии.

Религиозная идентичность косвенно связана с религиозной поэзией. Далеко не каждое стихотворение, в котором можно заметить проявление той или иной религиозной идентичности, оказывается религиозным. И наоборот: стихотворение, в котором говорится про Бога или описываются различные религиозные обряды, не обязательно отражает соответствующую религиозную идентичность. Например, когда Пушкин пишет в «Подражаниях Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,

Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй, —

[257]

он не воспроизводит характерный для мусульманина взгляд на мир, но использует с художественными целями некоторые утверждения из этой священной книги.

Русская поэзия XVIII—XIX веков писалась людьми, в большинстве своем принимавшими православное вероисповедание. Поэты этого времени также часто писали религиозную поэзию, и в ней воплощалась особая православная идентичность. К началу XX века выражение религиозной идентичности в поэзии становится более разнообразным: появляются стихи, написанные со старообрядческих позиций (Александр Добролюбов, Николай Клюев) или католических (Елизавета Кузьмина-Караваева). Это разнообразие было связано с тем, что другие религии начинают восприниматься не как враги, а как партнеры для диалога. Притом что в советское время выражение религиозных чувств в печати было под запретом, для многих поэтов религия оставалась важна (например, для Анны Ахматовой). В 1970—1980-е годы, сначала в «неподцензурной» литературе, а затем и в литературе вообще происходит возрождение религиозной поэзии, прежде всего православной (у Ольги Седаковой, Светланы Кековой, Елены Шварц и других поэтов).

Регулярное выражение религиозной идентичности в поэзии нередко связано с тем, что поэт становится активным участником религиозных институтов или даже служит в них. Так происходит и в поэзии двухтысячных, в которой новая православная идентичность возникает в стихах священников Константина Кравцова и Сергея Круглова.

Другие виды религиозной идентичности в русской поэзии выражены не так отчетливо. Поэты, которые обладают мусульманской идентичностью, зачастую предпочитают использовать для своего творчества другие языки, языки классической мусульманской учености (прежде всего арабский и фарси). Но и на русском языке встречаются примеры выражения мусульманской идентичности в поэзии — например, в некоторых стихах Тимура Зульф리카рова и Шамшада Абдуллаева (хотя и в этих случаях трудно различить мусульманскую идентичность и ощущение принадлежности к арабо-персидской культуре, не сводящейся к одной лишь религии). Еще одна традиционная религия, иудаизм, в русской поэзии возникает по большей части как одно из проявлений

этнической идентичности (6.5. Этническая идентичность) — и лишь у очень немногих авторов это проявление выходит на первый план, как у Ильи Риссенберга. Парадоксальную двойственность религиозной идентичности можно видеть в стихах Вениамина Блаженного, основу которых составляет христианское представление о Боге как милосердном испителе, но в этот контекст постоянно вмешивается важный для иудаизма мотив несогласия человека с Богом, требование большего милосердия.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Вениамин Блаженный, 1921–1999

БЛАЖЕННЫЙ

Все равно меня Бог в этом мире бездомном отыщет,
Даже если забьют мне в могилу осиновый кол...
Не увидите вы, как Спаситель бредет по кладбищу,
Не увидите, как обнимает могильный он холм.

— О, Господь, ты пришел слишком поздно,
а кажется — рано,
Как я ждал тебя, как истомился в дороге земной...
Понемногу землей заживилась смертельная рана,
Понемногу и сам становлюсь я могильной землей.

Ничего не сберег я, Господь, этой горькою ночью,
Все досталось моей непутевой подруге — беде...
Но в лохмотьях души я сберег тебе сердца комочек,
Золотишко мое, то, что я утаил от людей.

...Били в душу мою так, что даже на вздох не осталось,
У живых на виду я стоял, и постыл, и разут...
Ну, а все-таки я утаил для тебя эту малость,
Золотишко мое, неразменную эту слезу.

...Ах, Господь, ах, дружок, ты, как я, неприкаянный нищий,
Даже обликом схож и давно уж по-нищему мертв...

Вот и будет вдвоем веселей нам, дружкам, на кладбище,
Там, где крест от слезы — от твоей, от моей ли — намок.

Вот и будет вдвоем веселее поэту и Богу...
Что за чудо — поэт, что за чудо — замызганный Бог...
На кладбище в ночи обнимаются двое убогих,
Не поймешь по приметам, а кто же тут больше убог. [44]

27 декабря 1976

Сергей Круглов, 1966

ПРОЦЕСС

Церковные старосты, цитируя мистиков,
Имеют поймать еретиков с поличным.
Еретики, цитируя тех же мистиков,
Норовят подсыпать старостам в молоко пургену
(Если пост — то молоко, разумеется, соевое).

Процесс так разросся,
Что папки с делами заняли две трети помещений
Епархиального управления. Что-то будет.

Мистики — те молчат. Они знают:
Как бы ни повернулось дело,
Все равно именно им придется за все ответить.

Как дети под дождем, стоят они молча
(Когда семью выгнали из дома,
А взрослые, поклявшись мстить, ушли в горы). [178]

Константин Кравцов, 1963

ΑΝΤΙΦΩΝΟΣ

...как бы игра Отца с детьми
О. М.

— И не забудь, что филолог
по определению друг — ὁ φίλος, —

о друзьях же Своих
 так говорит божественный Логос,
 так Он сказал в одном из апокрифов,
 в Одах Соломона: И Я услышал голос их,
 и положил в сердце Моем веру их,
 и запечатлел на главах их имя Мое,
 ибо они — свободны, и они — Мои
 — И не забудь: безначально оно, безначально
 и потому бесконечно, таинство *как бы игры*:
 во свете Его не вечернем — вечера наши,
 и здесь — в свете белой часовни луны:
 свете, светящем во тьме над кремнистым путем,
 вдоль которого высоковольтная линия
 тянется через иссохший Кедрон [173]

Тимур Зильфикаров, 1936

ВЕСТНИК

Дервиш в зеленом дряхлом нищем забытом бухарском
 чапане и белой
 покосившейся слезной дряхлой рухлой чалме сходит
 с Тянь-Шанских гор и идет ко мне по берегу Иссык-Куля
 ступая босыми желтыми абрикосовыми ногами
 в зарослях эфедры облепихи барбариса терескена
 Он вестник
 Он несет страшную весть
 Я чую по его дряхлому чапану по его слезной забытой
 чалме, которую уж никто в Азии моей не может
 сотворить слепить

Он несет страшную весть
 Я чую по его нищим голым ступням что уж не боятся
 колючек янтака
 Я вижу по его хищным глазам в которых трахома тля

Тогда я бегу бегу бегу по берегу Иссык-Куля прочь от него
 Но он яро летуче бежит за мной вслед и настигает меня
 и кричит:

Умерла умерла умерла

Но я бегу от него прочь

Но он кричит: Умерла умерла умерла
 Кто умерла? мать? жена? дочь? сестра?
 Но тут голос его рыдает догоняет меня
 Умерла древняя Азья мать жена дочь сестра моя
 И твоя! и твоя и твоя и твоя... [140]

Дмитрий Строчев, 1963

ПИСЬМО СЫНУ

кто я
 в этой евангельской
 тьме
 спрашивает владыка

человек из толпы
 с камнем в руке
 в сердце
 уже раздробивший жертву

блудница
 полумертвая
 в глубинах своих
 бессильная
 даже звать
 о пощаде

галилеянин
 вступившийся за нее

недовольный
 учителем
 ученик

прохожий
 со своим мнением
 оскорбленный грубой сценой
 на пути
 в дом молитвы
 и милосердия [304]

Елена Шварц, 1948–2010

Шестов мне говорит: не верь
 Рассудку лгущему, верь яме,
 Из коей Господу воззвах,
 Сочти Ему — в чем Он виновен перед нами.

Я с Господом в суд не пойду,
 Хотя бы Он... Наоборот —
 Из ямы черной я кричу,
 Земля мне сыплет в рот.

Но ты кричи, стучи, кричи,
 Не слыша гласа своего —
 Услышит Он в глухой ночи —
 Ты в яме сердца у Него.

[344]

1994

ТАКЖЕ СМ.:

Иосиф Бродский (3.1), Сергей Круглов (9.1.5).

7.

Пространство и время в поэзии

Время и пространство считаются основными категориями человеческого знания о мире и взаимодействия с ним. Иммануил Кант назвал их *априорными* категориями, то есть такими, что присутствуют в любой мысли и в то же время предшествуют мысли, пониманию и речи. Любое стихотворение определенным образом соотносится с этими категориями, независимо от того, планировал ли автор обозначить свое отношение к времени и пространству. Можно вспомнить слова немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина: «На краю боли остаются лишь время и пространство». В то же время мастерство поэта часто определяется его способностью организовывать время и пространство в стихотворении. Умение поэта обращаться со временем и пространством оказывается не менее значимым для оценки стихов, чем особенности их языка.

187

7.1.

Пространство

Некоторые поэты более чувствительны к времени, некоторые — к пространству. По этому критерию поэзия даже может разделяться на разворачивающуюся *во времени* и разворачивающуюся *в пространстве*, причем время может соотноситься с динамикой, а пространство — со статикой, и пространственные предпочтения связываются с поэтикой созерцания. Но независимо от того, названо ли про-

странство, описано прямо или нет, оно так или иначе присутствует во всех стихах, не только описательных.

Время и пространство образуют в стихах устойчивую пару, и если назван один ее компонент, то можно предположить, что скоро в тексте появится и другой:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь... [27]

Анна Ахматова

Говоря о пространстве, поэт нередко затрагивает такие темы, как *мир*, *предельность*, *одиночество*, поэтому пространственная лирика зачастую одновременно воспринимается как «философская». Но пространство может выступать и самостоятельно, как некая особая сущность, отдельная от описания, как целый мир, с которым поэт остается наедине:

Все исчезает — остается
Пространство, звезды и певец! [207]

Осип Мандельштам

Свобода обращения поэта с пространством подобна свободе обращения со временем. Поэт легко перемещается внутри стиха из одного пространства в другое или совмещает в одном тексте разные пространства, так что одно и то же высказывание может относиться к разным пространствам. В поэзии равноправны реальные и виртуальные пространства (например, *сон* — пространство, любимое поэтами), а сам поэтический пейзаж часто предстает смешанным — в нем *внешнее* по отношению к поэту пространство соединяется с *внутренним*, ментальным. Непривычность пространства достигается выбором действительно экзотических пространств (гумилевское озеро Чад), конструированием пространств, не существующих в действительности (бухта Цэ Алексея Парщикова), или остранением, превращением привычного в непривычное. Пространство в стихе — это особое поэтическое пространство, отличное от обыденного, существующее по своим законам, которые устанавливаются самим поэтом:

нет в этом пространстве
признаков тени

и недоказуема
близость редеющих листьев

[10]

Геннадий Айги

Можно сказать, что поэзия занимается «открытием пространств», то есть находит, обнаруживает, добавляет в мир те пространства, для которых недостаточно обычного туристического описания или того, что используется в повседневной речи (*На что мой взгляд ни упадет, / то станет в мир впечатлено* — Владимир Гандельсман). Эти открытые поэзией пространства нуждаются в специальном поэтическом описании. То, как поэт формирует мир, определяется его умением строить пространство и воспринимать себя и другого в нем:

разве ты справа? а мне все казалось,
что ты всегда слева,
и у меня от этого что-то было не то с
обменом веществ, а теперь я понимаю:
просто элементы непредугаданно сблизились, и
и кто-то хохочет под окном...

[17]

Полина Андрюкович

Пространство в поэзии часто связано с темой власти. Это может быть абсолютная власть над пространством, над миром. Такой властью может быть власть Бога, но также и власть поэта. Поэт выступает демиургом, творящим пространство, и ему подвластны любые миры и стихии. В романтической поэзии — это стремление субъекта обрести власть над пространством, противопоставив свою мощь мощи природы. Не менее постоянным в поэзии является и стремление укрыться от власти (власти толпы, государства, здравого смысла) и создать себе убежище, некое частное пространство, которое представит как виртуальное или собственно поэтическое. Но свойства того или иного пространства могут оказаться изменчивыми: различаются эпохи, разнится индивидуальное восприятие поэта. В стихотворении Мандельштама «Мы с тобой на кухне посидим...» выясняется, что малое, приватное пространство кухни — смертельно опасно, а с надеждой на спасение связывается предельно открытое пространство вокзала. В современной поэзии начиная со второй половины XX века растет доля «малых», закрытых, частных пространств, например «комнат».

Для современного поэта важно, чтобы описываемое им пространство не складывалось в единую картинку, поэтому оно часто задается мелкими деталями, которые выглядят разрозненными фрагментами действительности. Именно стихотворение может породить ощущение расширения, раскрытия или закрытия пространства, свободного изменения размеров, расстояний, масштабов.

Определенные поэтические пейзажи могут ассоциироваться с теми или иными традиционными жанрами: например, кладбище (чаще сельское, как у Василия Жуковского) — типичный пейзаж элегии. Разные пейзажи (пространства) осваиваются разными направлениями и течениями: романтическая поэзия изобилует морскими, горными пейзажами, изображением экзотических путешествий, футуристы исследуют и воспевают большой город с его небывалым размахом и торжеством техники, а поэты Лианозовской школы переносят поэтическое действие в пространство неблагополучных пригородов Москвы.

Некоторые пространства мыслятся как непреложные атрибуты субъекта: например, если поэт изображается пророком, то он, как у Пушкина в стихотворении «Пророк», закономерно оказывается в пустыне (и в этом случае часто воспроизводится традиционная библейская символика).

Благодаря обширной традиции описания сходных пространств в поэзии сложились определенные стереотипы описания или понимания того, что такое *море, степь, дача*, и некоторые читатели ожидают появления таких привычных описаний. Поэтому многие современные поэты отказываются от чистых описаний пространства или пытаются нарушить автоматизм их восприятия. Эти поэты больше не мыслят пространство как пейзаж, как то, на что надо смотреть, что надо созерцать.

Особенно резкое отторжение и у современного поэта, и у современного читателя вызывает клише «родного пейзажа», когда подразумевается, что пространство определенного типа («русское поле», лес с «русскими березками») в наибольшей степени связано с особенностями национального характера, а потому к нему необходимо постоянно возвращаться. Уже в поэзии первой половины XX века это клише вызывало усмешку:

И не отзываются дрожью
Банальной и сладкой тоски

Поля с колосящейся рожью,
Березки, дымки, огоньки...

[146]

Георгий Иванов

Для современного поэта и читателя изменилось само представление о том, что *свое*, а что *чужое*. Если Лермонтов противопоставляет *свою* северную «сосну» *чужой* южной «пальме» (подразумевая, впрочем, их взаимное притяжение, а не отталкивание), то в эпоху глобализации расстояния сократились и пальмы перестали быть экзотикой. Но и «сосны» не столь уж характеризуют пространство современного человека, для него город — более привычная среда обитания. Оттого что мы изобразим березки, поля и речку, написанное не станет русской поэзией или поэзией вообще.

У больших поэтов даже то, что можно принять за простое изображение, при внимательном прочтении оказывается чем-то большим: так, любимые слова Геннадия Айги — *лес, поле*, но было бы упрощением объяснять их деревенским происхождением поэта. *Поле* — это сложнейшая поэтическая категория, соединяющая физическое и интеллектуальное пространство. На примере *поля* у Айги видно, что обращение к природе родного края ничего не дает само по себе, если оно не предполагает пристального внимания к устройству всего мира.

Некоторые пространственные характеристики можно назвать поэтическими константами, они мигрируют из стихотворения в стихотворение, из времени во время, из страны в страну, из поэтики в поэтику, каждый раз осмысляются заново. Такие слова — это *зеркало, дождь, снег, небо* и другие. *Снег* и *дождь* в поэзии — не просто изображение природных явлений, поэты чутко улавливают способность этих слов создавать объемное пространство в стихе. С другой стороны, такие слова, как *здесь, тут, там* (как и *сейчас*, если мы говорим о времени), необязательно должны относиться к месту, где поэт пишет стихотворение.

Читая стихотворение, можно помещать себя в иное пространство или, наоборот, воспринимать *здесь* поэта как *здесь* того места, где находится читатель. Противопоставление *здесь* и *там* может быть и более абстрактным. *Здесь* может относиться к внутреннему пространству текста, поэтическому миру, а *там* — к взаимоотношениям поэта с внешним миром. В романтической поэзии *здесь* и *там* противопостав-

ляют повседневный мир и мир идеальный (историю или экзотику). У символистов здесь — это мир видимый, зримый, а там — мир незримый, но неизменно присутствующий.

Пространству сопутствует движение. Существует даже теория о том, что поэтическое вдохновение часто появляется тогда, когда осуществляется успешное движение (во время прогулки, поездки на машине, полета в самолете и т. д.). Поэтому в классической поэзии очень популярен мотив *дороги, пути* (тютчевское «Вот бреду я вдоль большой дороги...», пушкинская «Зимняя дорога» и многие другие). Но поэт способен двигаться, физически не сдвигаясь с места, когда движется его взгляд или предметы движутся вокруг него.

Пространство, может быть, даже больше, чем время, связано с ритмом стиха и ритмами тела. Ритм может пониматься как «вышагивание» стиха, так что внутреннее пространство стихотворения соотносится с внешним пространством, а произнесение стихотворения (в том числе и «про себя») — с телом шагающего субъекта. Пионером такого понимания пространства был американский поэт Уолт Уитмен, один из родоначальников современной поэзии:

«О большая дорога! — говорю я в ответ. —

Я не прочь расстаться с тобою, но я тебя очень люблю,
Ты выражаешь меня лучше, чем я сам выражаю себя,
Ты больше для меня, чем та песня, которая создана мной». Я думаю, геройские подвиги все рождались на вольном ветру
и все вольные песни — на воздухе,
Я думаю, я мог бы сейчас встать и творить чудеса,
Я думаю: что я ни встречу сейчас на дороге,

то сразу полюбится мне,

И кто увидит меня, тот полюбит меня,

И кого я ни увижу сейчас, тот должен быть счастлив. [318]

Перевод Корнея Чуковского

У Маяковского в «Левом марше», ритм которого воспроизводит шаг, слова *левое* и *правое* относятся одновременно и к пространству, и к человеческому телу (*шагать левой*), и к политике, причем поэт переосмысляет традиционное значение *правого* как *правильного*, относящегося к государственной власти, власти неба и т. д. *Правое* становится у него *старым*, а вовсе не *правильным*, *правильным* же

становится *левое*: *Кто там шагает правой? /левой! /левой! /левой!*

Читая стихотворение, мы можем следить за взглядом поэта и его положением в пространстве: где находится субъект по отношению к тому, о чем он пишет, можно ли выделить верх, низ, далеко или близко тот предмет, о котором он говорит, сфокусирован ли его взгляд на деталях или расфокусирован (предмет приближается, удаляется, рассеивается) — и как меняются все эти характеристики на протяжении всего текста.

Направление взгляда может служить «визитной карточкой» поэта. Например, взгляд Тютчева часто направлен сверху (от неба) вниз (к земле):

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное...

[317]

Пространственная композиция стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» представляет собой искусно выстроенную картину, в которой сбалансированы и постоянно меняются местами верх и низ, заставляя читателя (зрителя) то поднимать взгляд (*В небесах торжественно и чудно!*), то опускать его (*Спит земля в сиянье голубом*), то совмещать оба движения (*Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел*), то прочерчивать прямую линию вперед (*Сквозь туман кремнистый путь блестит*), то уравнивать ее горизонталью (*звезда с звездой говорит*). Все эти соответствия (или оппозиции) чередуются друг с другом и проходят через все стихотворение, составляют основу его визуального ритма.

В поэзии стороны света — юг, север, запад, восток — приобретают символическое значение (8. Миф и символ в поэзии). Север часто упоминается в традиционной русской поэзии (старые поэты также называли его *норд* или *полночь*): это было связано с утверждением новой русской государственности, с учреждением новой, *северной*, столицы, Санкт-Петербурга. Запад и восток также по-особому соотносятся друг с другом: оказывается (и это видно даже при простом подсчете слов *запад* и *восток*), что поэты предпочитают говорить о востоке, а не о западе. Восток часто связывается

либо с экзотикой (часто это Ближний Восток, мусульманские страны, или Дальний Восток, Китай и Япония), либо с евразийской темой (восприятием России как части Азии, то есть Востока, противопоставленной Европе, то есть Западу).

Москва и Петербург постоянно присутствуют в русской поэзии и на протяжении всей ее истории соперничают друг с другом. Пространство Москвы часто представлялось поэтам женским, а Петербурга — мужским. В то же время пространство Петербурга казалось официальным, казенным, искусственным, Москвы — патриархальным, уютным, естественным. Но у поэтов могли быть и другие ассоциации: Москва могла быть хаотичной, жестокой, противоречащей логике, а Петербург — цивилизованным, ориентированным на европейскую культуру, но в то же время призрачным, готовым раствориться в воздухе. Целостное представление о Петербурге, объединяющее многие произведения русской литературы, было названо филологом В. Н. Топоровым *петербургским текстом*.

По этой модели в поэзии возникают и локальные, и региональные тексты. Например, крымский текст (у Андрея Полякова) или уральский текст (у Виталия Кальпиди и Андрея Санникова), которые создаются как местными поэтами, так и посещающими эти места (6.6. Региональная идентичность). Не менее характерен для русской поэзии и итальянский текст, причем особо повезло Венеции, которая отражается в многочисленных стихотворениях русских поэтов, включая Михаила Лермонтова, Александра Блока, Анну Ахматову, Иосифа Бродского, Елену Шварц:

Зима в Венеции мгновенна,
Не смерть еще — замерзшая вода,
И солнце Адриатики восходит,
Поеживаясь в корке изо льда.

[344]

Елена Шварц

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Михаил Лермонтов, 1814–1841

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть.
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

[207]

1841

Осип Мандельштам, 1891–1938

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

[206]

Январь 1931

Леонид Аронзон, 1939–1970

ВИДЕНИЕ АРОНЗОНА. НАЧАЛО ПОЭМЫ

На небесах безлюдье и мороз.
На глубину ушло число бессмертных.
Но караульный ангел стужу терпит,
невысоко петляя между звезд.

А в комнате в роскошных волосах
лицо жены моей белеет на постели,
лицо жены, а в нем ее глаза,
и чудных две груди растут на теле.

Лицо целую в темя головы.
Мороз такой, что слезы не удержишь.
Все меньше мне друзей среди живых.
Все более друзей среди умерших.

Снег освещает лиц твоих красу,
твоей души пространство освещает,
и каждым поцелуем я прощаюсь...
Горит свеча, которую несу

на верх холма. Заснеженный бугор.
Взгляд в небеса. Луна еще желтела,
холм разделив на темный склон и белый.
По левой стороне тянулся бор.

На черствый наст ложился новый снег.
То тут, то там топорщилась осока.
Неразличим, на темной стороне
был тот же бор. Луна светила сбоку.

Пример сомнамбулических причуд,
я поднимался, поднимая тени.
Поставленный вершиной на колени,
я в пышный снег легко воткнул свечу.

[22]

1968

Михаил Кузмин, 1872–1936

Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер, —
Безумные параболы,
Звения, взвивают
Побег стеблей.

Зодиакальным племенем
Поля пылают,
Кипит эфир,
Но все пересечения
Чертеж выводят
Недвижных букв

Имени твоего!

[181]

1922

Алексей Парщиков, 1954–2009

ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ В БУХТЕ ЦЭ

Евгению Дыбскому

Утром обрушилась палатка на
меня, и я ощутил: ландшафт
передернулся, как хохлаткина
голова.

Под ногой пресмыкался песок,
таз с водой перелетел меня наискосок,
переступил меня мой сапог,
другой — примеряла степь,
тошнило меня так, что я ослеп,
где витала та мысленная опора,
вокруг которой меня мотало?

Из-за горизонта блеснул неизвестный город,
и его не стало.

Я увидел — двое лежат в ложине
на рыхлой тине в тени,
лопатки сильные у мужчины,
у нее — коралловые ступни,
с кузнечиком схожи они сообща,
который сидит в золотистой яме,
он в ней времена заблуждал, трепеща,
энергия расходилась кругами.
Кузнечик с женскими ногами.

Отвернувшись, я ждал. Цепенели пески.
Ржавели расцепленные товарняки.
Облака крутились, как желваки,
шла чистая сила в прибрежной зоне,
и снова рвала себя на куски
мантия Европы — м. б., Полоний
за ней укрывался? — шарах! — укол!

Где я? А на месте ложины — холм.

Земля — конусообразна
и оставлена на острие,
острие скользит по змее,
надежда напрасна.
Товарняки, словно скорость набирая,
на месте приплясывали в тупике,
а две молекулярных двойных спирали
в людей играли невдалеке.

Пошел я в сторону от
самозабвенной четы,
но через несколько сот
метров поймал я трепет,
достигший моей пяты,
и вспомнилось слово rabbit.
И от чарующего трепетания
лучилась, будто кино,
утраченная среда обитания,
звенело утраченное звено
между нами и низшими:
трепетал Грозный,

примирая Ламарка с ящерами,
трепетал воздух,
примирая нас с вакуумом,
Аввакума с Никоном,
валуны, словно клапаны,
трепетали. Как монокино
проламывается в стерео,
в трепете аппарата
новая координата
нашаривала утерянное.
Открылись дороги зрения
запутанные, как грибницы,
я достиг изменения,
насколько мог измениться.
Я мог бы слямзить Америку —
бык с головой овальной, —
а мог бы стать искрой беленькой
меж молотом и наковальней.

Открылись такие ножницы
меж временем и пространством,
что я превзошел возможности
всякого самозванства —
смыкая собой предметы,
я стал средой обитания
зрения всей планеты.
Трепетание, трепетание...

На бледных холмах Азовья
лучились мои кумиры,
трепетали в зазоре
мира и антимира.
Подруги и педагоги,
они псалмы бормотали,
тренеры буги-вуги,
гортани их трепетали:
«Распадутся печати,
вспыхнут наши кровати,
птица окликнет трижды,
останемся неподвижны,
как под новокаином
на хрупкой игле.

Господи, помоги нам
устоять на земле».

Моречко — паутинка,
ходящая на иголках, —
немножечко поутихло,
капельку поумолкло.

И хорда зрения мне протянула
вновь ту трепещущую чету,
уже совпадающую с тенью стула,
качающегося на свету
лампы, заборматывающей от ветра...

А когда рассеялись чары,
толчки улеглись и циклон утих,
я снова увидел их —
бредущую немолодую пару,
то ли боги неканонические,
то ли таблицы анатомические...

Ветер выгнул весла из их брезентовых брюк
и отплыл на юг.

[241]

Светлана Кекова, 1951

Небо в звездах, как тело в коросте,
как листва в беловатой пыли.
Проступают берцовые кости
на поверхности теплой земли.

Рвется саван заштопанный, ибо
он на нитку живую зашит.
Ангел слово, как снулую рыбу,
чистит, режет, потом потрошит.

И мелькают горбатые спины,
словно веер, дрожат плавники,
и орехов рогатые мины
на поверхность всплывают реки.

[159]

Анна Глазова, 1973

величина уха приложенного к тишине
не сравнима
с зеркальностью шума
в приложенной к уху
скрученной временем
пустоте раковины.

в слуховом зеркале
нет берегов;

но без лишнего шума
прислоняется
ухо к твоему уху
и расширяется слух.

[83]

Геннадий Айги, 1934–2006

И СНОВА — ЛЕС

что за места в лесу? поет их — Бог
и слышать надо — о уже пора! —
их не во времени
а в высшем голосе:

где как идея ночь светла
и ясен день как Бога ум:

пусть — так поются! это наше счастье
что так их можем представлять! —

но есть — не только представляемое:

есть светлое один — в любой поляне:

как важно это для меня! —

то рода свет (одно и то же гласное:

поет — во всех местах в лесу
его один и тот же Бог)

[10]
1969

Борис Пастернак, 1890—1960

ЗЕРКАЛО

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку
В степь, в запах сонных лекарств
Струится дорожкой, в сучках и в улитках
Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла!
Казалось бы, все коллодий залил,
С комода до шума в стволах.

Зеркальная все б, казалось, нахлынь
Непотным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме,
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клад.

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла.

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть.
Так после дождя проползают слизни
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
На цыпочках скачет чиж.
Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опоишь.

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет — и не бьет стекла!

[242]
1917

Николай Байтов, 1951

Как неподвижно и странно
выглянув из-за угла,
в темные окна веранды
смотрит немая луна.

Темный овраг за забором
движется через забор.
Пенной черемухой полон,
входит на белый газон.

Лишь угловатые тени
резко лежат на столе,
тесно стоят у постели,
густо висят на стене.

Бабушка, дедушка, мама —
все почему-то ушли.
В доме так пусто и странно,
нет ни единой души.

Спрячась тихонько в кроватку,
глазки скорее закрой.
Близко решение загадки —
только не знаю, какой.

[31]
2003

Федор Тютчев, 1803–1873

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

204

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...

[317]
22 августа 1857

Станислав Красовицкий, 1935

ШВЕДСКИЙ ТУПИК

Парад не виден в Шведском тупике.
А то, что видно, — все необычайно.
То человек повешен на крюке,
Овеянный какой-то смелой тайной.

То, забивая бесконечный гол
В ворота, что стоят на перекрестке,
По вечерам играют здесь в футбол
Какие-то огромные подростки.

Зимой же залит маленький каток.
И каждый может наблюдать бесплатно,

Как тусклый лед
Виденья женских ног
Ломают непристойно,
Многokrатно.

Снежинки же здесь больше раза в два
Людей обычных,
И больших и малых,
И кажется, что ваша голова
Так тяжела среди домов усталых,

Что хочется взглянуть в последний раз
На небо в нише, белое, немое.
Как хорошо, что уж не режет глаз
Ненужное вам небо голубое.

[174]

205

Алексей Порвин, 1982

Поднявшись на цыпочки — так, что макушка
по гладкому своду скользит высоты,
идут голоса, и душа обступает,
смыкается вверх уходящей стеной.

Все уже и уже — и, словно колодец,
для ощупи скользок и продолговат,
твой выбор, отвесный и разноголосый,
вбирает нечеткое эхо тебя.

Ты чувствуешь дно замирающим плеском,
в тебе отражается чье-то лицо;
склонился и смотрит в колодец ребенок —
как он, ты останься тишайшей водой.

Он встал за спиной ожидания чуда —
оно говорит, говорит вразнобой,
и страхом, ослабившим детскую руку,
в спокойную воду роняет ведро.

[251]

ТАКЖЕ СМ.:
Осип Мандельштам (6.4), Даниил Хармс (8.2), Борис Пастернак
(9.9), Андрей Черкасов (15.1), Иосиф Бродский (16.2), Борис Па-
стернак (17), Елена Гуро (21.1.4).

7.2.

Время

7.2.1.

Чем поэтическое время отличается от общепринятого?

Поэты по-разному воспринимают и интерпретируют время. Время в поэзии может трактоваться как управляемое (подвластное поэту) или неуправляемое (поэт сам подвластен времени, «у времени в плену»), время может быть сакральным, личным, циклическим, историческим, время может утверждаться, уничтожаться, преобразовываться, трансформироваться и т.д. Условно это можно назвать поэтической философией времени.

Время — одно из ключевых слов в поэзии; важно следить за словом *время* и его употреблением, за метафорами и поэтическими определениями времени. Однако поэты чаще всего стараются избегать определений и прямых высказываний, поэтому так важно то представление о времени, которое отражено непосредственно в тексте стихотворения и которое можно из него реконструировать.

Время играет важную роль и в организации стиха, определяя особенности его внутреннего движения и ритма. Идея циклического времени, связанная с мифологическим сознанием (8. Миф и символ в поэзии), и не только с воспроизведением, но и с созданием новых мифов, диктует предопределенность событий и возвращение поэта к одним и тем же темам, местам, датам:

единичка времени дрожит
некоторая, как осина
<...>
сегодня у циркуля под ногами

прошлое впереди

[75]

Дина Гатина

Поэтические циклы тоже связаны с циклическим восприятием времени (9.4. Стихотворный цикл), стихи, объединенные в цикл, как правило, пишутся в одно и то же время или

в сравнительно ограниченный промежуток времени, и поэтому отношение ко времени так или иначе присутствует в циклах.

Время чтения стихотворения (произнести его вслух или «про себя» можно быстрее или медленнее, ускоряясь или замедляясь, с остановками или без) — это тоже вид поэтического времени, и разные поэты и разные читатели, читая стихи, так или иначе устанавливают новые отношения с ним.

Несмотря на такое многообразие проблем, есть и что-то общее в обращении поэзии со временем, то, что отличает поэзию от других видов знания о мире: поэзия преодолевает линейность времени. Это то, что можно было бы назвать *вневременным принципом*, а точнее *трансвременным принципом*. Поэт, обладая свободой обращения со временем, способен видеть и мыслить все временные планы — настоящее, прошлое, будущее — одновременно.

Поэту не нужно объяснение, почему он вдруг переносится из одного времени в другое и действительно ли этот переход имеет место, или события все-таки разворачиваются одновременно.

Поэт не только свободно скользит по временам, но и прошлое и будущее в поэзии способны сгущаться, уплотняться и меняться местами. Не только прошлое может превращаться в настоящее (как в стихах на исторические темы), но и настоящее способно казаться прошлым, когда поэт смотрит на окружающие вещи и понимает, что уже когда-то их видел. Поэт может создавать особое *вневременное* пространство, где нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего и всё происходит в одно время.

Понимание времени отражается и в осмыслении времени жизни (юности, старости), и в противопоставлении поколений. Может быть, в случае противопоставления времени и вечности поэт идентифицирует себя как вечно молодого (и вневременной возраст поэта мыслится как двадцать—тридцать лет).

Как измерять время в поэзии? Время может мыслиться *дискретно* и как *континуум*. Дискретное время можно разделить на миги, мгновения, следующие одни за другими, континуальное время — непрерывно. Поэт, способный мыслить время как континуум, как сплошной поток, чаще всего не отрывает время от пространства или подчиняет время пространству:

и жизнь измерялась
лишь той продолжительностью
времени — ставшего личным как кровь и дыхание... [10]
Геннадий Айги

Дискретное восприятие времени можно сравнить с цифровой фотографией: мы знаем, что один момент времени переходит в другой, но мы это игнорируем, в этом случае для поэта важнее застывшие, остановленные мгновения (19.6. Поэзия и фотография).

Не все времена одинаково актуальны для разных поэтических традиций, иными словами, не для всех поэтов равноценны *прошлое, настоящее и будущее*. В романтизме *миг, мгновение* воплощают идею *настоящего* как *преходящего*, как того, что не может длиться, как уже заведомого прошлого. В этом случае *настоящее* мыслится как точка, а *прошлое* (история) или будущее, как обширное, протяженное полотно. Можно даже утверждать, что в романтизме нет *настоящего* или что он стремится к уничтожению *настоящего*. В футуризме (само название направления от слова *будущее*) настоящее тоже видится как прошлое, так, как будто мы смотрим на него из будущего. Одна из основных мыслей футуризма — осознание настоящего, но такого настоящего, которое понимается исторически:

меня,
сегодняшнего рыжего,
профессора разучат до последних иот... [211]
Владимир Маяковский

Поэзия предоставляет возможность остановить время. Тема остановки времени подробно разрабатывается у обэриутов. Творчество — это способ остановки времени. Это начало нового времени, времени стихотворения. Такое время направлено против общепринятых временных и логических связей. Но это имеет отношение и к миру вообще: поэт своим стихотворением как будто пытается замедлить мир. Поэты задаются вопросом, что будет с миром, когда будет остановлено время, или что такое время, когда мир неподвижен? Внешнее время делает нас мертвыми, но это время может быть опровергнуто в стихах. Таким образом, у самого времени нет начала, и оно возникает только тогда, когда поэт пишет сти-

хотворение — в этот момент внешнее время словно бы останавливается:

время кажется отрезком
вопрос: надо ли время?
мы ответим: время будь
мы отметим время буквой [329]
Даниил Хармс

Борьба со временем и уничтожение времени — характерные темы поэзии конца XX века:

00:00

ежедневно
бог рождается и умирает в теле сломанных часов
два раза в сутки показывая
правильное время [283]
Андрей Сен-Сеньков

Важным средством конструирования временных планов в стихе выступает грамматическое время глагола (16. Грамматический строй поэзии).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Введенский, 1904–1941

ПРИГЛАШЕНИЕ МЕНЯ ПОДУМАТЬ

Будем думать в ясный день,
сев на камень и на пень.
Нас кругом росли цветы,
звезды, люди и дома.
С гор высоких и крутых
быстро падала вода.
Мы сидели в этот миг,
мы смотрели все на них.
Нас кругом сияет день,
под нами камень, под нами пень.

Нас кругом трепещут птицы,
и ходят синие девицы.
Но где же, где же нас кругом
теперь отсутствующий гром.
Мы созерцаем часть реки,
мы скажем камню вопреки:
где ты ночь отсутствуешь
в этот день, в этот час?
искусство что ты чувствуешь,
находясь без нас?
государство где ты пребываешь?
Лисицы и жуки в лесу,
понятие на небе высоко, —
подойди Бог и спроси лису:
что лиса от утра до вечера далеко?
от слова разумеется до слова цветок
большое ли расстояние пробежит поток?
Ответит лиса на вопросы Бога:
это все исчезающая дорога.
Ты или я или он, мы прошли волосок,
мы и не успели посмотреть минуту эту,
а смотрите Бог, рыба и небо, исчез тот кусок
навсегда, очевидно, с нашего света.
Мы сказали: да это очевидно,
часа назад нам не видно.
Мы подумали — нам
очень одиноко.
Мы немного в один миг
охватываем оком.
И только один звук
ощущает наш нищий слух.
И печальную часть наук
постигает наш дух.
Мы сказали: да это очевидно,
все это нам очень обидно.
И тут мы полетели.
И я полетел как дятел,
воображая что я лечу.
Прохожий подумал: он спятил,
он богоподобен сычу.

Прохожий ты брось неумное уныние,
гляди кругом гуляют девы синие,
как ангелы собаки бегают умно,
чего ж тебе неинтересно и темно.
Нам непонятное приятно,
необъяснимое нам друг,
мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг.
Звезда меняется в объеме,
стареет мир, стареет лось.
в морей соленом водоеме
нам как-то побывать пришлось,
где волны издавали скрип,
мы наблюдали гордых рыб:
рыбы плавали как масло
по поверхности воды,
мы поняли, жизнь всюду гасла
от рыб до Бога и звезды.
И ощущение покоя
всех гладило своей рукою.
Но увидев тело музыки,
вы не заплакали навзрыд.
Нам прохожий говорит:
скорбь вас не охватила?
Да музыки волшебное светило
погасшее имело жалкий вид.
Ночь царственная начиналась
мы плакали навек.

Осип Мандельштам, 1891–1938

Жизнь упала, как зарница,
Как в стакан воды ресница.
Изолгавшись на корню,
Никого я не виню...

Хочешь яблока ночного,
Сбитню свежего, крутого,
Хочешь, валенки сниму,
Как пушинку подниму.

[57]

Ангел в светлой паутине
В золотой стоит овчине,
Свет фонарного луча —
До высокого плеча.

Разве кошка, вострепнувшись,
Черным зайцем обернувшись,
Вдруг простегивает путь,
Исчезая где-нибудь...

Как дрожала губ малина,
Как поила чаем сына,
Говорила наугад,
Ни к чему и невпопад.

Как нечаянно запнулась,
Изолгалась, улыбнулась —
Так, что вспыхнули черты
Неуклюжей красоты.

Есть за куколем дворцовым
И за кипенем садовым
Заресничная страна, —
Там ты будешь мне жена.

Выбрав валенки сухие
И тулупы золотые,
Взявшись за руки, вдвоем,
Той же улицей пойдем,

Без оглядки, без помехи
На сияющие вехи —
От зари и до зари
Налитые фонари.

[207]
1925

Николай Заболоцкий, 1903–1958

ПЕСЕНКА О ВРЕМЕНИ

Легкий ток из чаши А
Тихо льется в чашу Бе,

Вяжет дева кружева,
Пляшут звезды на трубе.

Поворачивая ввысь
Андромеду и Коня,
Над землею поднялись
Кучи звездного огня.

Год за годом, день за днем
Звездным мы горим огнем,
Плачем мы, созвездий дети,
Тянем руки к Андромеде

И уходим навсегда,
Увидавши, как в трубе
Легкий ток из чаши А
Тихо льется в чашу Бе.

[131]
1933

Игорь Чиннов, 1909–1996

ЭЛЕГОИДИЛЛИИ

Ветер воспоминаний тревожит увядшие письма,
на острове воспоминаний шумят сухие деревья.
Призракам, старым, не спится в небесной гостинице ночи.

Там забытое имя ложится на снег синеватою тенью,
и тени веток сложились в неясную надпись. Я не знаю
языка загробного мира. Я видел в Британском Музее
черную египетскую птицу. Вот она — сидит неподвижно.
Желтый глаз, как маленькая луна. Она более птица,
чем все птицы на свете.

Вечером на Гаваях я проходил между сучьев
окаменелого леса. Было безлюдно, мне захотелось
услышать хотя бы тик-тик моих часов. Но они
остановились из уважения к вечности. Нет,
я не намекаю на сердце, я говорю
о тишине бессоницы, увядших письмах.
Если зажечь их, в камине будут оранжевые бабочки,

лазоревые бабочки, синие бабочки, черные бабочки,
тени забытого имени, маленькие саламандры. [341]

Михаил Еремин, 1937

Не потому ли не остановить мгновения,
Сколь нй было бы оное прекрасно,
Что время как побочный
Продукт при сотворенье мира
Сопутствует луне и солнцу — сутки, месяц, год.
Но что греха таить, куда как соблазнительней
Гипотезы и домыслы, и грезы
О реверсивном времени. [121]

2012

ТАКЖЕ СМ.:
Шамшад Абдуллаев (6.5), Леонид Аронзон (7.1), Даниил Хармс (8.2), Борис Слуцкий (11.2), Александр Введенский (18.2.1), Алексей Парщиков (18.2.1), Александр Еременко (23.3).

7.2.2. Историческое время

Особую роль в конструировании времени в поэзии играет историческое время. Это может быть осознание событий исторического прошлого или будущего как своих личных событий (в отличие от исторической прозы или исторического кино, которые рисуют события исторического прошлого как объект или картину). Но бывает и обратное — осознание событий своей частной жизни как вневременных, общих, принадлежащих всем:

Уходящее лето, раздвинув лазоревый полог
(Которого нету — ибо сплю на рогоже — девятнадцатый год...)
Марина Цветаева [334]

С этой точки зрения настоящее воспринимается поэтом как историческое время. Так, Александр Блок в поэме «Двенадцать», сознавая историчность происходящего, основывает

свою поэтику на слушании *настоящего* как симфонии. Блок сам объясняет этот поэтический способ обращения с настоящим в статье «Интеллигенция и революция»:

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в людном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же.

<...>

Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую немного равных себе по величию. Вспоминаются слова Тютчева:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель...

В стихотворении Яна Сатуновского все времена теряют повседневное значение: настоящее не настоящее, будущее не будущее; все исторические события мыслятся как личные, а все личные события превращаются в исторические:

Как я их всех люблю
(и их всех убьют).
Всех —
командиров рот
«Ро-та, вперед, за Ро-о...»
(одеревенеет рот).
Этих. В земле.
«Слышь, Ванька, живой?»
«Замлел».
«За мной, живей, ё!»
Все мы смертники.
Всем
артподготовка в 6,
смерть в 7. 1942 [999]

Таким образом, поэзия может ставить знак равенства между жизнью и историей. Мандельштам в стихотворении «Век»,

посвященном XX веку, рисует его как рентгеновский снимок зверя, у которого есть «хребет», «позвоночник», «теплый хрящ» и т. д. (*Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный жалкий век!*) Поэт спрашивает, что такое жизнь времени, что такое век (время) как организм и что за животное человек, который противостоит веку (времени) и одновременно подчиняется ему. Будет ли XX век для человека веком жизни, веком смерти или же невозможным соединением того и другого?

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Георгий Иванов, 1894–1958

Свободен путь под Фермопилами
На все четыре стороны.
И Греция цветет могилами,
Как будто не было войны.

А мы — Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики —
Мы никогда не знали лучшего,
Чем праздной жизни пустяки.

Мы тешимся самообманами,
И нам потворствует весна,
Пройдя меж трезвыми и пьяными,
Она садится у окна.

«Дыша духами и туманами
Она садится у окна».
Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна:

Стоят рождественские елочки,
Скрывая снежную тюрьму.
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.

Они ныряют над могилами,
С одной — стихи, с другой — жених.

...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

[146]
1957

Осип Мандельштам, 1891–1938

ВЕК

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческий земли —
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
Это век волну колышет
Человеческой тоской,
И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой.

И еще набухнут почки.
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век.
И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь жесток и слаб,

Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
И горячей рыбой плещет
В берег теплый хрящ морей.
И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличие
На смертельный твой ушиб.

[207]

1922

218

Владимир Луговской, 1901–1957

КУХНЯ ВРЕМЕНИ

Э. Багрицкому

«Дай руку. Спокойно...

Мы в громе и мгле

Стоим

на летящей куда-то земле».

Вот так,

постепенно знакомясь с тобою,

Я начал поэму

«Курьерский поезд».

Когда мы с Багрицким ехали из Кунцева
В прославленном автобусе, на вечер Вхутемаса,
Москва обливалась заревом пунцовым
И пел кондуктор угнетенным басом:

«Не думали мы еще с вами вчера,
Что завтра умрем под волнами!..»

Хорошая спортсменка, мой моральный доктор,
Однажды сказала, злясь и горячась:
«Никогда не ведите движений от локтя —
Давайте движенье всегда от плеча!..»

Теперь, суммируя и это, и то,
Я подвожу неизбежный итог:

Мы — новое время —

в разгромленной мгле

Стоим

на летящей куда-то земле.

Пунцовым пожаром горят вечера,
История встала над нами.

«Не думали мы еще с вами вчера,
Что завтра умрем под волнами».

Но будут ли газы ползти по ночам,
Споют ли басы орудийного рокота,—
Давайте стремительный жест от плеча,
Никогда не ведите движений от локтя!

Вы думали, злоба сошла на нет?
Скелеты рассыпались? Слава устала?
Хозяйка три блюда дает на обед.
Зимою — снежит, а весною — тает.

А что, если ужин начинает багроветь?
И злая хозяйка прикажет — «Готово!»
Растает зима

от горячих кровей,

Весна заснежит

миллионом листовок.

И выйдет хозяйка полнеть и добреть,
Сливая народам в манерки и блюдца
Матросский наварный борщок Октябрей,
Крутой кипятков мировых Революций.

И мы в этом вареве вспученных дней,
В животном рассоле костистых событий —
Наверх ли всплывем

или ляжем на дне,

Лицом боевым

или черепом битым.

219

Да! Может, не время об этом кричать,
Не время судьбе самолетами клеткать,
Но будем движенья вести от плеча,
Широко расставя упрямые локти!

Трамвайному кодексу будней —
не верь!

Глухому уставу зимы —
не верь!

Зеленой программе весны —
не верь!

Поставь их
в журнал исходящих.
Мы в сумрачной стройке сражений
теперь,
Мы в сумрачном ритме движений
теперь,
Мы в сумрачной воле к победе
теперь
Стоим
на земле летящей.

Мы в дикую стужу
 в разгромленной мгле
Стоим
 на летящей куда-то земле —
Философ, солдат и калека.
Над нами восходит кровавой звездой,
И свастикой черной и ночью седой
Средина
 двадцатого века!

Леонид Мартынов, 1905–1980

ЛУННЫЙ ВНУК

Этой старой деревни фактически нет —
Она была сожжена во время войны дотла,
И расплавились даже церковные колокола.

Теперь все, кроме церкви, построено вновь:
В новых избах горит электрический свет.
На новых калитках новые почтовые ящики для новых газет.
У новой изгороди новый мотоциклет, —
Словом, этой деревни нет, но она и не умерла.

Вечером из глубины этих новых изб,
Сквозь оконца которых маячат старинные призраки
женщин-икон,

Раздается мелодический визг,
Ибо чуть ли не в каждой избе не приемник, так патефон.
И под этот мелодический крик и писк
Девушки изб
Либо пляшут над тихой рекой, либо плетут венок.
А старик
Обязательно смотрит на лунный диск
Через театральный бинокль.
«Что ты видишь? Дай посмотреть и мне!»
Но старик не выпускает бинокля из рук,
Потому что там, на Луне,
Живет внук.

Пусть говорят, что старик нездоров, не вполне он
в своем уме,
Но ведь внук не убит, и не сгинул в плену,
И не стал перемещенным лицом,—
Он был отважным бойцом на войне,
А после войны улетел на Луну,
И дело с концом.

Он в командировке, секретной пока, этот внук старика.
Он работает там, на Луне, и усовершенствует лунный свет,
Чтоб исправней сияла Луна и плыла, и плыла
Здесь, над этой старой деревней, которой фактически нет,
Потому что во время войны вся она была сожжена дотла.

1964 [209]

Олег Чухонцев, 1938

Седой учитель начальных классов в пиджаке
с заложенным рукавом
рассказывает о княгине Ольге и ее хитроумной
мести древлянам,

а я гляжу за окно, где крыши косым отсвечивают огнем
и голуби уличные, кружась, над городом носятся
деревянными.

Когда ж это было? Страшно представить:
тысячелетью тому назад,
а любовь, разорванная войной, верна все так же
и вероломна,
и голуби, бедные мировестники, все так же
в гнезда свои летят,
и все еще Йскоростень горит, и зарево буднично
и огромно.

И пол-Европы лежит в руинах, но, хоть все зарева погаси,
неугасимое что-то брезжит, и синевою исходят лица,
и та княгиня: — Си первое вниде в Царство Небесное
от Руси, —
и однорукий, и мы со всеми — в одном походе,
и он все длится.

А палец выбрал уже цитату, но указующему персту
так мало, видимо, было карты, а зримый образ
так исковеркан,
что длань, продолженная указкой, пронзила пикою
пустоту:
— Не в мести правда, а в искупленье! — и вышла где-то
под Кенигсбергом.

И было тихо, но где нам было постичь всю долгую
скорбь его?
Для всякой правды свой час, и ныне в ту даль
я всматриваюсь из этой.
И он свидетель, и я свидетель — мы все свидетели,
но чего?
Чего-то высшего мы коснулись своей бедой
и своей Победой.

Ведь даже тот, кто звездой отмечен, помечен свыше
еще крестом,
и кровь, пролитая в правой битве, все кровь —
и ждет своего ответа,

но где последнее воздаянье — не в рукаве ли его пустом? —
где память сердцу и утешенье — не эта орденская ли мета?

И я, поживший на этом свете и тоже тронутый сединой,
я вижу сердцем десятилетним тот класс и строгие
наши лица,
и как молчали мы потрясенно, виной настигнутые одной,
и друг на друга взглянуть не смели, боясь увидеть в них
те зарницы.
1982 [343]

Давид Самойлов, 1920–1990

СВОБОДНЫЙ СТИХ

В третьем тысячелетье
Автор повести
О позднем Предхиросимье
Позволит себе для спрессовки сюжета
Небольшие сдвиги во времени—
Лет на сто или на двести.

В его повести
Пушкин
Поедет во дворец
В серебристом автомобиле
С крепостным шофером Савельичем.

За креслом Петра Великого
Будет стоять
Седой арап Ганнибал —
Негатив постаревшего Пушкина.
Царь в лиловом кафтане
С брызнувшим из рукава
Голландским кружевом
Примет поэта, чтобы дать направление
Образу бунтовщика Пугачева.
Он предложит Пушкину
Виски с содовой,
И тот не откажется,

Несмотря на покашливание
Старого эфиопа.

— Что же ты, мин херц? —
Скажет царь,
Пяля рыжий зрачок
И подергивая левой щекой.
— Вот мое последнее творение,
Государь, —
И Пушкин протянет Петру
Стихи, начинающиеся словами
«На берегу пустынных волн...»

Скажет царь,
Пробежав
начало:
— Пишешь недурно,
Ведешь себя дурно. —
И снова, прицелив в поэта рыжий зрачок,
Добавит: — Ужо тебе!

Он отпустит Пушкина жестом,
И тот, курчавясь, выскочит из кабинета
И легко пролетит
По паркетам смежного зала,
Чуть кивнувши Дантесу,
Дежурному офицеру.

— Шаркуны, ваше величество, —
Гортанно произнесет эфиоп
Вслед белокурому внуку
И вдруг улыбнется,
Показывая крепкие зубы
Цвета слоновой кости.

Читатели третьего тысячелетия
Откроют повесть
С тем же отрешенным вниманием,
С каким мы
Рассматриваем евангельские сюжеты
Мастеров Возрождения,
Где за плечами гладкоболодых мадонн

В итальянских окнах
Открываются тосканские рощи,
А святой Иосиф
Придерживает стареющей рукой
Вечереющие складки флорентийского плаща. [271]
1973

ТАКЖЕ СМ.:
Эдуард Багрицкий (2.1), Анна Ахматова (18.2.1).

7.2.3. Временные слова и понятия в поэзии

В поэзии каждый раз заново осмысливаются и получают новые значения такие повседневные и «базовые» понятия, как здесь, *сейчас*, *тут*, *всегда*, *там*, *этот день*, *в том году*. Это слова, определяющие человека в пространстве и времени, «экзистенциальные» слова. Все эти высказывания как будто относятся к конкретной речевой ситуации, однако, являясь переменными, в бытовой, непотической речи они подразумевают отсылку к условиям своего употребления. Если же эти условия неясны, то в бытовой ситуации возникла бы путаница: что за *в этот день*, когда имело место это *сейчас*? Например, если послать SMS с вопросом «где ты?» и получить ответ «здесь», то могут возникнуть явные недоразумения. Однако в тексте стихотворения эти ограничения снимаются, например, стихотворение Хлебникова начинается словами *в этот день голубых медведей*, но поэт не объясняет, что именно это был за день. Оказывается неважно, имеется ли в виду какой-либо конкретный календарный день, но то, что перед нами именно «этот» день, тем не менее очень важно. Подобной способностью пронзать время, делать его пронцаемым и абсолютно значимым наделяются в поэзии не только слова типа *сейчас*, но и то, что в обычной жизни могло бы показаться простым указанием на точное время (час):

А сейчас я звоню тебе по телефону,
А ты роняешь в вазу рта забывдуки слов,

И говоришь о свидании в шесть, убегающих
от абсолютного времени, часов.
Надо дожить до этой зарубки на теле
Абсолютного Времени. [325]

Василий Филиппов

Вневременное может представляться всеобщим: даже такие обозначения, как *поздно/рано*, способны трансформировать конкретное в общее, переносить из конкретного *поздно* как обозначения времени суток в абстрактное, имеющее отношение к человеческой жизни вообще, как это происходит в стихотворении Василия Филиппова.

Время суток — *ночь, день, утро, вечер* — часто осмысляется символически. Ночь была любима поэтами, особенно романтиками XIX века и символистами начала XX века, так как это время, когда человек оторван от других людей, время одиночества, «индивидуализма». В поэзии часто ночь как поэтическое время противопоставляется дню:

Есть существа, чьи сны — молитва.
<...>
А днем у них глаза пустые,
Слова неверней тонкой тени,
Все дни их — вычет. Ночи ждут... [344]

Елена Шварц

В отличие от дня, ночь может воплощать как распад и анархию, так и забвение, покой. Рассвет обычно символизирует неуверенность и надежду. День, в отличие от ночи, время оттошений, коллективных действий:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового

Ткань благодатную покрыва
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

[317]

Федор Тютчев

Обычные обозначения времени года (*весна, осень, лето, зима*) не сводятся в поэзии к описанию погоды, но могут переноситься на любые явления и события, в том числе на внутренний мир субъекта. В классической поэзии такое использование слов, обозначающих времена года, было настолько частым, что каждое из них стало обозначать не столько время, сколько внутреннее состояние субъекта: когда поэт писал стихи об *осени*, было ясно, что он находится в меланхолическом состоянии, когда о *лете* — в радостном и т. д. Современные поэты часто пытаются переосмыслить устоявшиеся связи между временами года и внутренними состояниями субъекта:

скоро зима
вот уже и этот стишок
тоже становится
сухим и холодным [204]

Станислав Львовский

Вдруг, внезапно, любимые поэтами временные слова, способные обозначить неожиданное изменение времени, переход от обыденного времени к поэтическому, даже переход в поэтическое пространство:

Разве кошка, востепенувшись,
Черным зайцем обернувшись,
Вдруг простегивает путь,
Исчезая где-нибудь... [207]

Осип Мандельштам

Слова *вечность, миг, мгновение* раскрывают так называемые «вечные» поэтические темы. Такой темой является традиционное противопоставление *времени и вечности* и ее вариант: противопоставление *мига (мгновения)*

и вечности: *Он Вечность влил в одно мгновенье* (Константин Бальмонт); *И с Вечностью запретный Мигу брак* (Вячеслав Иванов); *и взять хоть чуточку разбега / туда, где лучезарна Вега / и нет ни времени, ни века* (Наталья Горбаневская).

Вечное статично, а временное воплощает динамику, суетливость, преходящесть. Противопоставление *временного* и *вечного* — одна из центральных тем в романтической поэзии XIX века, а слова *вечный*, *вечность*, *навек* в поэзии XIX—XX веков можно считать поэтизмами: *То Вечности / Бессмертный загар* (Марина Цветаева). С антитезой *временного* и *вечного* связана еще одна сквозная поэтическая тема — славы, посмертной известности поэта («Памятники» Горация, Державина, Пушкина, Маяковского и других поэтов).

В символизме *вечность* — это ключевое понятие, символисты видят в том, что происходит в видимом (временном) мире, воплощение, нисхождение вечного, вечных идей («Незнакомка» Блока). С темой временного и вечного связаны образы инкарнации и реинкарнации. Хотя *время/вечность* — это традиционная антитеза, которой трудно избежать, предпринимаются постоянные попытки вырваться из нее, нейтрализовать ее: *Вечность вечная — дело пустое* (Анна Ахматова). Современная поэзия часто стремится отказаться от навязчивого противопоставления временного и вечного или пытается переосмыслить его.

В XX веке осознание *настоящего* и вовлеченности человека в историю приводит к тому, что все чаще и чаще стихи пишутся о *здесь и сейчас*. *Здесь и сейчас* осмысляется в поэзии середины—конца XX века как присутствие человека во времени, причем отсчет ведется от смерти, а не от рождения, поэтому тема *здесь и сейчас* почти всегда связана с темой одиночества. Постепенно *здесь и сейчас*, *здесь и теперь*, приходя на смену *вечности* и *мигу*, тоже превращаются в устойчивые поэтические высказывания: *Верить в спасение здесь и сейчас — / то же, что спать на парковой скамье, подстелив под себя нечто буквальное* (Наталья Черных); *В перепутанном времени брешь, как просвет / Между здесь и сейчас — бой с тенью* (Дмитрий Веденяпин).

Борис Пастернак, 1890–1960

НОЧЬ

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

[242]

1956

Афанасий Фет, 1820—1892

СОСНЫ

Средь кленов девственных и плачущих берез
Я видеть не могу надменных этих сосен;
Они смущают рой живых и сладких грез,
И трезвый вид мне их несносен.

В кругу воскреснувших соседей лишь оне
Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают
И, неизменные, ликующей весне
Пору зимы напоминают.

Когда уронит лес последний лист сухой
И, смолкнув, станет ждать весны и возрождения, —
Они останутся холодною красой
Пугать иные поколенья.

[324]

Ирина Ермакова, 1951

кто смежал этой розы завои

Фет

Погоди уймись обернется легендой сплетня
покружит окрепнет и обратится в миф:
на веранде открытой миру на вечнолетней
черный чай зеленó вино белый налив
дождевая пленка горит покрывая грядку
златоклювая капля в ржавую метит кадку
больно глянуть — полдневный бес истоптал сетчатку
у прохожего пугала тысяча солнц в рукаве
от крыльца краснеет кирпичная пыль дорожки
кубометры лени валяются в жирной траве
пролетает ребенок счастливый как на обложке
и победное радио — резонирует в голове
чтобы тек этот свет свободно сквозь стены в щели
и полоски решеткой строились на полу
и гуляли по потолку как захотели
и велись и вились живые на самом деле
чтоб накалываясь на солнечную иглу
всякий мимоидущий
задравший к затылку брови
обернувшийся —
не оторвал бы глаз.

Световой завой. 58-й. Подмосковье.

Миф как миф. Прочти его еще раз.

[123]

Мария Галина, 1958

Вплавлен жавронок в высь, точно моль в ископаемый мед,
засыхает июнь, точно сено на вилах у лета,
и когда за Вапнярку голодное солнце падет
в полосатые степи, то больше не будет рассвета.
Зреют вишни в посадах, по вечеру гонят коров,
и волхвы, все никак не найдя адресата даров,
горизонтом бредут, коробами их скрючены спины,
и когда соберутся косцы посидеть вечерком,
пахнет больше полынью, а то и ночным молоком,

и от дальнего дома
колыбелька плывет, предвечерним потоком влекома.
Погляди, кто в багряном бредет полусне,
с узелком на спине,
в пентаграмме, что ласточка режет из жести заката
в кучерявых небесных заплатах.
До Одессы в морях, до Сычавки в прогретой степи
прячут лица цикады и звезды ныряют в криницы.
Коростель пробегает с заведомым криком «не спи»,
ибо редкая птица идущего не убоится.
Мы и сами бесследно пройдем тот мосток над рекой,
потерявшись в закате, войдем в тот вечерний покой,
где уже ничего не случится.
Розовеет над хатою облачко дыма,
журавель у криницы не так-то кричит и скрипит,
спит дитя в колыбели, за деревом облако спит,
и корова в хлеву предчувствием страшным томима.
И в кринице вода уловила шальную звезду,
и мгновение это у вечности на поводу
будет длиться и длиться,
и все-таки не повторится.

Гали-Дана Зингер, 1962

Никто не хотел ложиться
Никто не хотел и вставать
Бел перстенок был с ядом
часовых и минутных стрел

Никто не смотрел на стрелки
как будто встали оне
Надет был перстень с часами
на одно из двух голых тел

Я думала сяду рядом
сейчас зачерпну из котла
черепа третью ложку
счастья из шавеля

На дне суповой тарелки
большая пустая кровать

Над ней — жавелевы воды
Никто не хотел всплывать

Персть не шевелясь лежала
и не желала встать
Канотье истлевало на тате
пока не сгорело дотла

Надежда былая на перстень
и стрелы его пополам
делили белое поле
как плотью — мадаполам

И в шесть я надела платье
и долго думала: жди
и прошлой и будущей доли
Но кто же хотел лжи и жить

[139]

Василий Филиппов, 1955–2013

Просыпаюсь поздно
С Григорием Богословом у изголовья
И думаю: «Сегодня поздно
Ехать устраиваться на работу».

Курю все тот же «Интер»,
Пью все тот же чай,
Но листва облетела. Голо.

Взгляд-ланцет препарирует листья.
Они шуршат, свиваясь в кисейные платья.

Листья лежат в объятьях
Друг у друга.
Осень, наверное, то же, что подруга.

А я забавляюсь с дымом «Интера»,
Выкуриваю до зубов сигарету
И призываю глаза к осеннему свету.

Григорий Богослов раскрыл том
И водит гусиным пером.

Девушка исчезла на работе.
Ее глаза по-египетски расширились среди канцелярских
кнопок.

Ее рука
Застыла над мышью-авторучкой.
Издаেকে
Слежу за ее движениями
В помещении.

Я отрезан от нее телефонным проводом.
Никто не позвонит. Голодно.
Дышит, наверное, осенними листьями,
А дома картинами Альтдорфера и Кранаха.
Кровь каплет из руки — раны.

Кровь приливает с работы и на работу,
Словно к голове многоногого тела.
Человек — пузырь земли
Работает в учреждении.

Как она там одна справляется с авторучкой — швейной
иглой,
Сидит за ткацким станком,
Распускает пряжу.

Как она ходит домой,
Туфельками разбивая асфальт на брызги луж.

Девушка — Иона внутри кита.
Слепота
Моя мешает созерцать уродливый город-ледник,

Где хранятся мужчины-боеприпасы
И женщины — морские раковины-японки
С шумом моря в прическе.

Город спит, положив голову на стол учреждения,
Закусив лепестками губ прядь волос.
Слышен шум.

А я спасаюсь от города в комнате.
Григорий Богослов уже дописал страницу
И теперь просит подвести его, слепого, к голубю-кринице.
[325]

ТАКЖЕ СМ.:
Владимир Гандельсман (**12**), Сергей Завьялов (**13**), Анна Ахматова
(**15.2**), Евгений Баратынский (**18.2.1**).

8.1.

Миф

В древности, когда не было письменности, а значит, и литературы, люди рассказывали друг другу истории, где в свернутом виде хранились их представления об устройстве мира. В этих рассказах шла речь о сотворении мира и человека, о сражениях и подвигах богов и героев, о путешествиях на край света и в мир мертвых. Мифы занимали центральное место в культуре: они помогали человеку понимать себя и окружающий мир, а их герои служили примерами в самых разных ситуациях.

Мифы пропитывали всю древнюю культуру, в том числе и поэзию. Существовали большие поэмы, целиком основанные на тех или иных мифах (как поэмы Гомера или много томный индийский эпос «Махабхарата»), а в более коротких стихотворениях мифы служили источниками образов и сюжетов. Мифологические сюжеты разыгрывались в древнем театре (греческом, индийском, японском), который также часто был поэтическим.

В современной культуре древние мифы уже не занимают такого места, но все же многие поэты (и не только поэты, но и прозаики, художники, кинорежиссеры) обращаются к ним и переосмысливают их, ведь почти все мифы повествуют о таких ситуациях, в которых раскрывается глубинная сущность человека. Не зря основатель психоанализа Зигмунд Фрейд использовал древнегреческие мифы для описания внутрен-

него мира своих пациентов. Например, знаменитый миф об Эдипе — царе греческого города Фивы, который по ошибке убил своего отца и был наказан за это богами. Для древних людей миф был средством познания мира и упорядочивания представлений о нем, и в наше время он по-прежнему служит для этого.

Литературные произведения часто основывались на мифах или повторяли их сюжеты, но современному читателю порой трудно отличить, с чем он имеет дело — с сюжетом, придуманным писателем или поэтом, или с пересказом древнего мифа. Речь, конечно, не идет о тех произведениях, в которых мифологические герои упоминаются прямо (как роман ирландского писателя Джеймса Джойса «Улисс», название которого повторяет латинское имя Одиссея, или фильмы Пьера Паоло Пазолини «Царь Эдип» и «Медея», или поэма «Телемахида» Василия Тредиаковского и стихотворение Иосифа Бродского «Одиссей Телемаку»).

Для европейской поэзии вообще и для русской поэзии в частности особо важны древнегреческие мифы — прежде всего, мифы о Прометее, Орфее, Нарциссе, Эдипе и Одиссее. В русской поэзии древнегреческие мифологические сюжеты возникают одновременно с усилением европейского влияния — уже в поэзии конца XVII века можно найти мифологические образы, а ко времени Тредиаковского и Ломоносова они начинают встречаться у всех поэтов без исключений. Для многих современных поэтов мифология также сохраняет важность как инструмент познания мира и часть общего языка культуры.

Один из наиболее знаменитых древнегреческих мифов — миф об Орфее, древнем поэте, который спустился в царство мертвых, чтобы вывести оттуда свою возлюбленную Эвридику. Этот миф важен не только тем, что он говорит о первом поэте на свете, но и тем, что он повествует о свойственном поэтам умении вступать в контакт с миром мертвых и слышать их голоса. Эта идея завораживала многих поэтов и писателей, и именно так изображен Орфей в стихотворении Виктора Кривулина:

сон орфея — это все мы словно умерли
словно тени движемся
под звездами сверхновыми
и неважно — в тишине ли в шуме ли —

не слышны слова
одни деревья-стриженцы

их ветвями слабыми навешанное
разбросалось небо над орфеем
что ни говори а небо все-таки
хоть и начерно, и неуверенно
из какой-то драни соткано
кое-где уже и продрано

[175]

238

В некоторых случаях трудно отделить, что важнее для поэта — миф сам по себе или его интерпретация в культуре. В последнем случае миф сближается с интертекстом (17. Поэтическая цитата и интертекст). Появление Одиссея может отсылать и к мифу об Одиссее и к поэмам Гомера, Эдипа — к эдиповому комплексу Фрейда, а Орфея — к одноименному фильму Жана Кокто.

Например, в поэме Николая Байтова «Конус» описывается столкновение жителя российской глубинки с туристом, фотографирующим храм. Турист задает старожилу вопросы о храме, но тот вместо ответа начинает рассказывать туристу историю о своей жизни. В этих воспоминаниях персонаж представляет себя Улиссом, который после долгих скитаний вернулся на родину:

Когда же я наконец упрусь
килем в сухое дно,
и пахарь вопросом прервет мой путь:
— Ты, чужеземец, кто?
Привез ли товары к нам иль плоды
какие-нибудь?.. И вообще:
*что за лопату странную ты
несешь на блестящем плече?*

[31]

Последние две строки этого отрывка — цитата из «Одиссеи» в переводе Жуковского. Эти слова произносит Одиссей, чтобы показать, как именно должно закончиться его путешествие:

Если дорогой ты путника встретишь, и путник тот спросит:
«Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?» —
В землю весло водрузи — ты окончил свое роковое,
Долгое странствие...

Эта цитата не просто указывает на перевод классического текста, а позволяет увидеть, что вся изложенная история основана на мифе об Одиссее, вернувшемся домой после долгих странствий только затем, чтобы снова продолжить их. Лопата на плече Одиссея — весло, которое этот путешественник по морям носит с собой: он добрался до столь отдаленной от моря местности, где никто не знает, как выглядят весла. И именно там, вдали от моря, он нашел свой новый дом.

Кроме того, «Улисс» — это один из самых известных романов XX века, в котором скитания заурядных обитателей ирландского города Дублина уподобляются странствиям Одиссея и его спутников. Персонажи Байтова так же внешне заурядны и не похожи на античных героев, как и персонажи этого романа, но при этом их жизнь подчиняется логике мифа: в любом даже самом обыденном их действии можно увидеть связь с похождениями Одиссея. Столкновение мифологической древности и современной жизни позволяет указать на то, что человеческие чувства и переживания не сильно меняются со временем: то, что испытывает современный человек, мало отличается от того, что испытывал человек древности. Именно в мифах мы можем найти слова для описания наших чувств и состояний.

Иногда поэты выходят за пределы «классических» мифов древней Греции и обращаются к мифам других народов. В XVIII—XIX веках европейская поэзия, включая русскую, пережила период увлечения мифами древней Индии — к ним обращались и Гёте и Жуковский. Чуть позднее Северная Европа в поисках собственных корней начинала интенсивно исследовать древнегерманскую и скандинавскую мифологию. Затем настала очередь славянской, финно-угорской и всех остальных.

Для некоторых современных поэтов такие мифологические традиции по-прежнему важны. Неожиданное обращение к древнегерманской мифологии возникает в поэзии Вадима Месяца, который не столько следует известному мифологическому материалу, сколько создает на его основе новый мифологический комплекс. Многие стихи Месяца кажутся осколками древнего несохранившегося эпоса, где мифологические персонажи смешаны с персонажами, придуманными поэтом:

Это не слезы — он потерял глаза.
Они покатались в черный Хедальский лес.

239

Их подобрал тролль.
 И увидел луну.
 Это не жаба — он потерял язык.
 Тот поскакал в черный Хедальский лес.
 Его подобрал тролль.
 Увидел луну и сказал: «Луна».
 Она подороже, чем золотой муравей,
 И покруглей, чем мохнатый болотный шар.
 Тролль хохотал, и его подобрал развезд.
 Чтобы не плакать, нужно скорее спать. [214]

Это небольшое стихотворение написано по мотивам норвежской сказки о Хедальском лесе: по сюжету два мальчика встречаются в лесу троллей. Тролли охотятся на людей, когда их встречают, но у этих троллей на троих всего лишь один глаз, которым завладевает один из мальчиков. В итоге мальчику удастся обменять этот глаз на свободу для себя и своего спутника. В стихотворении Месяца чувствуется лишь тень этой истории: те глаза, что подобрали тролли, до этого принадлежали неназванному персонажу стихотворения (скорее всего, какому-то божеству). Кроме глаз здесь также упоминается *язык*, а вся история описывает то, каким образом тролли обрели способность видеть и говорить.

Сергей Стратановский в книге «Оживление бубна» обращается к мифам народов России — карельским, мордовским, чувашским, мифам народов Крайнего Севера — например, к мифу о Вайнямейнене, похождениям которого посвящен финский эпос «Калевала». Стратановскому территория России представляется лоскутным пространством, где встречаются друг с другом разные культуры и народы, чей голос далеко не всегда слышен обычному человеку.

Миф может использоваться поэтом не только для того, чтобы интерпретировать окружающий мир, — его биография сама может становиться мифом. Для того, чтобы создать такой *индивидуальный авторский* миф, недостаточно усилий самого поэта — читатели поэзии и другие поэты должны в него поверить.

Так, Николай Клюев не только писал полные духовных прозрений стихи о жизни деревни, но и воспринимался публикой как персонаж своих собственных стихов — самородок, передающий читателям мудрость русского народа. Его авторский миф был настолько цельным, что даже спустя мно-

го лет Георгий Иванов в мемуарной книге «Петербургские зимы» пытался его разоблачить. Иванов изображал Клюева по-европейски образованным человеком, который лишь на публике играл роль выходца из народа:

Я как-то зашел к Клюеву. Клетушка оказалась номером «Отель де Франс», с цельным ковром и широкой турецкой тахтой. Клюев сидел на тахте, при воротничке и галстук, и читал Гейне в подлиннике.

— Маракую малость по-бусурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд. — Маракую малость. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох, голосистей...

Подобные мифы сопровождают многих больших поэтов — иногда, особенно в начале XX века, они занимают значительное место в культуре (как миф о Велимире Хлебникове — провидце и Председателе земного шара), иногда оказываются не более чем дополнением к стихам.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Павел Катенин, 1792–1853

ИДИЛЛИЯ

Блажен меж смертными, кто любит друга; вдвое
 Блаженнее, когда взаимно он любим:
 Тезей, в аду пленен, был счастлив, в Пиритое
 Отраду находя, деля неволю с ним;
 Орест у варваров, меч над главою видя,
 На жребий не роптал, Пилада зря с собой;
 И без Патрокла жизнь Ахилл возненавидя,
 Отмстив за смерть его, утешился душой. [157]

1809

Сергей Стратановский, 1944

ВЯЙНЯМЁЙНЕН И РУССКИЙ КНЯЗЬ

На ладье лебединой,
 По реке долгой, длинной,
 на север, лесами обильный,

Русский князь — витязь сильный
 К Вьянямёйнену старому
 приплыл со своей дружиной.
 И сказал русский князь:
 «Помоги нам, кудесник старый
 Бьют нас татары,
 жгут наши села и нивы,
 Города разоряют,
 лучших людей в плен уводят...
 И мы просим тебя, заклинатель старый,
 Послужи нам силой своей волшебной.
 Знаю, можешь ты словом мощным
 Мор наслать на народ искони враждебный».

И ответил ему Вьянямёйнен старый:
 «Слово лечит, а не губит,
 слово строит, а не рушит.
 Словом я ковал железо, словом я ладью построил
 Но убить не смеет слово
 никого на целом свете.
 Я пойду к тебе на службу, русский князь
 Только воином обычным в твоё войско,
 Ибо сила моя тяжела мне стала,
 И хочу сойти я к смерти,
 к Туонелы водам черным».

«Жаль», — ответил ему русский князь. [302]

Дмитрий Григорьев, 1960

СЕЛЕЗЕНЬ

В еловом человеке спрятался заяц,
 в болотном человеке цапля устроила гнездо,
 в грибного человека залез медведь,
 сделал там берлогу и просыпается только летом,
 лишь мертвый человек в селезне живет,
 а селезень летит и не знает об этом.

Он летит через Череповец на восток,
 охотники стреляют в него из болот,

но у дробы слишком большой разлет:
 все выстрелы уходят в молоко,
 вязнут в облаках,
 лишь самые быстрые дробинки
 пробивают небо, становясь звездами
 созвездий Медведицы, Тельца, Орла,
 и звери, спрятанные в людях,
 приносят им сны своих хозяев,
 лишь селезень летит, каждым взмахом крыла
 алмазный лед рассыпая,

и воздух под ним становится камнем
 у распахнутых настёж ворот.

[94]

Николай Клюев, 1884–1937

Сготовить деду круп, помочь развесить сети,
 Лучину засветить и, слушая пургу,
 Как в сказке, задремать на тридевять столетий,
 В Садко оборотясь иль в вещего Вольгу.

«Гей, друзья! Не в бою, а в гуслях нам удача, —
 Соловке-игруну претит вороний грай...»
 С палатей смотрит Жуть, гудит, как било, Лаче,
 И деду под кошмой приснился красный рай.

Там горы-куличы и сыченые реки,
 У чаек и гагар по мисе яицо...
 Лучина точит смоль, смежив печурки-веки,
 Теплыню дышит печь — ночной избы лицо.

Но уж рыжеет даль, пурговою метлищей
 Рассвет сметает темь, как из сусека сор,
 И слышно, как сова, спеша засесть в дуплице,
 Гогочет и шипит на солнечный костер.

Почуя скитный звон, встает с лежанки бабка,
 Над ней пятно зари, как венчик у святых,
 А Лаче ткёт валы, размашисто и хлябко,
 Теряясь во мхах и далях ветровых.

[163]

1912

Григорий Дашевский, 1964–2013

НАРЦИСС

Ну что ж, пойдем. И может быть, я встречу
тебя, а ты меня, хоть и сейчас
мы вместе. Мы в одном и том же месте,
которое мне обозначить нечем,
и кто из нас двоих узнает нас?
Наш облик, как и путь наш, неизвестен.

Вот наступает вечер. Небо ищет
в асфальте впадин, заливает их
водой и долго смотрит в тротуары.
Так сумерки, сияя нищей
зарей витрин и парой глаз твоих,
становятся дождем везде и в паре

твоих глаз. Дождь
молчит: ни да,
ни нет. Ну что ж,
пойдем туда,

где *Спи спокойно* на граните
прочтем или *Спокойно спите*
без снов и никому не снясь,
где с высоты на вечер пролит
холодный взгляд и небо строит
зеркальный сад и сразу в грязь
сбивает яблоки глазные —
они соскальзывают вниз
и там текут, уже слепые.

И вот вокруг становится темно.
Лишь небо светло, как Нарцисс
в глубокой тьме ручья.
Он жив, блаженно дышит.
Прохладная струя
то волосы колышет,
то мягко стелет дно.

На что весь вечер просмотрел он
и что в ответ ему блестело
или сверкало как гроза
слилось с ним наконец в одно
легчайшее немое тело,
закрывшее глаза.

[107]
1983, 2013

Алла Горбунова, 1985

жарко в тот час синели цветы водосбора
сквозь лепестки проливалась вода плясали
сигнальные шашки

прежде засыпал он в далеком доме следя
за лампой ночной у которой работает мать —
шьет ему душу белую как рубаха

во имя какой *любви* ты хочешь меня раздеть
чтобы лежать со мной в красном песке оврага
среди лесов

я слышал работу лопат и я знаю что в этих краях
твердый песок как камень как дружба
безымянных солдат

прежде просыпался он и выходил в ту дверь
за которой был сад в котором нельзя постареть
и дед его Федор пил молодое вино

во имя какой *любви* ты хочешь со мной разделить
распад этих атомов расщепление звезд
гибель богов

я слышал работу лопат и я знаю что в этих краях
спят в воздушных могилах невидимые полки
асуры и дэвы спят

и водосбор водит свой хоровод
и как болотные огоньки —
аварийные вспышки

[89]

ТАКЖЕ СМ.: Николай Гумилев (6.2), Арсений Тарковский (9.1.4), Елена Шварц (10.1), Сергей Кулле (11.4), Максим Амелин (13), Андрей Тавров (15.4), Дина Гатина (15), Владимир Маяковский (16.1).

8.2.

Ритуал

Древняя устная поэзия часто была связана с ритуалом. Можно сказать, что ритуал — это физическое выражение мифа. Люди, участвовавшие в ритуалах, произносили особые тексты и совершали особые действия, чтобы вступить в контакт с божественными силами. Частью некоторых древних ритуалов были гимны богам, песни и стихи на мифологические темы. Отличительная особенность ритуалов в том, что это всегда повторяющиеся действия. Поэтому тексты, их сопровождавшие, часто обладали навязчивым ритмом и строились на многочисленных повторах.

Один из самых ярких примеров древней магической поэзии — это заговор, особый заклинательный текст, произнесение которого должно было помочь в исполнении желаний. Все записанные заговоры похожи друг на друга — чаще всего они содержат описания тех действий, которые требуется выполнить:

Встану я, имярек (тут должно было быть имя того, кто произносит заговор), помолясь, выйду за ворота, перекрестясь, пойду навстречу Солнцу красному на восток, за высокие горы, за сине моря, за дремучие леса. Там, где Солнце ясное встает, лежит камень Алатырь, за тем камнем монастырь.

Заговор похож на стихи — в нем есть рифма, и он хорошо делится на короткие фрагменты. Благодаря этому заговоры лучше запоминались (ведь они учились наизусть), а их магическое воздействие будто бы становилось сильнее. Именно в таких магических текстах впервые появляются те приемы, которые потом перешли в «книжную» поэзию. Так, магической силой обладал *повтор* (9. Структура поэтического текста): чем чаще произносилось некоторое слово или фраза, тем сильнее должно было быть заклинание.

Те современные тексты, что устроены похожим образом, намеренно отсылают читателя к ритуалу. При этом поэты чаще всего имеют в виду не конкретные ритуалы, а саму ситуацию, внутри которой произносятся определенные тексты, обращенные к какому-либо божеству или духу. В русской поэзии XX века устойчивый интерес к ритуалам был в авангарде: Велимир Хлебников, Даниил Хармс и другие поэты создавали тексты, которые по своему устройству напоминали ритуальные — заклинания или гимны богам. По мнению многих авангардистов, архаичные формы, на протяжении веков остававшиеся за пределами «книжной» поэзии, помогают описать окружающий мир более адекватно. Причина этого в том, что развитие техники в XIX—XX веках во многом сделало мир непонятным и непостижимым, а современный этому миру человек оказался в том же положении, что и человек древний, для которого магия была одним из основных способов воздействовать на то, что его окружало.

Ритуальная поэзия находилась в центре внимания концептуализма, в особенности Дмитрия Александровича Пригова. В его стихах мы часто сталкиваемся с тем, что привычная реальность вовсе не такая, какой она кажется на первый взгляд. На самом деле мы не знаем, как она устроена. Подчеркнуть двусмысленную природу реальности Пригову помогали разные средства, в том числе и сближение поэзии с ритуалом. Так происходит в стихотворении «Куликово поле»:

Вот всех я по местам расставил
Вот этих слева я поставил
Вот эти справа я поставил
Всех прочих на потом оставил —
Поляков на потом оставил
Французов на потом оставил
И немцев на потом оставил
Вот ангелов своих наставил
И вороновверху поставил
И прочих птицверху поставил
А снизу поле предоставил
Для битвы поле предоставил...

[253]

В этом стихотворении речь идет об известном историческом сюжете — сражении армии московского князя Дмитрия Донского с армией Золотой Орды на Куликовом поле в 1380 го-

ду. Каждый знает, что Куликовская битва — это конец татаро-монгольского ига, начало нового мира. Для Пригова она становится еще и особым ритуалом, где одна из враждующих армий приносится в жертву для того, чтобы этот новый мир смог возникнуть.

Ритуалы, символизирующие рождение мира, распространены во всех древних культурах (например, ритуалы, связанные с праздником Нового года или днями солнцестояния). Эти ритуалы призваны магическим образом укреплять существующую действительность, помогать людям жить в ней (избавлять от бед и катастроф, избегать засух и неурожаев). Стихотворение Пригова использует отдельные элементы таких магических ритуалов: оно целиком состоит из повторов, превращающих его в заклинание, при произнесении которого символически возникает новый мир и продолжает существовать старый. Как часто бывает в древних гимнах, заклинание произносит как бы сам Бог: именно он *ангелов поставил и воронов вверху поставил*.

В человеческой культуре ритуалы и мифы часто существуют вместе: мифы объясняют мир, а ритуалы помогают влиять на него. И то и другое было важно для поэзии на протяжении всего ее существования и остается важным сейчас. Мифы и ритуалы дают универсальный язык, который может быть понятен любому человеку в любой точке земного шара, и если многие идеи и представления по прошествии веков становятся непонятными, то мифы и ритуалы понятны всегда, и в этом их привлекательность для поэтов.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Даниил Хармс, 1905–1942

ПОСТОЯНСТВО ВЕСЕЛЬЯ И ГРЯЗИ

Вода в реке журчит, прохладна,
и тень от гор ложится в поле,
и гаснет в небе свет. И птицы
уже летают в сновиденьях.
А дворник с черными усами
стоит всю ночь под воротами,
и чешет грязными руками

под грязной шапкой свой затылок.
И в окнах слышен крик веселый,
и топот ног, и звон бутылок.

Проходит день, потом неделя,
потом года проходят мимо,
и люди стройными рядами
в своих могилах исчезают.
А дворник с черными усами
стоит года под воротами,
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
И в окнах слышен крик веселый,
и топот ног, и звон бутылок.

Луна и солнце побледнели,
созвездья форму изменили.
Движенье сделалось тягучим,
и время стало, как песок.
А дворник с черными усами
стоит опять под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок.
И в окнах слышен крик веселый,
и топот ног, и звон бутылок.

[329]

14 октября 1933

Андрей Монастырский, 1949

Шел, шел
старик,
на дорогу
язык,
со стрелой
из спины,
бесконечные штаны.

Плыл, плыл
океан,

деревянный
океан,
а на нем
качалка,
старухина
пищалка.

В белых
портках,
с мукой
в глазах,
шумел
на дороге
океан
безногий.

[220]

Василий Бородин, 1982

«было время великое
стало плоское»
— потанцуем на досках
они без заноз
они просто крест-накрест наискось
поверх луж на вдруг перепившей
земле — и там,
за заборами далеко
киснет молоко
виснет сыро, долго
табачный ком
в комнате; над домом
тычутся в закат
запятые печные

— было время, лягушка-река
кидала язык
солнце исчезало
и вдруг возы
все цыганские двигались —
а сейчас?
чуть за час

гаснет радио на начале
новостей
и дрожит, шагнув, стрелка
— но при мытье тарелки вдруг —
планетарной
дуговой орбитой капля бежит
и отражает лампу —
как свет нетварный
взял и обвел дыханием
шаг и жизнь

[46]

8.3.

Символ

О *символе* говорят, когда какая-то одна вещь или слово обозначает какую-то другую вещь, которой часто придается особая, например религиозная, ценность. Человеческая культура наполнена символами, но эти символы разные для разных эпох, и в разных культурах они обладают разным значением. Например, европейская средневековая культура почти непонятна, если не уметь интерпретировать те символы, на которых она основывалась. Среди этих символов были и те, что интуитивно ясны (песочные часы символизировали течение времени, солнце — бессмертие и воскрешение), и те, что могли пониматься по-разному и сейчас кажутся странными (ворон одновременно символизировал и дьявола, и отшельника). Тем не менее, если мы имеем дело с символом, мы никогда не можем сказать, что в точности он обозначает — значение символа всегда изменчиво, и оно оказывается разным для разных людей.

В нашей культуре символы уже не занимают такого важного места, хотя разные художники и поэты порой стремятся вернуться к символическому мышлению. Наиболее яркий пример — движение символизма в европейской поэзии рубежа XIX—XX веков. Поэты, принадлежавшие к этому движению, не пытались вернуть старые средневековые символы — они хотели придать больше глубины и значимости используемым словам.

Для этих поэтов символ был знаком иного, непознаваемого и нечеловеческого мира. Этот мир, с их точки зрения,

невидимо присутствовал в нашей привычной реальности, и иногда его можно было разглядеть в самых обычных вещах. Когда эти поэты писали «свет», то имели в виду не только свет как таковой, но и что-то божественное, находящееся за пределами понимания. Когда они писали «мост», то подразумевали также дорогу между миром живых и миром мертвых и т. д.

Один из наиболее значимых поэтов русского символизма Андрей Белый назвал свою первую книгу «Золото в лазури». Спустя несколько лет он так расшифровывал смысл этого названия:

Лазурь — символ высоких посвящений. Золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова Храма.

Следующая его книга называлась «Пепел», о ее названии он писал так:

Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минув окультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

Символисты воспринимали так не только названия своих книг, но и ключевые слова в стихах, которые должны означать не только то, что они означают в общеупотребительном языке, но и нечто большее, превосходящее пределы человеческого понимания и связанное с жизнью духа.

Другой вождь русского символизма Вячеслав Иванов писал:

...если луч моего слова не обручает моего молчания с его (читателя) молчанием радугой тайного завета: тогда я не символический поэт...

В такие символы часто превращаются слова, обозначающие стихии (*огонь, вода, воздух*), цвета, природные явления (*ветер, гроза*), времена года. Например, *синий* или *голубой* цвет занимал важное место в стихах этих поэтов: он означал переход между мирами, зыбкость границы между разными реальностями. Эта символика была важна для романа «Генрих фон Офтердинген» немецкого романтика Новалиса, которого ценили символисты.

Например, в стихотворении Блока героиня уходит в *синем плаще*:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

На час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

<...>

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

[45]

Для русских символистов также была важна цветовая гамма русской иконописи (*красный, зеленый, золотой*), символическая интерпретация которой была известна им из работ Павла Флоренского. Вспомним название первой книги Андрея Белого: в нем *золото*, символизирующее самого Бога, совмещается с *лазурью*, голубым цветом, символизирующим переход в иной мир.

Современные поэты далеко не всегда обращаются к иному, незримому миру — тем не менее в их поэзии символы часто сохраняют смысловое богатство и неоднозначность. Например, *белый* цвет часто встречается в поэзии Геннадия Айги. Это и цвет снежного поля, и в то же время символ некоего запредельного пространства, размещающегося за границами человеческого понимания и восприятия.

Для современной поэзии такое понимание символа скорее нехарактерно, хотя и в ней продолжают употребляться слова, предполагающие широкий круг значений (те же *свет* или *мост*). Но при этом во многом стихийно складываются новые символы, в основе которых лежит то или иное техническое средство — например, телефон или трамвай. Телефон в поэзии XX века очень быстро стал обозначать средство связи между миром живых и миром мертвых, а звонок телефо-

на (раньше его называли *зуммер*) — вторжение одного мира в другой, сигнал о присутствии потустороннего здесь и сейчас.

В начале стихотворения Арсения Тарковского «Зуммер» телефонной связи уподобляется посмертная жизнь поэта: его стихи дойдут до читателя через десятилетия так же, как до нас через километры доходит телефонный звонок (при этом важно, что *зуммер* рифмуется с *умер*):

Я бессмертен, пока я не умер,
И для тех, кто еще не рожден,
Разрываю пространство, как зуммер
Телефона грядущих времен.

Так последний связист под обстрелом,
От большого пути в стороне,
Прикрывает расстрелянным телом
Ящик свой на солдатском ремне.

На снегу в затвердевшей шинели,
Кулаки к подбородку прижав,
Он лежит, как дитя в колыбели,
Правотой несравненною прав.

Где когда-то с боями прошли мы
От большого пути в стороне,
Разбегается неповторимый
Терпкий звук на широкой волне.

Это старая честь боевая
Говорит:

— Я земля. Я земля, —

Под землей провода расправляя
И корнями овсов шевеля.

[310]

Схожим образом многие появившиеся в XX веке транспортные средства становятся символами — например, трамвай. У трамвая почти столетняя история в русской поэзии, но самый знаменитый трамвай — это «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева:

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...

Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Этот «заблудившийся трамвай» путешествует между временем и пространством, и его пассажиры уже не принадлежат к миру живых. Трамвай становится символом путешествия в мир мертвых, перехода границы между мирами: он напоминает лодку Харона, при помощи которой души попадали в Аид.

Несмотря на то, что символы не так часто употребляются современными поэтами, само это понятие для русской поэзии крайне важно. Это связано с тем, что первым модернистским течением в России был *символизм*. От него отталкивались все прочие модернистские течения — акмеизм, футуризм и множество менее известных. Почти каждый поэт первой четверти XX века должен был определить для себя, как он относится к символу и символической поэзии, и этот выбор заметно отражался на его стихах. Так, некоторые акмеисты сознательно стремились писать как можно конкретнее, избегая любых намеков на символы (лучше всего это видно на примере ранних стихов Анны Ахматовой).

В каком-то виде этот вопрос важен и для современной поэзии: каждый поэт делает для себя выбор, пытается ли он зафиксировать то, что видит в мире вокруг себя, или за контурами этого мира пытается разглядеть иную, высшую реальность.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Вячеслав Иванов, 1866–1949

АЛЬПИЙСКИЙ РОГ

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог.
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда пережидал
Его пастух, извлеки мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким

Неизреченно-сладостным созвучьем,
 Что мнилось: незримый духов хор,
 На неземных орудьях, переводит
 Наречием небес язык земли.

И думал я: «О, гений! как сей рог,
 Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах.
 Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».
 И из-за гор звучал отзывный глас:
 «Природа — символ, как сей рог. Она
 Звучит для отзвука; и отзвук — Бог.
 Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук».

[145]
 1902

Марианна Гейде, 1980

кто сворачивает пласты не добытых никем пород,
 не названных никем насекомых кто за крылья берет
 и отпускает, не оставив клейма, —
 кто видит город, когда его погребает тьма.
 погрузим ладони в дегтярную жирную грязь —
 и там маленькая анаконда, что спит
 в подушечках пальцев, не изменит свой вид,
 как крот, прорывая свой лаз, чувствует лбом и спиной
 свое направление, как птица, пляшущая ни для кого,
 чертит невозвратность движения своего
 каждой следующей весной,
 и в прозрачных чешуйках, невыслеженная, дрожит
 вся латиница, и с ней весь греческий алфавит, —
 внемля тому, что вовеки не скажется ими,
 и, брошенная кем-то, в небе земля лежит,
 ожидая всякого, кто поднимет.

кто видит меня, когда никто меня не видит,
 когда я сплю — никто меня не разбудит,
 когда я проснусь — никто меня не полюбит,
 а когда умру — никто не осудит,
 буду бодрствовать стоя, буду бодрствовать сидя,
 когда усну — буду бодрствовать лежа,
 потому что даже во сне мне никто не поможет
 и даже в смерти никто меня не погубит.

тот, кто выдалбливал мне глазницы, наполнял своею
 слюной,
 добавлял свинец в раскаленную соду, смешанную с песком,
 и опускал на дно, — он не советовался со мной,
 а спросил бы — я в каждую межреберную борозду,

в каждую впадину испросил бы себе глаза,
 и не знал бы, в какую сторону иду, и не знал,
 что впереди меня и что позади,
 чтобы весь горизонт извернулся в моей груди, —

а он, кто выдалбливал мне глазницы и в рот мой
 вкладывал речь,
 он знал, как меня устроить и как меня уберечь,
 чтобы я оставался твердым, как меч, и непрозрачным,
 как меч.

из каждого растения, из каждого гейзера в кипящей
 долине
 я вынимал название, которое вынет прочь мою душу
 и сделает так, чтобы отныне ты пребывал со мною.
 каждого встречного мне хотелось вывернуть наизнанку —
 вдруг ты в нем и, выйдя наружу, со мной пребудешь,
 каждый камень мне хотелось разбить о камень —
 вдруг в одном из ты свернулся желтком и глядишь
 из трещин.

а потом мне стало спокойно, совсем спокойно,
 потому что ты знал, как сделать мой голод вечным,
 как мне исполнить себя глазами и как исполнить
 все, чего невозможно потребовать от другого. [78]
 2003

Николай Гумилев, 1886—1921

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Шел я по улице незнакомой
 И вдруг услышал вороний гай,
 И звоны лютни, и дальние громы,
 Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленая, — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,

Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренной косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

[101]
1920

Дмитрий Воденников, 1968

ПРИГЛАШЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ

Не может быть, чтоб ты такой была:
лгала, жила, под топодем ходила,
весь сахар съела, папу не любила
(теперь — и как зовут меня — забыла),
зато, как молодая, умерла.

Но если вдруг — все про меня узнала?
(хотя чего там — углядеть в могиле —

да и вообще: все про могилы лгут,
то, что в пальто, не может сыпать пылью,
ботинки ноги мертвому не жмут).

Баранов, Долин, я, Шагабутдинов,
когда мы все когда-нибудь умрем,
давайте соберемся и поедем,
мои товарищи, ужасные соседи
(но только если всех туда возьмем) —
в трамвайчике веселом, голубом.

Сперва помедленней, потом быстрее, быстрее
(о мой трамвай, мой вечный Холидэй) —
и мимо школы, булочной, детсада —
трамвай, которого мне очень надо —
трамвай, медведь, голубка, воробей.

Уж я-то думал, я не упаду,
но падаю, краснея на лету,
в густой трамвай, который всех страшнее
(но зелень пусть бежит еще быстрее,
она от туч сиреневых в цвету,
она от жалости еще темнее) —
и мимо праздника и мимо Холидэя
(теперь о нем и думать не могу)
летит трамвай, свалившийся во тьму.

Хотя б меня спаси, я лучше быть хочу
(но почему я так не закричу?),
а впереди — уже Преображенка.
Я жить смогу, я смерти не терплю,
зачем же мне лететь в цветную тьму
с товарищами разного оттенка,
которых я не знал и не люблю.
Но мимо магазина, мимо центра
летит трамвай, вспорхнувший в пустоту.

Так неужель и ты такой была:
звала меня и трусостью поила,
всех предавала, всех подруг сгубила,
но, как и я, краснея, умерла.

Но если так, но если может быть
(а так со мной не могут пошутить),
моих любовников обратно мне верни
(они игрушечные, но они мои, мои!)
и через зелень, пыльную опять
(раз этих книжек мне не написать), —
с ВДНХ — подбрось над головой —
трамвай мой страшный, красный, голубой... [63]

Май, конец июля — август 1996

ТАКЖЕ СМ.:
Федор Тютчев (**10.2**), Сергей Круглов (**9.1.5**), Ирина Шостаковская
(**11.3**), Андрей Белый (**13**), Владимир Маяковский (**16.1**).

9. Структура поэтического текста

9.1.

Заглавно-финальный комплекс

Помимо самого стихотворного текста стихотворение может содержать разные дополнительные элементы. Эти элементы располагаются, как правило, перед началом стихотворения и после его окончания. Некоторые из них могут плавно переходить один в другой и менять свое месторасположение, поэтому в стиховедении принято объединять их под названием *заглавно-финального комплекса*.

Основные составные части заглавно-финального комплекса — это имя автора, название стихотворения (возможно, с подзаголовком), посвящение, эпиграф и дата (она может включать не только указание на время создания текста, но и сведения о том, где и при каких обстоятельствах он был сочинен). У пространственных произведений, разделенных на части и главы, собственным заглавно-финальным комплексом может обладать и каждая из них.

В лирической поэзии новейшего времени чаще всего заглавно-финальный комплекс сведен к минимуму: обязательно только имя автора (но и оно в авторском сборнике не всегда фигурирует на каждой странице), название замечено «звездочками», датировка воспринимается как необязательный элемент и при перепечатке текста то возникает, то исчезает. Но в некоторые эпохи или внутри определенного литературного направления какие-то элементы заглавно-финального комплекса могут быть строго обязательны. Также они могут быть обязательными для отдельного авто-

ра, и это сразу, с первого взгляда на стихи, обращает на себя внимание.

В разделе «Читаем и размышляем» этого учебника сохраняются индивидуальные элементы оформления заглавно-финального комплекса всех приводимых стихов.

9.1.1. Имя автора

Русское личное имя состоит из трех частей: собственно имени, отчества и фамилии. Однако отчество используется далеко не во всех ситуациях, а лишь тогда, когда нужно подчеркнуть официальность обращения и возрастную или социальную дистанцию между людьми.

Традиционно сфера искусства, и в частности поэзия, не требовала — в отличие от научного мира или мира политики — употребления отчества: Александра Пушкина стали печатно именовать Александром Сергеевичем спустя много лет после смерти, и можно спорить о том, насколько необходим этот речевой этикет, отдаляющий классика от нас на почтительное расстояние. Но когда в конце XX века поэт и художник Дмитрий Александрович Пригов начал подписывать свои произведения с использованием отчества, то авторское имя Дмитрий Александрович Пригов сразу перестало быть просто именем, а превратилось в своеобразную литературную маску (6.1. Идентичность, субъект и авторская маска), как будто перед нами уже канонизированный поэт-классик, «Пушкин наших дней». Такой способ подписывать свои произведения бросает ответ на сами тексты, заставляя подозревать в них ироническую неоднозначность и вообще воспринимать с некоторой настороженностью.

Отклонение в обратную сторону, в сторону неформального именования, уменьшающего дистанцию, тоже предлагает читателю быть начеку, ожидать нарушения норм и правил: в самом начале XX века о таких нарушениях предупреждали читателей имя Саши Черного (не Александра!), автора довольно резких сатирических стихов, а в наше время об отказе соблюдать «взрослые» нормы приличия говорит, например, имя поэтессы Светы Литвак. Но если в начале XX века употреблять имена вроде *Саша* или *Света* в печати счита-

лось не вполне допустимым, то сейчас это почти норма, и поэтому Света Литвак вовсе не обязана писать только сатирические стихи, как Саша Черный.

Использование псевдонима — это далеко не всегда художественный жест: поэта может просто не устраивать его собственное имя (слишком обычное, или вызывающее какие-то ненужные ассоциации, или похожее на имя другого известного автора — бывают и другие причины). Анна Ахматова, Федор Сологуб, Андрей Тавров, Егор Кирсанов, Станислав Львовский первоначально носили другие имена, но их псевдонимы не заставляют читателя об этом задуматься. На их новые имена мы обращаем не больше внимания, чем на имена поэтов, которые получили звучное имя при рождении (как Гавриил Державин, Владимир Маяковский или Марина Цветаева).

В некоторых случаях под одним псевдонимом скрывается несколько авторов: например, под именем Козьмы Пруткова скрывались поэты Алексей Толстой, Александр, Владимир и Алексей Жемчужниковы. В целом в поэзии редко встречаются такие коллективные псевдонимы, в отличие от прозы, где коллективное творчество гораздо более распространено.

Об изменении имени обычно говорят тогда, когда новое имя заметно отличается от общепринятых. Неизвестно заранее, какие стихи предложит нам автор с обычными именем и фамилией, — но сразу понятно, что за именем Демьян Бедный последуют агитационные революционные стихи (18.4. Прикладная и детская поэзия), за именем Вениамин Блаженный — религиозная лирика, а за именем Василиск Гнедов — какой-то вызов общественному вкусу.

Эти имена строятся по одному принципу: они состоят из двух частей, первая в той или иной степени похожа на имя, а вторая — на фамилию. Псевдонимы, устроенные иначе, практически не встречаются в современной русской поэзии. Но в начале XX века некоторые авторы, напротив, брали одночастные псевдонимы (Allegro, Altalena, Скиталец, Божидар), чтобы сделать свое литературное имя броским и запоминающимся. А в XIX веке нередко были и стихотворные публикации, подписанные *криптонимом*, то есть таким псевдонимом, который не позволяет определить автора. Криптоним мог быть единственным инициалом или тремя звездочками, а иногда и подлинным именем, но не своим, а специально вводящим в заблуждение. Например, две ранние публика-

ции Федора Тютчева были подписаны *Н. Тютчев* — как если бы их автором был старший брат поэта Николай.

Оказавшись перед выбором: настоящее (или похожее на настоящее) авторское имя либо бросающийся в глаза псевдоним, поэт иногда находит неожиданное решение. Так, Иннокентий Анненский выбрал для своей первой книги подпись *Ник. Т—о*, которая выглядит как сокращенный, скрытый вариант какого-то настоящего имени (скажем, «Николай Ткаченко»), но вместе с тем складывается в слово «никто». Анненский в это время был совершенно неизвестен читающей публике, для нее он был никто, но в то же время Анненский как преподаватель античной литературы хорошо помнил, что именем «Никто» однажды назвал себя легендарный Одиссей. Кроме того, слово «никто» — анаграмма, оно содержится в имени Иннокентий (10. Звуковой строй поэзии).

А вот другой пример псевдонима со сложным смыслом. В 1990-е годы молодая поэтесса Анна Карпа принимает имя Анна Горенко — то самое, от которого отказалась, взяв псевдоним, Анна Ахматова. Так Горенко вступает в полемику с классиком давно прошедшей эпохи, сказавшей о себе: «Я научила женщин говорить» (6.3. Гендерная идентичность). Горенко отказывается от той традиции, которую заложила Ахматова, но не просто борется с этой традицией, а как бы начинает ее заново.

Еще одна поэтесса, Гали-Дана Зингер, уже в XXI веке подписала цикл своих стихотворений именем Иннокентий Анский, которое очень похоже на имя Анненского. Зингер, однако, передала Анскому лишь часть своих сочинений, написанных так, чтобы отличаться от всех остальных, — такая разновидность псевдонима близка к *гетерониму*. Отличие состоит в том, что гетероним также обладает собственной биографией, пишет другие тексты помимо стихов и может принимать активное участие в социальной жизни. Крупнейшим мастером использования гетеронимов был португальский поэт Фернандо Пессоа, подписывавшийся несколькими десятками имен.

Культура последних десятилетий заметно поколебала привычную традицию именования человека — в первую очередь это связано с появлением интернета, где люди часто пользуются *никнеймами*, по форме совсем не похожими на настоящие имена. Нередко так подписывают и стихи: одно время поэт Федор Сваровский был известен в интернете только под своим никнеймом — *ry_ichi*, который в то же вре-

мя был именем героя одного из его стихотворений, робота Рю Ичи. А первая часть псевдонима поэта Ники Скандиаки может отсылать к слову *никнейм*, подчеркивая тем самым, что перед нами не настоящее имя.

Подписи-никнеймы редко проникают в профессиональную поэзию (23.2. Профессиональное сообщество). Возможно, это связано с тем, что под «нестандартными» именами в интернете появляются более чем стандартные стихи: если в будущем появится такая новая и необычная поэзия, с которой подписи-никнеймы будут сочетаться гораздо естественнее, чем привычные имена, то, вполне возможно, сложившаяся традицию придется пересмотреть.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Дмитрий Александрович Пригов, 1940–2007

Внимательно коль приглядеться сегодня
Увидишь, что Пушкин, который певец
Пожалуй, скорее что бог плодородья
И стад охранитель, и народа отец

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
Я бюсты везде бы поставил его
А вот бы стихи я его уничтожил —
Ведь образ они принижают его

[254]

Вениамин Блаженный, 1921–1999

Опасен и убог, скитаюсь по дорогам —
И все-таки я Бог, и даже больше Бога.

Господь, Тебе нужны моления и осанна, —
Меня укроет куст дорожного бурьяна.

Я видел под кустом твое благое темя —
Был камень торжеством, окаменело время.

Не Бог я — болью строк легла моя дорога.
И все-таки я Бог и даже больше Бога.

[44]

9.1.2. Название

Название из всех частей заглавно-финального комплекса привлекает к себе наибольшее внимание — и это не случайно: ведь оно как бы выступает «от лица» всего текста (например, в содержании книги или в статье о ней). Поэтому между текстом и названием, которое его представляет, устанавливается своеобразное равновесие. Но это только общий принцип, которым поэт может распоряжаться по-разному: максимально нагружать название смыслами, выделять названием главное в стихотворении или, наоборот, обозначать в названии нечто вроде бы не столь важное, чтобы при переходе от названия к тексту читателю пришлось переключить внимание. Наконец, от названия можно отказаться вовсе, и тогда читатель вступит на территорию стихотворения без каких-либо предварительных идей о том, что его там может ждать (зато в этом случае более важной становится роль первой строки стихотворения — 9.2. Начало и концовка).

Эпоха классицизма, на которую пришлось зарождение авторской русской поэзии, понимала название как обязательную часть любого литературного произведения и требовала от названия ясной и подробной характеристики последующего текста. «Ода блаженной памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» Михаила Ломоносова своим названием и определяет жанр стихотворения, и сообщает, о чем пойдет речь, а кроме того, включает в себя посвящение и указывает на датировку. Однако уже на рубеже XVIII—XIX веков названия сворачиваются, становятся короткими и постепенно разделяются на два основных вида.

К одному виду относятся названия, которые характеризуют само стихотворение: каково оно, как оно написано. Когда-то в название чаще всего выносилось жанровое определение («Элегия»), затем название начинает причислять текст к более широким и менее точным типам — форматам (18. Формат): «Отрывок», «Раздумье», «В альбом», «Разговор». Задача таких названий — сразу настроить восприятие читателя на определенный лад.

В XX веке для этого используются и вполне индивидуальные обозначения, изобретенные поэтом для конкретного текста: «Прерывистые строки» и «Ненужные строфы» (Иннокентий Анненский), «Сырые стихи» (Дмитрий Григо-

рьев), «Простодушные строки» (Олег Юрьев), «Самые простые стихи» (Полина Барскова), «Стихотворение без слова “ты”» (Василий Чепелев). Иногда, наоборот, название предлагает читателю обратить внимание на какую-то особенность устройства стихотворения — его ритмики, строфики, образной структуры: «Сапфические строфы» (Александр Радищев), «Принцип звукового однословия» (Вадим Шершеневич), «Бедные рифмы» (Владислав Ходасевич), «Стихотворение с метафорами» (Алексей Денисов) или даже «Тринадцать строк» (Виктор Кривулин). В то же время поэт может отталкиваться от читательских ожиданий, связанных с определенным жанром или формой, предупреждая читателя о зазоре между определенным характером ожиданий и тем, что ему предстоит прочесть: «Сонет наоборот» Генриха Сапгира или «Пред-элегия» Аркадия Драгомощенко заостряют внимание на том, что же отличает эти стихи от сонета и элегии.

Другой тип названий связан с тем, о чем идет речь в стихотворении. В название может быть вынесен описываемый персонаж — более или менее реальный («Чарли Чаплин» Осипа Мандельштама, «Знаменитый хирург» Генриха Сапгира) или вполне воображаемый («Гном трехглазый» Елены Шварц, «Олег со звезд» Федора Сваровского). Назван может быть и основной описываемый предмет («Луговые лютики» Зинаиды Гippiус, «Рельсы» Марины Цветаевой).

Название может фокусировать внимание на месте действия («В дилижансе» Константина Фофанова, «Рыбная лавка» Николая Заболоцкого, «Греческая кофейня» Арсения Тарковского, «Вид Атланты с галереи университетской библиотеки» Владимира Аристов), на времени действия («Полнолуние» Нины Искренко), на том и другом вместе (в книге Бориса Херсонского «Семейный архив» все названия текстов состоят из города и года).

Однако название может предлагать и ключевой для всего стихотворения образ. В некоторых случаях этот образ — емкий и ясный, выступающий отправной точкой (например, так обычно у Виктора Кривулина: «Гул прогресса», «Шлягер вещей», «Бах на баяне», «Миллениум на пересменке»). У других авторов образ в названии может быть сам по себе устроен довольно сложно: он и задает ключ для прочтения текста, и сам требует расшифровки.

Так, название стихотворения Виталия Кальпиди «Введение в старость» похоже на название научного или учебного

сочинения, и уже по ходу развития текста становится ясно, что у названия есть и второй смысл: поэт размышляет о том, как жизнь *вводит* его в старость. Названия Алексея Парщикова часто строятся на странных, неожиданных сочетаниях, предлагая найти в стихотворении разгадку: «Удоды и актрисы» — что между ними общего, «Улитка или шелкопряд» — в чем заключается выбор? Название может предлагать и более высокую степень обобщения по отношению к тому, о чем идет речь в стихотворении, вводить абстрактное понятие: «Безглагольность» Константина Бальмонта, «Заочность» Алексея Парщикова, «Частичные объекты» Александра Скидана — во всех этих случаях стихотворение выступает как набор примеров и разъяснений по поводу предложенного общего понятия.

Некоторые названия — их явное меньшинство — не принадлежат ни к одному из двух рассмотренных видов. Случается, например, что автор переносит в позицию названия другие элементы заглавно-финального комплекса, тем самым подчеркивая их важность. Таковы, например, «Три стихотворения Иосифу Бродскому» Натальи Горбаневской, выражающие боль, гнев и сочувствие по поводу суда над поэтом. Перенос посвящения в название указывает на то, что ключевые образы (*Глухо запертый вагон — / музыки предел*) не только обобщенно говорят о судьбе поэта во враждебном мире, но и выражают глубоко личную эмоцию по поводу отдельного человека:

Телеграф и телефон
вон из головы,
отрешенья Пантеон
в кончиках травы.

И надежда, что свихнусь,
в венчиках цветков,
закричу и задохнусь
в тяжести венков.

[88]

Такой же эмоциональный акцент ставит на дате Мария Степанова, называя стихотворение «3 июля 2004 года» и расшифровывая этот акцент подзаголовком: «В твой день рождения мы посещаем кладбище». Обстоятельства, в которых стихотворение сочинялось (чаще указание на эти обстоятельства вхо-

дит в состав датировки — и располагается после самого текста или в подзаголовке) могут быть вынесены и напрямую в позицию названия. Среди сравнительно ранних примеров такого названия — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» Александра Пушкина. Этим названием автор подчеркивает, что бессонница — не тема стихотворения, а лишь повод, что *Парки бабье лепетанье, <...> Жизни мышья беготня* становятся слышнее и понятнее бессонной ночью. Примерно так же действует Сергей Круглов, у которого сложно организованные названия отсылают к вполне приземленным, бытовым условиям появления стихов («Ночью в ноябре, после семейной ссоры, перечитываю “Песнь о Роланде”» или «Сидя на лесной поляне в июньский день и поясняя дочери начала игры в шахматы»). Делается это для того, чтобы тему этих стихов легче было трактовать более абстрактно и символически: например, во втором из упомянутых стихотворений поэт пишет, что жизнь — это *этиюд в несколько ходов, / где белые начинают — и проигрывают / тем, кто гораздо белее*, — и это очень условно связано с конкретной шахматной партией.

На современном этапе в поэзию возвращается такое название, которое одновременно говорит и о том, каково само стихотворение, и о том, про что оно. «Грифельная ода» Осипа Мандельштама и «Угольная элегия» Алексея Парщикова, «Деревенская баллада» или «Баллада об удмурте» Алёши Прокопьева заостряют внимание читателя на нестыковке предмета и жанра: что может быть элегического в угле? То же происходит и тогда, когда обозначенный жанр не воспринимается как поэтический («Трактат о нераздельности любви и страха» Елены Шварц).

Порой современный поэт, желая предварить стихи указанием и на «как?», и на «о чем?», вновь использует подзаголовки (такой вариант был широко распространен в начале XIX века). Но и в этом случае зачастую акцентируется противоречие и нестыковка, ведь твердых жанровых границ больше нет (18.1. Жанр и формат).

В разных литературах есть разные взгляды на то, как часто следует давать стихам названия. Так, в русской или польской поэзии названия у стихов появляются относительно редко, а в американской и английской — гораздо чаще.

Некоторые авторы озаглавливают все или почти все свои стихи, придавая этому элементу заглавно-финального комплекса особое значение. Так, Михаил Котов, открывая свою книгу стихотворением, которое называется «Без названия»,

сразу обращает наше внимание на названия последующих стихотворений — и недаром: во многих случаях названия у Котова задают даже не одно, а несколько направлений для понимания текста. Например, стихотворение «Стихий мальчик» представляет нам персонажа, который сперва воспринимается как *тихий* мальчик, затем — как мальчик, взаимодействующий с природной *стихией*, и наконец — как мальчик, творящий *стихи*.

Другой способ назвать стихотворение, не называя его, — нумерация. «Восьмистишия третьи» Натальи Горбаневской или «Пятые стансы» Ольги Седаковой не столько акцентируют внимание на избранной форме, сколько ставят текст в последовательность других текстов этого автора, намекая на неслучайный характер этой последовательности, на то, что к «Пятым стансам» каким-то образом подводят предшествующие четыре текста, написанные в этой же форме.

Есть и другие случаи, когда последовательность однотипных названий заставляет воспринимать группу стихов в целом. Например, в одной из книг Марии Степановой все стихотворения озаглавлены по одной и той же схеме: «О воде», «О бледности», «О шофере», «О сыне и дочери» и т. п., притом, что для современного читателя привычнее прямое именование того, о чем идет речь («Вода», «Бледность», «Шофер»). Встречая такие косвенные наименования снова и снова, мы вынуждены искать для этой необычности какое-то объяснение: вероятно, поэт дает нам понять, что хоть в этих текстах и говорится, в самом деле, о воде или о шофере, но главное в них не это, а то, каким образом все происходящее видит субъект.

В то же время некоторые авторы стремятся так или иначе смягчить выделенность названия, убавить его вес в стихотворении, не отказываясь от названий совсем. Для этого, например, названия ставятся в скобки как нечто не вполне обязательное (вид скобок каждый автор выбирает себе по вкусу: Елена Фанайлова использует круглые, Геннадий Каневский — квадратные, Дарья Суховой — угловые). Радикальное решение можно встретить в одной из книг Николая Кононова, где все стихотворения открываются привычными «звездочками», но заканчиваются... названиями. Вернее, кое-где эта отдельная строчка-довесок, помещенная в скобках после самого стихотворения, совершенно точно является названием, в других случаях она прочитывается как комментарий или реплика от автора. Изредка расположение названия в неожиданных местах попадает и у других поэтов.

Особые отношения у названия со стихотворением возникают тогда, когда стихотворение совсем маленькое, так что его объем вполне сопоставим с объемом самого названия. Особенно выразительно это выглядит в случае однострочного стихотворения (18.3.2. Моностих). Андрей Сен-Сеньков — один из немногих авторов, последовательно развивающих этот принцип: названия его стихотворений часто разворачиваются в самостоятельные образы. Например, «Молния: престижное кладбище для карманных фонариков, особенно для тех, что бесплатно раздают во время рекламных акций» или «Самый грустный вид спорта: фигурное катание виноватой улыбки по плачущему льду». При этом основной текст стихотворения может на равных вступать с названием в диалог, а может и демонстративно отдавать ему первую роль (особенно это заметно при обращении Сен-Сенькова к визуальной поэзии — 14.4. Визуальная поэзия).

До логического предела, однако, это понимание названия как самостоятельного текста, который может обойтись и без продолжения, довел несколько раньше Геннадий Айги, который уделял много внимания интонационной и образной показательности названий, призванных в полной мере представлять особенности авторской речи: «О этот лес (а напомнила — кухонная утварь: лишь это ночами — вокруг)». Двигаясь в этом направлении, Айги написал «Стихотворение-название: белая бабочка, перелетающая через сжатое поле»: кроме этого названия, в стихотворении есть только дата (1982), а больше нет ничего.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Геннадий Айги, 1934–2006

ДРУГУ — О ГДЕ-ТО-ЖАСМИНАХ

А. Волконскому

Tout à jamais prit fin

René Char

было

когда-то

о белое-просто-и-горы-и-я-и-любимое
(в друге):

(помню:
как храм:
это было: не помню:
как стало:
забвением):

теперь
продолжая:

(будто
отсутствии
веянем
длится:
где? — в умолкании такой же «России»
давно распыляемой
нами и вами:

отъездами-душами!):

долго: как долгое — долго:

(«где-то» — идеею пепла пустого: «вокруг»):

ровное — в воздух-пожарище

[10]
1979

Алексей Денисов, 1968

СТИХОТВОРЕНИЕ С МЕТАФОРАМИ

был у меня мой читатель
понятливый такой шибко не придирался
я обманул его что я наделал
муза моя вышла за китайца (метафора)
нива моя осиротела

не смотрит на меня теперь мое отражение
руки мои меня не ласкают

холоден живот мой твердый камень
к пупку прикоснуться противно

был у меня друг-приятель
он меня понимал куда-то съехал
пишет письма обо мне ни слова
фото недавно прислал никого я не узнал на снимке

была у меня собака страшно вспомнить
жена была и ее подруга
звали ее анастасия
песня еще была такая

вот оно счастье мое некуда деться
тихая радость откуда что берется
не облизать сухим языком язычок конверта (метафора)
и не послать письма в счастливое детство [110]

Андрей Сен-Сеньков, 1968

СКОЛЬКО СТОИТ ЗАКАЗАТЬ
ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ АНТИБИОТИКА ПОСЛЕДНЕГО
ПОКОЛЕНИЯ В СОСЕДНЕЙ АПТЕКЕ?

написанный
температурной кисточкой
портрет
должен быть
подробно прозрачен
в мягкой
однокомнатной
ампуле квартиры [283]

СМ. ТАКЖЕ:
Давид Самойлов (7.2.2), Сергей Завьялов (6.5), Игорь Жуков (7.2.3), Геннадий Алексеев (9.1.4), Владимир Нарбут (10.2), Александр Скидан (12.3), Максимилиан Волошин (13), Дина Гатина (15).

9.1.3. Посвящение

Посвящение часто воспринимается читателем как элемент текста, который его, читателя, не касается, — как личный (или не вполне личный — особенно в более ранние эпохи, когда авторы стремились посвящать произведения монархам или щедрым меценатам) жест от автора к адресату. Так тоже бывает: биографы поэтов знают, какие истории (порой драматические, порой забавные) стоят за некоторыми посвящениями, особенно показательны многочисленные примеры «перепосвящений» (обычно — с заменой имени одной возлюбленной на имя другой), которые встречаются у Пушкина, Маяковского, Гумилева, Бродского.

Однако видеть в этом главный смысл посвящения неверно: в отличие от дарственной надписи на книге, посвящение — даже если оно действительно является личным жестом — предназначается также читателю. Посвящая стихотворение человеку, который читателю заведомо неизвестен (а зачастую и называя этого человека только именем или инициалами, расшифровать которые может лишь самый близкий к автору круг людей), поэт обращает особое внимание на то, что в стихотворении содержится некий слой смыслов, доступный исключительно «своим».

Иногда посвящение неизвестному для читателя адресату позволяет сделать текст понятнее. Стихотворение Владимира Аристова «Римский апрель» (с посвящением А. Сергиевскому) начинается строчками *Через восемь лет, а не восемьдесят / Встретил ты меня на вокзале Termini*. И без посвящения из текста ясно, что речь идет о старинном знакомом, к которому герой стихотворения приезжает в гости в Рим, однако стоящее в посвящении имя заставляет нас задуматься о каких-то личных подтекстах этой вполне обычной ситуации. У живущего в Риме адресата Аристова — русское имя, он эмигрант: автор обращает внимание на относительную непродолжительность разлуки («всего» восемь лет), потому что в 1970—1980-е годы выехать из СССР было крайне трудно и шанс увидеться со старыми друзьями был очень мал. С друзьями прощались навсегда, однако в 1990-е годы у граждан России появилась возможность свободно выезжать за границу.

Гораздо больше возможностей извлечения дополнительных смыслов оставляют тексты, посвященные известным

Но дом уже стоял
на волоске
на золотом песке в краю далеком
Стокс переплывший Стикс
покрылся мхом и лаком
в толпе пророков не вязавших лыка
и берегов не стало у реки [148]

Иван Козлов, 1779–1840

ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

Т. С. Вдмрв-ой

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я, с ним навек простясь,
Там слушал звон в последний раз!

Уже не зреть мне светлых дней
Весны обманчивой моей!
И сколько нет теперь в живых
Тогда веселых, молодых!
И крепок их могильный сон;
Не слышен им вечерний звон.

Лежать и мне в земле сырой!
Напев унылый надо мной
В долине ветер разнесет;
Другой певец по ней пройдет,
И уж не я, а будет он
В раздумье петь вечерний звон!

[164]

1827

Анна Глазова, 1973

Григорию Дашевскому

ночью с грохотом мимо окна
снег летит с высоты.
может, на крыше со снегом играет в тени человек.

по стеклу в темноте расходятся дуги.
ты следишь, серый свет,
и грохоту вторя
говоришь человеку, неясный твой рот.
другу расскажешь,
тихий после падения,
снег остался ничей.

[82]

ТАКЖЕ СМ.:
 Андрей Белый (**3.1**), Алексей Парщиков (**7.1**), Владимир Луговской (**7.2**), Евгений Евтушенко (**9.3**), Наталья Горбаневская (**9.4**), Станислав Снытко (**18.3.4**).

9.1.4. Эпиграф

Эпиграф — это фрагмент текста, предшествующий стихотворению (или книге стихов, или ее разделу, или главе поэмы) и каким-то образом (шрифтом, отступом — 14. Графика стиха) выделенный, чтобы не сливаться с основным текстом. Эпиграф представлен в тексте как «чужое слово», принадлежащее не тому субъекту, который высказывается в основном тексте. В большинстве случаев эпиграф и есть чужое слово — размещенная на самом видном месте цитата, источник которой указывается здесь же (хотя порой этот источник настолько очевиден, что цитата остается без подписи).

Однако бывают эпиграфы, источник которых обнаружить трудно, и эпиграфы, сочиненные самим автором стихотворения (хотя иногда и приписываемые кому-то другому). Главное в эпиграфе — именно его отделенность от авторского текста: благодаря этому стихотворение прочитывается как ответ, реплика в диалоге (будь то возражение или согласие).

На что отвечает такое стихотворение? В самом простом случае — на то, что сказано в эпитафье. Например, Анна Ахматова в стихотворении «Данте» говорит об итальянском поэте прежде всего как об изгнаннике из его родного города Флоренции. Ахматова восхищается тем, что даже глубокая тоска по оставленной родине не вынуждает Данте забыть о том, как эта родина с ним обошлась. Судьба Данте, таким образом, сопоставляется с судьбой русских поэтов-эмигрантов. Эпитафья к этому стихотворению — слова Данте «Мой прекрасный Сан-Джованни», вырвавшиеся у поэта при беглом упоминании в «Божественной комедии» его любимого здания во Флоренции.

В других случаях стихотворение отвечает не одному только эпитафье, а всему тому тексту, из которого этот эпитафья взят. Так, последнее стихотворение Марины Цветаевой «Все повторяю первый стих...» предварено неподписанным эпитафье: «Я стол накрыл на шестерых...» — и построено как ответ на эту фразу. Субъект стихотворения говорит о себе как о седьмом госте, которого забыли позвать к столу. Этот эпитафья взят из стихотворения Арсения Тарковского, и Цветаева отвечает на все его стихотворение целиком: *А среди гостей моих / Горе да печаль* — пишет Тарковский, и Цветаева откликается: *Невесело твоим гостям*. Интересно, что в эпитафье Цветаева неточно цитирует Тарковского: в его тексте «Стол накрыт на шестерых», но хорей Тарковского Цветаева превращает в ямб, которым написано ее стихотворение-ответ. Такие неточности нередко встречаются в эпитафьях: причина этого в том, что эпитафья хоть и чужое слово, но в то же время слово присвоенное. Оно уже не вполне принадлежит первоначальному автору.

Отчетливой границы между эпитафье, отсылающим только к самому себе, и эпитафье, отсылающим к тексту-источнику, нет. Память о том, откуда заимствован эпитафья, всегда может расширять наше понимание всего стихотворения. Так, Софья Парнок, взяв к стихотворению памяти другой поэтессы, Аделаиды Герцык, эпитафья из «Адели» Пушкина, использует в своем тексте повторяющуюся фразу-цитату «Играй, Адель». Пушкинское радостное приветствие юной девушке она переадресует умершей немолодой женщине, сопоставляя восприятие человека, воскресающего к посмертной новой жизни, с мировосприятием открывающего жизнь ребенка. Это сопоставление прочитывается

и без обращения к пушкинскому источнику, но если все же вспомнить его целиком, то станет видна вся напряженность текста Парнок: *девочка Адель для наслажденья / рождена и веселится в шуме света*, а перед старой Аделью из стихотворения Парнок рай предстает в смутных, мистических тонах. Это противопоставление подчеркнуто контрастом музыкального мотива: пушкинской девочке сопутствует свирель, а пожилой Герцык — струны арфа:

Играй, Адель! Не знай печали,
играй, Адель,— ты видишь сны,
какими грезил в начале
своей младенческой весны.

Ты видишь, как луна по волнам
мерцающий волочит шарф,
ты слышишь, как вздыхает полночь,
касаясь струн воздушных арф.

[240]

Порой прямой связи с эпитафье в тексте, который за ним следует, увидеть не удастся — и это значит, что диалог, в котором они участвуют, устроен сложнее. Например, в стихотворном цикле Ольги Седаковой «Старые песни» первому разделу также предпослан эпитафья из Пушкина: «Что белеется на горе зеленой?» — однако ни в одном из стихотворений раздела ответа на этот вопрос нет, ни на какой горе ничего не белеет. Чтобы понять, в чем тут дело, надо помнить, откуда взята пушкинская строчка: ею начинается неоконченное переложение боснийской народной песни, сделанное Пушкиным для цикла «Песни западных славян». Ритмически и интонационно Седакова следует пушкинскому образцу (а тематикой и характером субъекта — спорит с ним) и взятым эпитафье обращает на это внимание читателя.

Эпитафья может выступать представителем не только произведения или цикла, но и всего творчества того автора, у которого он заимствован. Михаил Еремин, предваряя стихотворение «От храмов до хором, от теремов до тюрем...» эпитафье из оды Державина «Водопад», в последней строке своего текста цитирует уже другую оду Державина, «Бог», — тем самым предлагая читать свое стихотворение как бы на фоне державинской поэзии вообще.

Мы видим, что отношения между текстом и эпиграфом — это всегда определенный баланс сходства и различия: в чем-то они сопоставляются друг с другом, а в чем-то противопоставляются. Это справедливо и для *автоэпиграфа* — эпиграфа, который автор сочинил сам (и не приписывает никому другому). Порой поэт берет эпиграф из собственного более раннего произведения для того, чтобы раскрыть тему иначе, поспорить с самим собой. Но бывает и так, что автоэпиграф пишется нарочно, как особая выделенная часть стихотворения (отсюда уже один шаг до многочастного стихотворения, цикла).

Такой автоэпиграф призван подчеркнуть многомерность авторского голоса, своеобразное несогласие автора с самим собой, — при этом зазор между автоэпиграфом и собственно текстом может проявляться как стилистическое расхождение, контраст интонаций (например, вопроса и утверждения), взгляд на один предмет с разных точек зрения. В новейшей поэзии своим фирменным знаком этот прием сделал Андрей Поляков, постоянно снабжающий свои стихи автоэпиграфами и к тому же выстраивающий из них лирические циклы, в которых отдельные части тоже на разные лады друг друга оспаривают и друг другу противоречат. Так затрагивается очень важная для Полякова тема: любое суждение неокончательно, никаким высказыванием невозможно исчерпать все, что человек думает и чувствует по тому или иному поводу.

Можно сказать, что автоэпиграф в наибольшей степени подчеркивает различие в сходном (в том, что написано одним автором). А какие эпиграфы в наибольшей степени сближают различное? С одной стороны — эпиграфы на иностранном языке: иностранная речь в этом случае может функционировать как вдвойне чужая (22.2. Межъязыковое взаимодействие). С другой — эпиграфы из нехудожественного текста, будь то фрагмент научной монографии, или словарная статья, или фраза из разговора: тут важно, что перед нами не просто чужая речь, а речь, устроенная совсем не так, как стихотворная. Такой эпиграф нередко заставляет задуматься о том, насколько по-разному ведет себя слово в нехудожественном тексте и в стихотворении.

Арсений Тарковский, 1907–1989

СТИХИ ИЗ СТАРОЙ ТЕТРАДИ

...О, мать Ахая,
Пробудись, я твой лучник последний...
Из тетради 1921 года

Почему захотелось мне снова,
Как в далекие детские годы,
Ради шутки не тратить ни слова,
Сочинять величавые оды,

Штурмовать олимпийские кручи,
Нимф искать по лазурным пещерам
И гекзаметр без всяких созвучий
Предпочесть новомодным размерам?

Географию древнего мира
На четверку я помню, как в детстве,
И могла бы Алкеева лира
У меня оказаться в наследстве.

Надо мной не смеялись матросы.
Я читал им: «О, мать Ахая!»
Мне дарили они папиросы,
По какой-то Ахайте вздыхая.

За гекзаметр в холодном вокзале,
Где жила молодая свобода,
Мне военные люди давали
Черный хлеб двадцать первого года.

Значит, шел я по верной дороге,
По кремнистой дороге поэта,
И неправда, что Пан козлоногий
До меня еще сгинул со света.

Босиком, но в буденновском шлеме,
Бедный мальчик в священном дурмане,

Верен той же аттической теме,
Я блуждал без копейки в кармане.

Ямб затасканный, рифма плохая —
Только бредни, постылые бредни,
И достойней: «О, мать Ахайя,
Пробудись, я твой лучник последний...»

[310]
1958

Александр Блок, 1880–1921

Ночь без той, зовут кого
Светлым именем: Ленора
Эдгар По

Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный
Решал все тот же я — мучительный вопрос,
Когда в мой кабинет, огромный и туманный,
Вошел тот джентльмен. За ним — лохматый пес.

На кресло у огня уселся гость устало,
И пес у ног его разлегся на ковер.
Гость вежливо сказал: «Ужель еще вам мало?
Пред Гением Судьбы пора смириться, сör».

«Но в старости — возврат и юности, и жара...» —
Так начал я... но он настойчиво прервал:
«Она — все та ж: *Линор безумного Эдгара*.
Возврата нет. — Еще? Теперь я все сказал».

И странно: жизнь была — восторгом, бурей, адом,
А здесь — в вечерний час — с чужим наедине —
Под этим деловым, давно спокойным взглядом,
Представилась она гораздо проще мне...

Тот джентльмен ушел. Но пес со мной бесшумно.
В час горький на меня уставит добрый взор,
И лапу жесткую положит на колено,
Как будто говорит: *Пора смириться, сör*.

[45]

2 ноября 1912

Геннадий Алексеев, 1932–1987

ОСТОРОЖНОСТЬ

...даже вести об убийстве люди поверили не сразу:
подозревали, что Гай сам выдумал и распустил слух об
убийстве, чтобы разузнать, что о нем думают люди
Жизнь двенадцати цезарей, Калигула, 60

Даже вести о его смерти
поверили не сразу.
Подозревали,
что он сам распустил этот слух,
желая узнать,
кто первый поверит в его смерть.

Даже увидев его в гробу
и убедившись, что это он,
многие боялись признаться в этом
себе
и своим близким родственникам.

Даже когда гроб опускали в яму,
многие думали,
что это подвох,
и были готовы ко всему.

Даже когда гроб закопали,
многие еще чего-то опасались
и боялись близко подходить к могиле.

Даже сто лет спустя
многие еще допускали,
что он может воскреснуть,
и произносили его имя шепотом.

И лишь через триста лет
какие-то смельчаки
высказали предположение,
что его и не было вовсе,
и даже привели резонные доказательства.

[13]

16.02.66

Андрей Поляков, 1968

НА УТРО ТРАВЫ НЕВЫСОКОЙ
(ГДЕ ЗВЕРЬ БРАТ ПРОБЕЖАЛ НЕВЕСЕЛЫЙ)

I

«...Что тебе подарить, не пойму?
Пастушескую суму?
Ангелов золота, серебра? Девушку
из ребра?» — «Я не скажу, дыхание задержу
выпущу дым — и дым превратится в реку:
станет похожим на лезвие-по-ножу
станет похожим на тело-по-человеку...»

Есть ангел золота, серебра
есть ангел мусора, пыли... —

Что они тут делают до утра?

— Хотят
чтобы их
любили!

А вчера, 19 октября
сорока на хвосте перо принесла:
перо упало — пальцы поломало
нерадивому переписчику Тайны Музыки и Числа

II

...печальный узник осени печальной
с белеющей спиной горизонтальной
кто против шерсти гладит мураву
волшебным зеркальцем
оброненным
в траву

Что-то жалко мне вас, вечерние травы
жаль
шевелителей осеннего ветра
жаль
обладателей трех цветов:
зеленого, желтого, никакого

Не бывать вам серебряными, золотыми
не стать монетками дорогими
редкостью цепкого нумизмата
ценностью Греции, Византии
пылью мертвых веков —

вроде моих стихов...

III

...попыныть полные, блестящие поля
в совместном сне попробуем понять

Это кто там еще
собирается
на траве?

В час заката
на кровавой
траве?

Что они
собираются?

Чем они
занимаются?

Почему отнюдь не приминают траву
шелестящую
наяву?

Как это вообще так? Что ли символ какой-то?
Знак?

Чьей там подруги узка и легка стопа?

У кого никогда не болит голова?

Кто там толпится?
— скорей ответь! —
толпится в полях пустых?

А если не видишь —
пойдем посмотреть

пойдем —

посмотрим
на них!

[248]

ТАКЖЕ СМ.:
Анна Ахматова (2.2), Владислав Ходасевич (4), Олег Юрьев (6.6, 9.4),
Ирина Ермакова (7.2.3), Константин Батюшков (15.2), Анна Ах-
матова (18.2.1), Аркадий Драгомощенко (18.2.2), Виктор Иванів
(18.2.6).

288

9.1.5. Дата

В отличие от даты, проставленной на документе или в научном тексте, дата, стоящая в конце стихотворения, — это не формальный, а значимый элемент текста. С одной стороны, важно отличать дату, которая стоит под текстом опубликованного стихотворения, от любой другой датировки текста (например, указанной в дневнике автора или установленной исследователями). Такая дата взаимодействует как с заглавием и концовкой стиха, так и с текстом стихотворения в целом. С другой стороны, комплекс даты может включать не только время, но и место, а иногда и указания на какие-то дополнительные обстоятельства появления текста.

Время может обозначаться разными способами: год, или календарное число, или время суток, или отсылка к тем или иным событиям (исторической годовщине или важной вехе в биографии автора). Входящее в комплекс даты указание на место может подразумевать как место создания текста, так и место, которое вызвало текст к жизни. Иногда место и время, которыми отмечено стихотворение, настолько важны для его содержания, что без них текст невозможно расшифровать.

Датируется именно опубликованное стихотворение, письменный текст (песня или устное, фольклорное произве-

дение тоже когда-то возникли, но в них дата специально не ставится). Отметка даты в поэтических черновиках играет ту же роль, что и в дневниковой записи: выделяет точку на оси времени, миг личной жизни поэта, — поэтому датировка нередко не включается в итоговую редакцию стихотворения: ведь поэзия не равна автобиографии, а субъект стихотворения не тождествен поэту.

Число в черновике обозначает личное событие, а дата в беловике (книге) — это уже и «событие текста». Ставя под несколькими своими стихотворениями даты типа «Под вечер 17 мая / Вологодский поезд», Иннокентий Анненский не только подчеркивает непосредственность и уникальность опыта (дальняя железнодорожная поездка не была рядовым событием для поэта, да и вообще для человека начала XX столетия), но и вводит в текст мотив дороги, которого может не быть в самом стихотворении. Особенно это важно для стихотворения «Ель моя, елинка», субъект которого отождествляет себя с растущей в глуши елью: обнаружив в самом конце, благодаря дате, что на эту ель поэт смотрит из окна поезда, мы начинаем глубже понимать выраженное в тексте переживание.

Еще решительнее заставляет нас переосмыслить уже прочитанный текст дата стихотворения Сергея Круглова «Девятое ава. Орлы слетелись...», включающая не только число, месяц и год, но и пояснение ситуации. В свете этой ситуации приходится читать стихотворение заново, обращая особое внимание на то, что оно и начинается с даты (только по библейскому, а не по современному календарю), которая имеет не календарный, а символический смысл. В результате стихотворение, с учетом даты, приобретает своеобразную кольцевую композицию (9.2. Начало и концовка).

Нестандартный способ датировки указывает на возможность дополнительных, скрытых смыслов. Например, поэма Андрея Белого «Первое свидание» завершается комплексом даты:

Троицын день и Духов день
Петроград, 1921 года

— обозначая 19—20 июня датами церковного календаря, поэт отсылает к широкому кругу ассоциаций, закрепленных за этими датами в православной культуре (в частности, Трои-

289

цын день — это проводы весны, а поэма посвящена воспоминанию о юности).

Форма записи даты может по-разному уклоняться от привычной (число, месяц, год). Время дня, часы и минуты появляются в комплексе даты нечасто, зато нередко поэты указывают месяц или время года: лето 1927, август 1985. Месяц в поэтической дате чаще пишется словом, а не цифрой, — а значит, это слово может участвовать в звуковом строе стихотворения. Так, в «Реквиеме» Анны Ахматовой последняя часть, «Эпилог», датирована «Около 10 марта 1940» — *март* здесь вступает в звуковое сцепление с ключевым для поэмы словом *смерть*. В то же время 10 марта отсылает к двум ключевым для Ахматовой событиям: 10 марта 1302 года был осужден на изгнание Данте, 10 марта 1938 года был арестован ее сын Лев Гумилев.

Отсюда мы видим, что, хотя стихи могут быть написаны в любой день, поэты охотнее ставят под текстами значимые для них числа — и чаще опускают незначимые (тем же 10 марта у Ахматовой датирован еще целый ряд стихотворений). Но и без заранее известной привязки к событиям совпадение дат может прочитываться как значимое для поэтов: между стихами разных лет, датированными одним и тем же числом, возникают иной раз более сильные поэтические связи, чем между текстами одного года. Иногда такие совпадения неслучайны (особенно у одного поэта), в других случаях речь идет о неумышленном совпадении, которое, однако, открывает дополнительные возможности интерпретации: датировка ставит текст в ряд уже существующих или будущих текстов.

Неслучайный характер может носить и совпадение места написания. Часто это способ идентификации: поэт связывает себя с особенным, что-то важное означающим пространством, из которого в большей степени хочется говорить. Для Андрея Белого, например, таким местом был *Серебряный Колодезь* — уединенное старинное имение его отца, где Белый написал большинство ранних стихотворений. Повторяющееся место соединяет стихотворения в неявный цикл: каждым новым текстом с такой привязкой поэт *возвращает читателя* к предыдущим опытам, написанным в том же месте, но в другое время (но и сам поэт, *возвращаясь* в старое место, может намеренно брать с собой стихотворения или черновики, написанные в этом месте).

В тексте стихотворения Айги «Прощальное: белый шиповник» фигурируют сразу два года — в подзаголовке («1968. Запись в Кахаб-Росо») и в комплексе даты (1972). Благодаря финальному комплексу даты заглавие «Прощальное: белый шиповник» не может восприниматься как обозначение некоего мига жизни или поэтического эпизода. То, что поэт обращается к этой теме в 1972 году, свидетельствует о том, что за четыре года до того прощание состоялось только *физически* и автора действительно нет в том географическом месте (дагестанском селе Кахаб-Росо), о котором он пишет, однако *поэтическое* прощание не состоялось. Кахаб-Росо переводится с аварского языка как «белое село», и именно поэтому в стихотворении Айги возникает белый цвет («белый шиповник» в названии), словно бы воскрешающий впечатления о покинутом месте. Таким образом взаимодействием подзаголовка и даты моделируется *возвращение*.

Иногда дата нужна поэту для того, чтобы подчеркнуть собственное новаторство. Как и в живописи, с помощью указания даты поэт неявно заявляет: «Я это придумал раньше всех». Это особенно заметно, когда поэт указывает более раннюю дату, чем дата фактического написания. Например, стихотворения Ахматовой, датированные 1913 годом, кажутся сложными и зрелыми, на самом деле они написаны значительно позже, а настоящие стихи этого периода — это все же стихи начинающего поэта. Так же обстоит дело с «ранними» стихами Сергея Есенина.

Если под стихотворением ставится не одна, а несколько дат, то поэт тем самым подчеркивает, что он не просто внес поправки в старый текст, а сам изменился за прошедшее время, — таковы, в частности, двойные даты Бориса Пастернака, переписавшего множество ранних стихотворений. В стихах Пастернака можно встретить такие даты: «Марбург. 1916, 1928». В то же время две даты свидетельствуют о *возвращении* поэта к старому тексту, который, пусть и с некоторыми изменениями, кажется ему по-прежнему актуальным.

Дата всегда ставится в конце текста, так как подразумевает возвращение к тексту, как немедленное после прочтения стихотворения, так и отсроченное (циклическое). Если указание на день или год находится в другом месте текста, то оно работает иначе. Например, дата в качестве названия может делать основным предметом стихотворения обособленность,

Задыхаясь, на согбенном загорбке бревна передвинув,
 Облизав губы, Ты ответил:
 «Надежда грешников люта. Но Моя — лютее.
 Хозяин, как тать, с полдороги
 Возвращается в брошенный, проклятый им дом, чтобы
 Умереть со своей кровью.
 Вот и Я возвращаюсь».
 «Тогда и я вернусь тоже», —
 И, не замеченная мною,
 Выступила из тьмы Женщина в черном,
 Скорбном.
 Плащ плотней запахла,
 Чтобы сиянием славы своей не выдать
 Себя дозору, — и оба
 Двинулись. Мое сердце
 Закричало и вырвалось из груди, и побежало
 Вслед за ними, — назад,
 Домой.

[178]

4.05.2007,

в день, когда Минусинск с трех сторон окружили лесные пожары
 и горожане пребывали в панике

9.2.

Начало и концовка

Зачастую самое важное в поэзии происходит на границах, в конце и в начале — строки (II. Метрика), строфы (IЗ. Строфика). Это верно и для всего стихотворения в целом: его первая и последняя строки благодаря своему выделенному положению часто приобретают особое значение и притягивают больше внимания.

Первая строка стихотворения прежде всего задает ритмический импульс, настраивая читателя на то, что в этом тек-

сте мы будем иметь дело с метрическим или более или менее свободным стихом. Разумеется, этот импульс может и обмануть, так что для текста в целом очень важно, насколько велика оказалась предсказательная сила первой строки, и это относится не только к ритмике, но и тематике, и к языковому строю. Если у стихотворения есть название, то первая строка вступает с ним в сильные отношения притяжения и отталкивания, напрямую вытекая из названия или задавая масштаб контраста.

Если же названия нет, то первый стих отчасти принимает на себя его функцию: по первой строчке стихотворение будет обозначаться в содержании книги, в критической статье, а зачастую и просто в разговоре. В этом случае первая строка нередко обладает собственной цельностью и завершенностью, это уже почти моностих (18.3.2. Моностих), представитель всего текста.

Я помню чудное мгновенье... — ровно об этом идет речь во всем пушкинском стихотворении: то, что когда-то прежде восхитило и очаровало, теперь столь же важно и восхитительно. Но бывает и иначе: *Я вас любил: любовь еще, быть может...* — первая строка демонстративно неполна, незавершена, оборвана на полуфразе, как будто поэт еще не знает, к чему он ведет. И в самом деле концовка стихотворения весьма неоднозначна: *Как дай вам бог любимой быть другим.* Что это, пожелание новой любви или уверенность в том, что новой любви у адресата не будет? Последняя строка напрямую перекликается с первой, замыкая стихотворение, возвращая читателя к началу. Замечено, в частности, что текст начинается со слова *я*, а заканчивается словом *другой*, и в образованную этими полюсами рамку заключена вся гамма чувств, направленных на адресата.

Такой эффект рамки нередко возникает в сравнительно коротких стихах, где все происходящее таким образом «закольцовывается». Это впечатление усиливается, если поэт прибегает в концовке к повтору какого-то начального элемента: слова, рифмы, ритмического рисунка, а иногда и всей строки целиком.

Последняя строка — предшествует тишине, финальному осмыслению стихотворения как завершенного, целого. Марина Цветаева в мемуарном очерке воспроизводит свой разговор с Михаилом Кузминым о том, что именно последняя строка — главная в стихотворении (и нередко она и при-

ходит к поэту первой). Такое понимание логики развития текста заставляет поэта прибегнуть для последней строки какую-то особенно эффектную метафору, неожиданный поворот в теме или взгляде на нее, иногда (как у Дмитрия Александровича Пригова) резкую иронию, фактически отменяющую все прежде сказанное.

Такую ударную концовку иногда называют пуант (от французского «укол», точный удар в фехтовальном поединке). Нередко пуант выделяется и ритмически: последний стих укорочен по отношению к другим или (как любила та же Цветаева) вынесен за пределы строфы. В этих случаях выделенность последнего стиха проявляется и графически (отбивкой или отступом). С первым стихом это случается реже, но и его поэты иногда выделяют (например, курсивом).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Марина Цветаева, 1892–1941

Из цикла «ЖИЗНИ»

Не возьмешь моего румянца —
Сильного — как разливы рек!
Ты охотник, но я не дамся,
Ты погоня, но я есмь бег.

Не возьмешь мою душу живу!
Так, на полном скаку погонь —
Пригибающийся — и жилу
Перекусывающий конь

Аравийский.

[334]

25 декабря 1924

Николай Карамзин, 1766–1826

ПОЛИТИКА

Дщерь гордости властолюбивой,
Обманов и коварства мать,

Все виды можешь принимать:
Казаться мирною, правдивой,
Покойною в опасный час,
Но сон вовеки не смыкает
Ее глубоко впавших глаз;
Она трудится, вымышляет,
Печать у Истины берет
И взоры обольщает ею,
За небо будто восстает,
Но адской злобою своею
Разит лишь собственных врагов.

[154]

Андрей Вознесенский, 1933–2010

ГОЙЯ

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.

Я — Горе.

Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я — Голод.

Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
было над площадью голой...

Я — Гойя!

О, грозди
Возмездья! Взвил залпом на Запад —
я пепел незваного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие звезды —
как гвозди.

Я — Гойя.

[64]

1957

Юрий Кузнецов, 1941–2003

БАБОЧКА

Я стоял на посту,
 на котором стреляют на шорох,
 если желают живыми вернуться домой.
 В воздухе стало странно мерцать и блестеть,
 и я уловил в нем дыхание лишнего звука.
 По долине катился
 копошащийся шепот, шуршание, шелест и плеск
 туго сцепившихся бабочек.
 Циклон насекомых накрыл меня с головой.
 Я задохся, ослеп и упал,
 но, вспоминая, стрелял —
 три раза, и все наугад.
 Как только рассеялось,
 я обнаружил в долине
 три длинные тени расстрелянных бабочек,
 отброшенных от меня.
 Две уходили вдаль,
 а третья была покороче
 и обрывалась о темный предмет.
 Я подошел по нити запекшихся тварей
 я подошел.
 Это был человек,
 в его теле порхала последняя бабочка.

[182]

1967

Леонид Шваб, 1961

И над каждой крышей звезда,
 И шоссе золотое от крови.
 Нетвердо очерченный берег морской
 Глядит государственной границей.

На самых дальних на дистанциях
 Блестят зеркала нержавеющей стали.
 Овраги немногочисленны, за столетнюю дамбу
 Раскинулся авиационный полк.

Приютские девушки варят кулеш,
 На сердце, очевидно, нелегко.
 Причалы бездействуют, девушки различают
 Пение гидр под землей.

Живая душа не имеет глагола,
 Обеды в поле не страшны.
 Форштадтская улица есть преднамеренный Млечный Путь,
 И каждый суп накормит человека.

[264]

1997

ТАКЖЕ СМ.:
 Михаил Лермонтов (4), Данила Давыдов (4), Ян Сатуновский (6.4),
 Михаил Кузмин (7.1), Осип Мандельштам (7.2), Леонид Мартынов
 (7.2), Осип Мандельштам (10.5) Михаил Кузмин (11.2), Леонид
 Аронзон (13), Игорь Чиннов (15.2), Александр Блок (16.2), Игорь
 Булатовский (17), Николай Заболоцкий (23.1).

9.3.

Связность поэтического текста

Часто элементы поэтического текста связаны друг с другом большим количеством связей, чем элементы текста прозаического. В прозе слова как бы выстраиваются в линию: каждое слово связано только с последующими или предшествующими. Нам трудно установить такие связи между словами, которые находятся друг от друга на больших расстояниях — на соседней странице или через несколько страниц. Поэтический текст в отличие от прозаического делится на строки. Каждое слово в строке может быть связано не только с предыдущими и последующими словами в той же строке, но и со словами предыдущих и следующих строк. Иначе говоря, для поэтического текста характерна не только горизонтальная, но и вертикальная связность.

ПОСВЯЩЕНИЕ

белеют снега
 без меня перечти уже взрослой

о ты моя айкакая
 (это слово твое в твоём доме второе)
 тьмой головы ныне ширится
 тьма без умов нашей бедной Земли
 книжечку эту и снова
 белеют снега

[10]

Геннадий Айги

В этом стихотворении Геннадия Айги есть связи, которые можно встретить в любом прозаическом тексте. Подлежащее здесь соединяется со сказуемым (*белеют снега*), слова повторяются (*тьмой* — *тьма*, *твое* — *в твоём*), противопоставляются по смыслу (близна *снёга* и чернота *тьмы*), однако некоторые связи, которые присутствуют в этом тексте, не могут быть воспроизведены в прозе. Так, только поэтический текст можно прочесть вертикально, перескочив через строки и соединив слово *перечти* из второй строки со словами *книжечку эту* из седьмой строки.

В приведенном стихотворении Айги сразу заметно совпадение первой и последней строк, однако не каждый читатель с первого раза заметит, как именно повторяется здесь звук *о*. Стихотворение называется «Посвящение», и этот звук может пониматься как междометие *О!*, предваряющее обращение. При этом звука *о* становится больше или меньше вместе с увеличением или уменьшением длины строки. Так, в самой длинной строке ощущается избыток этого звука — все полнозначные слова здесь имеют ударное *о* (*это слово твое в твоём доме второе*). В поэтическом тексте заложена возможность и необходимость перечитывания. При многократном прочтении обнаруживаются все новые и новые связи, неочевидные при первом знакомстве с текстом.

Вертикальная связность, отличающая поэтический текст от других типов текста, может проявляться в совершенно разных его элементах: в графике, в звуковом оформлении и в выборе слов. Благодаря вертикальным связям стихотворение можно читать не только слева направо, но и сверху вниз. В результате такого чтения выявляются неочевидные отношения между словами. Это свойство стихотворного текста нередко используется в игровых целях (см. *акrostих* в разделе 14. Графика стиха).

Один из наиболее распространенных способов организации вертикальной связи — это рифма. Все слова, находящи-

еся в рифменной позиции, соединены благодаря звуковому подобию. В поэтическом тексте любой повтор может означать появление новых смыслов. Он не обладает смыслом сам по себе, но в стихотворении благодаря повторам близкие по звучанию слова сближаются по смыслу. Так, особая связь может возникать между словами, которые не связаны друг с другом ни по своему значению, ни по происхождению:

Два года ждем,
 И много лет мы ждем,
 И без платков —
 под снегом и дождем,
 и без пальто —
 под снегом и дождем,
 и без плащей —
 под снегом и дождем.

[96]

Фаина Гримберг

В приведенном фрагменте дважды повторяется слово *ждем*, а в следующих строках звуки этого слова трижды полностью повторены в слове *дождем*. Возникает впечатление, что эти слова связаны и по смыслу. *Дождем* начинает восприниматься как глагол, что-то среднее между *подождем* и *дождемся*.

В современной поэзии пишется почти столько же стихов с рифмой, сколько стихов без рифмы. Иногда рифма может возникать в стихотворении, которое кажется нерифмованным, — в этих случаях она привлекает особое внимание читателя, который должен понять причину неожиданного появления рифмы. Часто такой причиной оказывается сближение смыслов рифмующихся слов (12. Рифма).

Уподобляться могут не только завершения, но и начала стихотворных строк. В началах строк чаще встречаются не точные совпадения звуков, а повтор структуры строки, при котором в разных строчках члены предложения располагаются одинаково по отношению друг к другу:

[Из поэмы «ДЕРЕВЬЯ»]

Г о л о с а

- Я листьев солнечная сила.
- Желудок я цветка.
- Я пестика паникадило.

— Я тонкий стебелек смиренного левкоя.
 — Я корешок судьбы.
 — А я лопух покоя.

[131]

Николай Заболоцкий

В этом фрагменте все строки устроены сходным образом: за подлежащим, выраженным личным местоимением я, следует именное сказуемое (*листьев солнечная сила, пестика паникадило* и т. д.).

Для классической поэзии важно не столько определенное расположение слов в строке, сколько отождествление конца строки и конца фразы. Иначе говоря, предложение или словосочетание должны помещаться в строку, и переход фразы из одной строки в другую, в отличие от поэзии XX века, встречается только в исключительных случаях.

Поэт может намеренно нарушить это правило для придания определенному фрагменту большей выразительности. Так, когда Татьяна убегает от Онегина, она падает, а вместе с ней сказуемое последней строки «падает» в следующую строфу:

Татьяна прыг в другие сени,
 <...>
 Кусты сирен переломала,
 По цветникам летя к ручью,
 И задыхаясь на скамью

XXXIX

Упала...

[257]

В целом поэтический текст по сравнению с другими видами текстов оказывается «сверхсвязным»: создающие связность повторы можно найти в любом тексте, однако только в поэтическом формальные и смысловые повторы встречаются столь часто, что становятся одной из примет стиха.

В силу этого в стихах возможны отклонения от привычных способов сочетания слов и построения фразы. Эта особенность ярко проявляется в сравнениях. В поэтическом тексте могут сравниваться вещи и понятия, несопоставимые в повседневной жизни: *сердце, горящее, как вырез у арбуза* (Владимир Аристов); *Небо пегое сегодня реяло / Пробежавшим рысаком* (Мария Степанова) и т. д.

Отклонения от общепринятых правил соединения слов не могут сделать стихотворение бессвязным:

Печален старичок, допив настой на травке,
 И думает коту, лежащему на лавке...

Елена Шварц

В этом стихотворении используется деепричастный оборот, не связанный со сказуемым, и оборот «думать кому», противоречащие нормам русского языка. Этот сбой связности преодолевается тем, что в стихотворении проявляются другие виды связности, а не только грамматическая, — например, связность, обеспеченная размером и рифмой.

Ощущение связности часто возникает от самого того факта, что мы читаем стихотворение: стихи воспринимаются как связанные по определению. В тех случаях, когда смысловая связь слов и строк в стихотворении неочевидна, неясность преодолевается при помощи каких-либо повторяющихся элементов структуры текста.

Ку л у н д о в:

Где мой чепец? Где мой чепец?

Р о д и м о в:

Надменный конь сидел в часах.

Ку л у н д о в:

Куда затылком я воткнусь?

Р о д и м о в:

За ночью день, за днем сестра.

[329]

Даниил Хармс

В этом стихотворении непонятно, как связаны по смыслу реплики Кулундова и Родимова, но строгое чередование вопросов и ответов, повторение имен и слов структурируют этот фрагмент и делают его связным.

Такое преодоление непонятности при помощи повторяющихся элементов структуры нередко и в современной поэзии.

На форточках солнце дрожит и д-раз-нит
на корточки крошечный шар к ним
на коньках а кино по экрану шаркнет
сиреневую папиросою пахнет слезы

убитых, и яблоку негде упасть

[141]

Виктор Іванів

В этом стихотворении отдельные фразы и словосочетания, не связанные горизонтально, приобретают вертикальную связность: соотносимые фрагменты строк выделены пробелами, связаны созвучиями (*нит — ним — нет*) и повторами (*на форточках — на корточки — на коньках*). Такие способы образования связей выглядят естественно в поэтическом тексте, однако за его пределами почти не встречаются.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Велимир Хлебников, 1880–1921

И черный рак на белом блюде
Поймал колосья синей ржи.
И разговоры о простуде,
О море праздности и лжи.
Но вот нечаянный звонок:
«Мы погибоша, аки обре!»
Как Цезарь некогда, до ног
Закройся занавесью. Добре!
Умри, родной мой. Взоры если
Тебя внимательно откроют,
Ты скажешь, развалясь на кресле:
«Я тот, кого не беспокоят».

[331]

Ян Сатуновский, 1913–1982

Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денек.
Ждущие, зовущие, не щадящие меня —
ну, что же ты умолк? — говори;
или нет, не так.
— Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денек.
Ждущие, зовущие, не щадящие меня фонари, —
ну, опять умолк?

[275]

24 сентября 1976

Марина Цветаева, 1892 – 1941

РЕЛЬСЫ

В некой разлинованности нотной
Нежась наподобие простынь —
Железнодорожные полотна,
Рельсовая режущая синь!

Пушкинское: сколько их, куда их
Гонит! (Миновало — не поют!)
Это уезжают-покидают,
Это остывают-отстают.

Это — остаются. Боль как нота
Высящаяся... Поверх любви
Высящаяся... Женою Лота
Насыпью застывшие столбы...

Час, когда отчаяньем как свахой
Простыни разостланы. — Твоя! —
И обезголосившая Сафо
Плачет как последняя швея.

Плач безропотности! Плач болотной
Цапли, знающей уже... Глубок
Железнодорожные полотна
Ножницами режущий гудок.

[334]
10 июля 1923

Евгений Евтушенко, 1938

Л. Мартынову

Окно выходит в белые деревья.
Профессор долго смотрит на деревья.
Он очень долго смотрит на деревья
и очень долго мел крошит в руке.
Ведь это просто —
 правила деленья!
А он забыл их —
 правила деленья!
Забыл —
 подумать —
 правила деленья!
Ошибка!
 Да!
 Ошибка на доске!

Мы все сидим сегодня по-другому,
и слушаем и смотрим по-другому,
да и нельзя сейчас не по-другому,
и нам подсказка в этом не нужна.
Ушла жена профессора из дому.
Не знаем мы,
 куда ушла из дому,
не знаем,
 отчего ушла из дому,
а знаем только, что ушла она.

В костюме и немодном и неновом, —
как и всегда, немодном и неновом, —
да, как всегда, немодном и неновом, —
спускается профессор в гардероб.
Он долго по карманам ищет номер:
«Ну что такое?
 Где же этот номер?

А может быть,
 не брал у вас я номер?
Куда он делся? —
 Трет рукою лоб. —
Ах, вот он!..
 Что ж,
 как видно, я старею,
Не спорьте, тетя Маша,
 я старею.
И что уж тут поделаешь —
 старею...»

Мы слышим —
 дверь внизу скрипит за ним.

Окно выходит в белые деревья,
в большие и красивые деревья,
но мы сейчас глядим не на деревья,
мы молча на профессора глядим.
Уходит он,
 сутулый,
 неумелый,
какой-то беззащитно неумелый,
я бы сказал —
 устало неумелый,
под снегом, мягко падающим в тишь.
Уже и сам он, как деревья, белый,
да,
 как деревья,
 совершенно белый,
еще немного —
 и настолько белый,
что среди них его не разглядишь.

[117]
1955

Николай Байтов, 1951

Отойди от костра, отойди от костра, отойди
от костра, отойди от костра, отойди от костра.
Никогда, никогда, никогда не уйдешь от тайги,
одинокой тайги без конца, без конца, без конца.

От холодной воды отодвинь, отодвинь огоньки,
отодвинь огоньки, огоньки, огоньки от винта.
И туман, и туман в одинокую даль отгони,
где знакомая гарь на ветру не видна, не видна.
Где воняет собачья тропа и соболя листва,
и сорочья кедровка воняет, и волчья луна,
и воняет фанера гитары в объедках костра,
и консервная стонет струна... и туда, и туда,
и туда, и туда, и туда отойди, отвали,
отдупись наконец и концерт оторви от творца.
Вот конверты твои, вот и версии, вот и твои
имена, иногда номера, иногда адреса. [30]

308

ТАКЖЕ СМ.:
Игорь Булатовский (2.4), Андрей Белый (2.4), Александр Блок (3.2),
Александр Твардовский (4), Михаил Лермонтов (7.1), Осип Ман-
дельштам (7.1), Виктор Иванів (8.2), Борис Пастернак (10.2), Алек-
сандр Кушнер (15.1), Осип Мандельштам (18.2.2), Геннадий Гор
(23.1).

9.4.

Стихотворный цикл

Как правило, когда мы читаем стихотворе-
ние, мы воспринимаем его как отдельный, самостоятельный
текст — так же, как мы читаем и воспринимаем, например,
короткие рассказы или новеллы. Это действительно самый
распространенный случай: его можно назвать случаем «са-
модостаточного» стихотворения. Конечно, и такое стихото-
рение, как и всякое другое, существует в контексте творче-
ства автора, определенной эпохи, определенного литера-
турного направления и т. п., но это — его «внешние» связи,
те связи, которые всегда возникают между одним самосто-
ятельным законченным произведением и другими произве-
дениями того же автора и той же эпохи.

Но бывает и по-другому: стихотворение, обладающее все-
ми признаками самостоятельности, еще и входит как отдель-
ная часть в более сложный текст, состоящий из нескольких

стихотворений. Такое объединение отдельных стихотворе-
ний, образующее некоторое новое целое, принято называть
циклом.

Циклы могут быть короче и длиннее (обычно от двух до
двадцати стихотворений). Почти всегда циклу дается соб-
ственное название (например, «Снежная маска» у Блока или
«Шиповник цветет» у Ахматовой), а стихотворения внутри
цикла могут нумероваться или иметь свои названия.

Следует сказать, что циклы встречаются не только в по-
эзии, но и в прозе, где особенно характерны циклы корот-
ких рассказов, но возможны и циклы из более длинных
произведений (например, романов). Более того, нечто по-
хожее мы находим в живописи, где несколько картин могут
быть объединены художником в особое единство, в музыку
и т. п. Во всех случаях цикл — это собрание самостоятель-
ных произведений, которые в совокупности воспринима-
ются как более сложное целое и порождают новые смыс-
лы, каких отдельные произведения в составе цикла могли
и не иметь.

Таким образом, стихотворение, входящее в цикл, имеет
двойственную природу: с одной стороны, оно может читать-
ся и восприниматься как совершенно самостоятельный за-
конченный текст (в отличие, например, от главы в поэме) —
но, с другой стороны, оно выступает частью другого, более
сложного текста и в этом качестве может восприниматься
как обогащенное особыми смыслами, возникающими уже
только в составе цикла.

Но что именно объединяет стихотворения, входящие
в цикл? На этот вопрос трудно дать простой ответ, который
бы годился абсолютно для всех циклов. Приходится при-
знать, что главный мотив для объединения стихотворений
в циклы — воля автора. Конечно, в большинстве случаев
между стихотворениями цикла действительно имеется не-
что общее. Если же мы этого общего не видим, то сам факт
объединения автором ряда стихотворений в цикл так или
иначе побуждает нас это общее искать.

Так, один из ранних циклов Ахматовой называется про-
сто «Два стихотворения» (это, кстати, довольно распростра-
ненный прием при выборе названия цикла — указание чис-
ла его элементов). В этот цикл входят стихотворения «По-
душка уже горяча...» (описание бессонной ночи) и «Тот же
голос, тот же взгляд...» (описание неожиданной — или, на-

309

против, давно ожидаемой — встречи). Читая эти два стихотворения в составе цикла, мы можем предполагать, что речь идет о следующих друг за другом эпизодах, — и пытаться восстановить «пропущенные звенья».

Иногда — при отсутствии явной содержательной общности стихотворений в цикле — на первый план выступают их общие формальные особенности. Они могут быть совсем простыми, даже механическими (например, стихотворения начинаются на разные буквы алфавита), могут быть более сложными: у стихотворений цикла может быть общий размер, общая строфика, они могут содержать какие-то «сквозные» повторяющиеся слова и сочетания слов и т. п. Например, «Два ромansa» Сергея Гандлевского (любопытно, что они написаны с промежутком в пять лет и соединены в цикл задним числом) связаны друг с другом не только трехстопным анапестом и характерным сентиментально-меланхолическим («романсовым») настроением, но и тем, что оба текста насыщены географическими названиями.

Но все же самым распространенным случаем общности элементов цикла является какая-то достаточно очевидная содержательная общность. Стихотворения цикла объединяются сквозной темой, часто в них присутствуют повторяющиеся персонажи или обстоятельства (конечно, если в стихотворениях речь идет о событиях и обстоятельствах, что, как мы знаем, бывает далеко не всегда). У цикла может быть также общий адресат, которому цикл — явно или неявно — посвящен. При этом такое объединение, как правило, не жесткое: для цикла нетипичен единый связный сюжет, скорее речь может идти о вариациях какого-то общего мотива. Предельно упрощая, можно сказать, что разные стихотворения цикла, как правило, воспринимаются как написанные «на одну и ту же тему», но не более того.

Например, один из наиболее известных циклов начала XX века, «Снежная маска» Александра Блока (1907), представляет собой не просто совокупность стихотворений. Цикл разделен автором на две части, как бы два «малых цикла». Первый из них называется «Снега́» и содержит 16 отдельных стихотворений, второй — «Маски» и содержит 14 стихотворений; хорошо видно, что название всего цикла образуется из названий этих частей. Цикл имеет общее посвящение (Н. Н. В. — под этими инициалами скрыта актриса Н. Н. Волохова) и отчетливые общие мотивы, но не сюжет — боль-

шинство стихотворений этого цикла являются лирическими бессюжетными миниатюрами. Мотивы цикла обыгрывают ряд повторяющихся символов, важных для всего творчества Блока: заснеженные пространства, метель, мрак, ночное небо, звезды, предчувствие несчастья и гибели, зловещий силуэт женщины, лицо которой скрыто под маской. В каждом из стихотворений цикла эти элементы так или иначе присутствуют.

Цикл — во многом переходное явление с не вполне ясными границами. В поэзии начала XX века цикл сближался, с одной стороны, со слабо структурированной поэмой, отдельные главы или части которой могли быть написаны разными размерами и не иметь особого содержательного единства (таковы, например, «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой). С другой стороны, к понятию цикла близко понятие поэтической *книги*, которую, начиная по крайней мере с рубежа XIX—XX веков, было принято оформлять не как простой перечень стихотворений, а как своего рода сложный цикл: с делением на разделы и подразделы (часто озаглавленные), с неслучайной группировкой стихов внутри разделов. Один из ранних примеров такой книги — «Сумерки» Евгения Баратынского (1842), однако популярным такой способ составления поэтических книг стал значительно позже.

Образцом такой книги, вырастающей из циклов и образующей особый сложный сверхцикл, может считаться уже упомянутый «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского (опубликован посмертно в 1910 году, но с учетом авторского плана). В эту книгу, помимо 25 «трилистников», входят также «складни» (циклы из двух стихотворений) и несколько отдельных стихотворений, не входящих в циклы, но объединенных в раздел «Разметанные листы».

Сходным образом устроено большинство поэтических книг Андрея Белого, Александра Блока, Валерия Брюсова, Михаила Кузмина, Николая Гумилева, Анны Ахматовой и других поэтов. Современные поэты также часто следуют этой практике: можно сказать, что та или иная циклизация, скорее вышедшая из моды в середине XX века, для современной поэтической книги вполне обычна (хотя, разумеется, не строго обязательна).

Из новейших русских поэтов исключительная приверженность циклизации характерна для Андрея Сен-Сенькова:

в его книгах почти нельзя встретить «самодостаточных» стихотворений. Как правило, такие стихи объединяет общая тема: например, в цикле «Независимое чайное кино» каждое стихотворение посвящено поэтическому описанию одного из сортов китайского чая, а в цикле «Долгие, роскошные размышления при выборе самого коварного из альбомов Portishead» — разным альбомам этого британского музыкального коллектива.

Поэтический цикл, как правило, появляется в результате сознательной работы автора по объединению и структурированию собственных стихов, и это далеко не всегда стихи, написанные в рамках единого замысла и на протяжении короткого периода времени. Довольно часто в цикл объединяются тексты, написанные в разные годы и первоначально не мыслившиеся в составе общего целого. Так, «трилистники» Анненского во многих случаях были собраны поэтом из стихов разных лет (хотя иногда и сразу возникали как единое целое). Таковы же и многие циклы Ахматовой, созданные ею при подготовке поэтических книг из разнородного материала (стихи одного цикла иногда разделяют даже десятилетия, существует несколько вариантов разбиения на циклы и т. п.).

Таким образом, можно различать «спонтанные» циклы (написанные на единую тему) и циклы, созданные «постфактум», где единство более слабое, возникающее вследствие самого объединения стихотворений под единым заголовком. Наконец, иногда выделяются и так называемые «редакторские» циклы, отражающие не волю автора, а волю публикатора стихотворений (как правило, речь в таких случаях идет о посмертных публикациях). Например, стихи Федора Тютчева, адресатом которых была Елена Денисьева, после смерти поэта стали объединять в особый «денисьевский» цикл. В этот цикл включают известное стихотворение «О, как убийственно мы любим...» и другие поздние стихи поэта. Другой пример такого цикла — «рождественские стихи» Иосифа Бродского. Бродский написал около двадцати стихотворений, приуроченных к празднику Рождества (это и «Рождественский романс» 1961 года, и «В рождество все немного волхвы...»), которые уже при его жизни начали восприниматься как отдельный цикл, но поэт сам никогда не публиковал их вместе.

Наталья Горбаневская, 1936–2013

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФУ БРОДСКОМУ

- 1 За нами не пропадет
— дымится сухая трава.
За нами не пропадет
— замерли жернова.

За нами ни шаг и ни вздох,
ни кровь, ни кровавый пот,
ни тяжкий кровавый долг
за нами не пропадет.

Огонь по траве пробежит,
огонь к деревьям припадет,
и к тем, кто в листе возлежит,
расплаты пора придет.

Фанфара во мгле пропоет,
и нож на стекле проведет:
за нами не пропадет,
за нами не пропадет.

- 2 Равнодушный Телеман,
дальночеловек,
отчужденья талисман
в этот черный век.

Телеграф и телефон
вон из головы,
отрешенья Пантеон
в кончиках травы.

И надежда, что свихнусь,
в венчиках цветков,

закричу и задохнусь
в тяжести венков.

Мне бы в воду, мне в огонь,
в музыке — пробел.
Глухо запертый вагон —
музыки предел.

- 3 Мой сын мал. Он
говорит вместо «музыка» — мѹка.
Но как прав он
в решеньи лишенья звука.

Мой мир велик. Но и в нем
царит вместо музыки мука.
Над рампою лампой, огнем
меж правом и правдой разлука.

Мой мир не велик, но далек,
в нем выживут долгие ноты.
Протяжно ревет вертолет,
протяжно стучат пулеметы.

[88]
1964

Андрей Сен-Сеньков, 1968

МАРСИЙ, ПОЯВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРА

Сергею Невскому
Борису Филановскому

- * Сатир Марсий подобрал флейту, брошенную Афиной, по-
тому что она увидела, как безобразно раздуваются щеки
в момент игры.

теперь все изменилось
щеки современной афины —
бледные мячики гладкого неестественного волейбола
в который играют

только когда у пальчиков
наступает полное изнеможение

- * Аполлон содрал с Марсия кожу, которая висит во Фригии
и шевелится при звуках флейты, но недвижима при звуках
в честь Аполлона.

давно уже шевелится не вся кожа
а только тот ее участок
что покрывал
комок в горле

[355]

Олег Юрьев, 1959

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ С ОДНИМ ЭПИГРАФОМ

Бог — это коробочка.
D. J.

- 1 и там где неба вток
и там где света выток —
слитного снега свиток
размотанный в листок

а там где мрака вдох
и там где праха выдох —
светлого снега слиток
раскатанный в ледок

но там где справа мрак
и там где слева морок
какой-то все странный шорох
в светящихся шарах

и если снизу прах
то значит сверху порох
взрывается на гóрах
на белых — на горáх

2 пусть будет проклята звезда
 рассу́ченная в провода
 пронизанная сквозь кристаллы
 недопроявленного льда

пусть будет проклята вода
 не долетевшая сюда
 недосиневшая до снега
 недолютевшая до льда

пусть будут прокляты огни
 ночей и не они одни
 и неба склонное Онего
 с пустыми башнями в тени

пусть будут прокляты и дни
 что в дымном воздухе сини́
 и тени что во тьме привстали
 неразличимые в тени

2010

ТАКЖЕ СМ.:
 Сергей Завьялов (6.5), Борис Пастернак (10.2), Михаил Кузмин (11.2), Александр Блок (12.3), Александр Скидан (12.3), Леонид Аронзон (13), Андрей Тавров (15.4), Иосиф Бродский (16.2), Андрей Сен-Сеньков (19.5), Игорь Жуков (19.5), Александр Скидан (19.7), Андрей Монастырский (23.3).

9.5.

Стих и проза в одном тексте

Проза и стихи не всегда существуют отдельно друг от друга. Иногда в рассказе или романе возникают стихи, но эти стихи могут играть разную роль: это может быть цитата из какого-нибудь известного или не очень известного поэтического текста или стихотворение, сочиненное от лица одного из персонажей. В драматических текстах, написанных стихами, прозаические фрагменты встречаются очень

часто (19.7. Поэзия и театр). Наконец, само повествование может вестись то прозой, то стихами, а переходы между ними могут быть мотивированы различным образом.

Именно так были устроены многие античные и средневековые произведения — ирландские саги, романы «Метаморфозы» Апулея и «Сатирикон» Петрония, «Новая жизнь» Данте, классические китайские повести и т. д. Стихи и проза могут смешиваться в разных пропорциях: иногда они представлены поровну (как в сагах или у Данте), иногда отдельные стихотворные фрагменты включаются в большие прозаические произведения, а иногда небольшие фрагменты прозы возникают на фоне в целом стихотворного текста.

В европейской литературе присутствие стихов в прозе долгое время было почти обязательным. Например, в диалоге между автором и его приятелем, открывающем роман «Дон Кихот», автор говорит, что ему не хотелось бы, чтобы роман открывался стихами известных поэтов, как было принято в то время, поэтому он решил написать эти стихи сам.

Русская литература начала развиваться уже после того, как эта традиция отжила свое, но тем не менее некоторые писатели и поэты видели в соединении прозы и стиха ресурс для расширения художественных возможностей литературы в целом. Одним из наиболее ярких и последовательных примеров такого соединения в русской литературе был роман Александра Вельтмана «Странник» (1832), состоящий из довольно отрывочных записок о вымышленном путешествии автора по Бессарабии и некоторым другим южным землям во время русско-турецкой войны 1828—1829 годов. Стихи в романе смешивают прозу тогда, когда автору кажется, что какие-то вещи правильнее сказать стихами, потому что они лучше помогают поймать и передать мимолетные ощущения и впечатления.

Например, в одной из главок романа Вельтман видит сон о предстоящем сражении с турецкими войсками. О сопровождавших этот сон обстоятельствах он пишет прозой, а сам сон — возвышенное и героическое видение в духе романтической поэзии — излагает стихами:

В начале 1828 года, после сытного обеда, я подсел было к карте, но глаза мои стали коситься на Турцию, и я заснул.

Послушайте, что снилось мне:
 Я видел, будто на коне

Летел пред страшными рядами,
Врагов колол, рубил, топтал
И грозно землю устилал
Их трупами и головами;
Но вдруг какой-то удалой
На поединок встал со мной!
Я дал ему удар жестокий,
Он устоял, и меч широкий
Взмахнул вдруг мне над головой
И снес мне голову долой!..
<...>

Я бы сказал здесь кое-что о наездниках турецких, о необходимости иметь во время войны, и даже во время войны с турками, добрую лошадь, хорошую саблю, верный пистолет, меткий глаз, твердую руку, небоязливую душу и тому подобные мелочи; но об этом намекал уже и Монтекулли, и потому я обращаюсь к тому, об чем никто не намекал или очень мало намекали. Но есть ли подобная вещь в мире? — это только шутка! — В руках писателя все слова, все идеи, все умствования подобны разноцветным камушкам калейдоскопа. То же самое всякий перевернет по-своему, выйдет другая фигурка, и — он счастлив, ему кажется, что он ее выдумал. [60]

Несмотря на пример Вельтмана, количество таких текстов в русской литературе XIX века было невелико (поэма «Азраил» Лермонтова, роман Каролины Павловой «Двойная жизнь»). Новые попытки привлечь внимание к совмещению прозы и поэзии возникают в первой четверти XX века с распространением новых поэтик и прежде всего футуризма.

Для поэтов-футуристов совмещение прозы и стиха было одним из способов изобретения принципиально новой выразительности поверх старых и, по мнению этих поэтов, устаревших представлений о том, какой должна быть литература. Не все поэты-футуристы искали точки сближения прозы и поэзии, систематически это делали только некоторые из них. Например, Велимир Хлебников в одном из программных текстов позднего периода, «сверхповести» «Зангези» свободно переходит от прозы к стихам и обратно. Для Хлебникова «сверхповесть» должна была быть образцом произведения будущего, объединяющим в себе фрагменты научного трактата, драмы, поэмы и т. д. Сам поэт писал о «сверхповести» так:

Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом.

Среди футуристов был и другой поэт, для которого совмещение прозы и стиха в рамках одного текста стало одним из ключевых принципов поэтики. Это Елена Гуро, в чьей книге «Небесные верблюжата» представлены как короткие прозаические, так и стихотворные тексты. Гуро редко переходит от стихов к прозе и обратно в рамках одного и того же текста, однако книгу «Небесные верблюжата» можно рассматривать как цельное произведение (19.10. Поэтическая книга как искусство) наподобие «сверхповестей» Хлебникова. Появление стихов или даже отдельных стихотворных строчек на фоне короткой прозы этой книги, редко превышающей страницу по длине, выглядит как указание на особую важность таких вставок.

Во всех этих текстах граница между прозой и стихом очевидна: даже в «Зангези» Хлебникова или в текстах Гуро тот язык, который используется в стихотворных фрагментах, отличается от того языка, что используется во фрагментах прозаических. Некоторые поэты второй половины XX века стремились к тому, чтобы устранить эту границу.

Например, у Аркадия Драгомощенко переход от прозы к стиху часто выражается только в разбиении на строки, и если бы этого разбиения не было, читатель, скорее всего, не заметил бы разницы между прозаическими и стихотворными фрагментами. В разных редакциях его романов одни и те же фрагменты могли быть набраны и «как стихи», и «как проза». Например, в романе «Фосфор» стихи и проза свободно перетекают друг в друга:

С ветром у него были особые отношения. Когда поднимался ветер, он начинал беспричинно плакать, вызывая нарекания в попустительстве своим слабостям.

Которые разворачиваются следующим образом, следуя по лабиринту телескопических сочленений — одно входит в другое — 1) «то, что видишь, напиши в книгу...»; 2) «Итак, напиши, что ты видел, и что есть, и что будет после всего»; 3) «И я видел в деснице у сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями»; 4) «В руке у него была книжка раскрытая». Таков маршрут смыкания в единую точку.

Потом зададимся вопросом.
 По истечении времени время
 прекращает с собой совпадать.
 Но перед тем, постигая науку
 обвинения / справедливости,
 надлежит сделать вывод, что этот вопрос,
 несомненно волнующий нас,
 вовсе не первый и не последний.
 Он — огромная пауза, промежутков,
 подобный тому, который таится
 между зеленым и красным —
 «воплощением гармонии». Пролет
 смысла. Звено моста,
 взорванного в незапамятные времена
 над эвклидовым руслом материи.

Флюгер. Ветер во рту,
 под стать паузе непомерной.

Серая птица срезает луч у щеки.
 Фосфор цветов. Крошащиеся у ламп мотыльки.

Однако так происходило всегда, когда он начинал думать, что означало для него неизъяснимое обретение невесомости, тяжесть которой он, тем не менее, хорошо ощущал в ходе некоего довольно короткого измерения, едва ли не на молекулярном уровне, уже не подвластном никаким сравнениям. Схлопывающееся время, в препарированном мгновении которого, — с начала повествования мы становимся свидетелями того, как пишется книга, в которой описывается то, что открывается в книге, написанной «внутри и отвне». [114]

В конце второго абзаца этого отрывка возникает предложение: «Таков маршрут смыкания в единую точку», — которое сообщает, что все сказанное выше может быть сказано более кратко и веско, на языке поэзии. Стихотворный фрагмент открывается словами: «Потом зададимся вопросом», — где слово *потом* обозначает переход к другому способу организации текста, подчеркивает границу между фрагментами. Наконец, стих сменяется прозой на слове *однако*, которое сообщает о том, что тема разговора меняется.

Несмотря на все это, в другой редакции романа мы найдем другую разбивку на строки. Таким образом, поэт как бы сообщает нам, что этот текст может быть записан «в столбик» или «в строчку» в силу совершенно разных причин: от смысловых, жанровых и ритмических — до графических (как текст выглядит на странице) и логических.

Как отмечалось в начале этой главы, бывают случаи, когда стихи в прозе — романе, повести или рассказе — принадлежат одному из персонажей. Таких «персонажных» стихов существует довольно много, и их судьба может складываться очень по-разному: эти стихи могут входить в общий культурный канон, а могут оказываться за его пределами, обретая смысл только внутри того произведения, где они впервые появились. Иногда такие стихи «отделяются» от того персонажа, которому они приписываются, и в собрании сочинений писателя или поэта занимают такое же место, как и все прочие стихи, не связанные ни с какими персонажами.

Наиболее известный пример таких «персонажных» стихов — стихи капитана Лебядкина из романа Достоевского «Бесы». Лебядкин сочинял стихи, в которых все штампы поэтического языка эпохи употреблялись в большом количестве и в нарушение всех правил «хорошего вкуса» и метрики, принятых в то время. Стихи Лебядкина зачастую повергали в недоумение других персонажей романа. Именно так происходит в сцене, где капитан читает одно из своих самых известных стихотворений:

Жил на свете таракан,
 Таракан от детства,
 И потом попал в стакан,
 Полный мухоедства...

— Господи, что такое? — воскликнула Варвара Петровна.

— То есть когда летом, — заторопился капитан, ужасно махая руками, с раздражительным нетерпением автора, которому мешают читать, — когда летом в стакан нелезут мухи, то происходит мухоедство, всякий дурак поймет, не перебивайте, не перебивайте, вы увидите, вы увидите... (Он все махал руками.)

Место занял таракан,
 Мухи возроптали.

«Полон очень наш стакан», —
К Юпитеру закричали.

Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! — трещал капитан.

Вот что пишет о стихах капитана Лебядкина поэт и критик Владислав Ходасевич:

322

Трагикомизм Лебядкина — в том, что у него высокое содержание невольно облекается в низкую форму... Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно-поэтическое — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит.

Случай Лебядкина крайне важен для русской поэзии: этот вымышленный Достоевским персонаж оказался примером для поэтов-обэриутов — прежде всего для Николая Олейникова, который превратил поэтическую беспомощность капитана в осознанный прием и сделал ее основой своей манеры.

Совершенно иначе дело обстоит со стихами из романа «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Последний раздел этого романа содержит стихи, написанные от лица главного героя Юрия Живаго. Эти стихи иллюстрируют ключевые моменты романа, но могут быть также прочитаны «отдельно», без всякой связи с романом и его сюжетом. Причина этого в том, что в романе изображается судьба человека, чей опыт был близок и понятен многим людям того времени — людям, пережившим войны и революции. Таким человеком был и сам автор, и поэтому стихи Юрия Живаго могут читаться вместе со всеми другими стихами Пастернака, а не только в контексте романа.

Таким образом, стихи, приписываемые персонажу романа или повести, могут по-разному восприниматься читателем. Иногда они воспринимаются только в контексте романа (как стихи из романов Владимира Набокова или Василия Аксенова), иногда входят в собрание сочинений поэта на-

равне с другими стихами (как стихи из романа Пастернака), а иногда начинают жить собственной жизнью, почти не связанной с жизнью того, кто их действительно сочинил (как стихи капитана Лебядкина).

При этом случаи, когда мы имеем дело со стихами, сочиненными персонажами, нужно отличать от случаев, когда мы имеем дело с произведением, где стихи и проза чередуются по установленным автором законам (как в «сверхповестях» Хлебникова). В XX веке подобные произведения возникают чаще всего в связи с попытками поэтов и писателей найти новые выразительные средства, обновить возможности как прозы, так и стиха.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

323

Елена Гуро, 1877–1913

Вечер. Длинные, тонкие, чуть-чуть грустные полосы на небосклоне.

«Видите! Надо иногда пройти босиком по крапиве, — сказал и смолк, и сам подумал: — Ну, что ж, значит, надо». Думал и покусывал пальцы. Жалел, что сказал.

Это был очень застенчивый чудаков. Отойдя в сторону, над ним уже насмешливо смеялись.

В небосклоне над плоским песком дюны завинчивала чайка ржавую гайку. Сосны Калевалы побережья, взмахнув, отъехали. Не было плеска. И у берега лежал переполненный безмолвием светлый глаз.

Мечтательная страна,
северная сторона,
безбрежный взор,
великий и великодушный.

В небе была удивительно светлая полоса. Он этого хотел так, и ему действительно приходилось за это ходить босиком по крапиве... Потому она его и оставила.

Ей казалось стыдно и смешно, когда обожженная босая нога неловко невольно вздрагивала. А он был простодушный, он смело лез через крапиву босиком. Но иногда

у него от боли смешно дергалась при этом нога. Этого-то ему и не простили.

Бедная красивая барышня — она не умела летать!.. [102]

Борис Пастернак, 1890–1960

БАБЬЕ ЛЕТО

Лист смородины груб и матерчат.
В доме хохот и стекла звенят,
В нем шинкуют, и квасят, и перчат,
И гвоздики кладут в маринад.

Лес забрасывает, как насмешник,
Этот шум на обрывистый склон,
Где сгоревший на солнце орешник
Словно жаром костра опален.

Здесь дорога спускается в балку,
Здесь и высохших старых коряг,
И лоскутницы осени жалко,
Все сметающей в этот овраг.

И того, что вселенная проще,
Чем иной полагает хитрец,
Что как в воду опущена роща,
Что приходит всему свой конец.

Что глазами бессмысленно хлопать,
Когда все пред тобой сожжено,
И осенняя белая копоть
Паутиною тянет в окно.

Ход из сада в заборе проломан
И теряется в березняке.
В доме смех и хозяйственный гомон,
Тот же гомон и смех вдалеке.

[242]

1946

ТАКЖЕ СМ.:

Лев Рубинштейн (4), Борис Пастернак (17).

9.6.

Цельность и завершенность текста, варианты, черновики

Когда мы видим текст стихотворения, мы предполагаем, что оно «написано» поэтом именно в таком виде. Однако разные варианты этого стихотворения (например, в разных изданиях) могут выглядеть по-разному, и даже текст стихотворения может меняться от варианта к варианту.

Прежде всего, существует *черновик*. Из черновики состоит архив поэта, который, к сожалению, не всегда сохраняется, но очень важен для специалистов. В архиве могут храниться первоначальные наброски, отрывки, отдельные слова, строчки и то, что называется *автографами* (14.3. Рукописный автограф).

Беловик — это тот текст, который сам автор или последующие исследователи признают эталонным, правильным и окончательным вариантом стихотворения. Он, как правило, не содержит исправлений вовсе или содержит очень малое их количество. В черновиках, напротив, много зачеркиваний, повторов, равноправных вариантов текста и т. д.

Поэты по-разному относятся к вариантам и черновикам. Так, Борис Пастернак, переписывая стихотворение в окончательном виде, уничтожал черновики. Таким образом поэт стремился представить текст в единственном варианте, который ему казался наиболее правильным. Уничтожая черновики, поэт хочет скрыть от будущих читателей свои сомнения и весь процесс работы над текстом, который в этом случае мыслится как что-то сакральное, интимное, как некая тайна. В других случаях демонстрация того, как зарождается и создается стихотворение, воспринимается поэтом как что-то менее важное, чем результат — сам текст.

Некоторые поэты, напротив, предпочитают сохранять черновики и варианты. Так поступал, например, Осип Мандельштам: в его архиве осталось по несколько равноправных вариантов одного и того же стихотворения, написанных как им, так и под его диктовку. Это другая стратегия: поэт никогда не считает стихотворение законченным, и одно стихотворение имеет право существовать в разных вариантах или включаться в другие стихотворения поэта.

По-разному выглядят и архивы поэтов, и по ним можно судить, где и как пишутся стихи. Это могут быть листы бумаги и тетради, то есть поэт пишет за рабочим столом, как это делал Блок, или это записные книжки, блокноты, которые у поэта всегда при себе, то есть поэт записывает стихи, слова, отдельные строчки в любом месте и в любое время. Некоторые поэты пишут стихи на чем попало: на обрывках бумаги, газет, на обратной стороне каких-то других текстов, салфетках и т. д. Современные поэты все чаще пишут стихи на компьютере, планшете, мобильном телефоне: в силу этого те исправления, которые делает автор в тексте стихотворения, чаще всего не сохраняются, и читатель имеет дело уже с окончательной версией текста (или, по крайней мере, одной из окончательных версий, если автор сохраняет несколько промежуточных вариантов).

В записных книжках и черновиках поэта присутствуют заготовки — части еще не написанных стихотворений, отдельные строчки, даже просто сочетания слов. Некоторые поэты при переписывании стихотворения в разное время каждый раз создают новый самостоятельный текст.

Существуют архивы, знаменитые именно своим необычным видом. Так, Велимир Хлебников хранил стихи завернутыми в наволочку, а огромный архив португальского поэта Фернандо Пессоа, в котором перемешаны стихи, эссе, оконченные и неоконченные тексты, заметки, хранился в пяти плотно набитых чемоданах. Особым образом хранил свой архив Всеволод Некрасов: он записывал свои тексты на бумаге специального формата, потом собирал эти тексты в стопки и хранил их в картонной коробке из-под овсяных хлопьев.

К сожалению, архив не всегда сохраняется. Многие прекрасные стихотворения были бы нам неизвестны, если бы архивы поэтов не были своевременно спасены: так, философу Якову Друскину удалось спасти и вывезти из блокадного Ленинграда архивы Даниила Хармса и Александра Введенского, и только благодаря этому их поздние стихи (многие из которых упоминаются в нашем учебнике) сохранились.

Архив — это материальное подтверждение работы автора над текстом. Благодаря архивным материалам мы можем узнать, как формируется структура текста: пишется ли стихотворение целиком, условно в один присест, или собирается последовательно, дописывается. В основном, несмотря на то, что появлению стихотворения может предшествовать

довольно большое количество предварительных записей, каждый вариант текста (даже, на первый взгляд, незаконченный) представляет собой самостоятельное стихотворение. В работе поэта над стихотворением проявляется такое свойство поэтического текста, как цельность. Лирическое стихотворение — это событие, которое происходит именно тогда, когда стихотворение пишется, поэтому каждый раз в каждом варианте поэтом создается новое стихотворение.

Черновики и архивы поэтов показывают, что *законченность* поэтического текста часто относительна: о законченном тексте можно говорить лишь в том случае, если поэт сам подводит итоги и уничтожает черновики, в других случаях он всегда оставляет за собой возможность вернуться к тексту и переписать его по-новому. В таком случае мы можем считать каждый из вариантов законченным и в то же время потенциально открытым для изменений.

С появлением новых технических средств, когда стихи стали сразу сохраняться на электронных носителях, происходят и изменения во взаимодействии черновика, автографа и варианта. С одной стороны, поэт, исправляя текст, как правило, «стирает» предыдущие варианты, лишает будущего читателя и исследователя возможности увидеть, как шла работа. С другой стороны, появляется возможность публиковать стихотворение сразу после того, как оно написано, — в интернете.

Но это не значит, что поэт в будущем не может переработать текст и опубликовать его в другом варианте. Каждый из таких вариантов может жить своей жизнью: вариант из интернета может распространяться пользователями социальных сетей, а «книжный» или «журнальный» вариант может запомниться тем читателям, что предпочитают читать стихи «на бумаге». С появлением интернета публикация стихов ускоряется и разные варианты стихотворения появляются в разных местах и в разное время. Промежуточные публикации отчасти принимают функцию традиционного черновика, а грань между черновиком и законченным текстом стирается.

Цельность и относительная законченность как свойства поэтического текста должны учитываться при публикации стихов. Если поэт сам не отказывается от первоначальных вариантов текста или не дает точных указаний на то, какой вариант он считает окончательным, то публикатор должен

рассматривать все варианты как равноправные, как отдельные самостоятельные стихотворения. Однако на практике оказывается, что публикатор, изучая варианты и собирая информацию об обстоятельствах создания текста, как правило, останавливается на одном варианте как основном, а остальные публикует в приложениях под рубрикой «варианты».

У публикатора есть и другие проблемы, например, как при публикации архивов относиться к ошибкам и опискам. Если при жизни поэта редактор может указать ему на ошибку, а поэт может с ним согласиться или нет, то при посмертной публикации за исключением очевидных описок должно сохраняться авторское написание. При этом в рукописях не всегда все понятно: почерк поэта может читаться с трудом, само состояние рукописей может быть таким, что не все слова разборчивы, и т. д.

Здесь существуют две противоположные стратегии. Первая — печатать только то, что абсолютно понятно, а в остальных случаях писать «нрзб» (неразборчиво) или оставлять пробел (многоточие). Полученные таким образом тексты, безусловно, представляют филологический интерес, но вряд ли могут восприниматься читателем как полноценный текст. Второй вариант — это метод реконструкции, предполагающий широкое изучение набросков, вариантов, записей и их отбор и подстановку на нерасшифровываемое место. Такой метод может быть оспорен, потому что в результате появляется стихотворение, которое не могло появиться при жизни поэта, стихотворение-компиляция. Однако если эта работа сделана аккуратно, она может обогатить читателя новыми стихами любимых поэтов.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Осип Мандельштам, 1891–1938

РОЖДЕНИЕ УЛЫБКИ

Когда заулыбается дитя
С развилкой и горечи и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье.

Ему непобедимо хорошо,
Углами губ оно играет в славе —
И радужный уже строчится шов,
Для бесконечного познания яви.
На лапы из воды поднялся материк —
Улитки рта наплыв и приближенье, —
И бьет в глаза один атлантов миг
Под легкий наигрыш хвалы и удивленья.

9 декабря 1936 — 17 января 1937

[I вариант]

РОЖДЕНИЕ УЛЫБКИ

Когда заулыбается дитя
С прививкой и горечи и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье:

И цвет и вкус пространство потеряло.
На лапы из воды поднялся материк,
Улитка выползла, улитка просияла,
Как два конца их радуга связала
И бьет в глаза один атлантов миг.

9—11 декабря 1936

[II вариант]

РОЖДЕНИЕ УЛЫБКИ

Когда заулыбается дитя
С развилкой и горечи и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье.

Ему непобедимо хорошо,
Углами губ оно играет в славе
И радужный уже строчится шов,
Для бесконечного познания яви.

На лапы из воды поднялся материк:
Улитки рта — наплыв и приближенье —

И бьет в глаза один атлантов миг:
Явление явное в улыбку превращенье.

9 декабря 1936 — 6 (?) января 1937

[III вариант]

РОЖДЕНИЕ УЛЫБКИ

Когда заулыбается дитя
С прививкою и горечи, и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье.

Ему непобедимо хорошо,
Углами губ оно играет в славе —
И радужный уже строчится шов
Для бесконечного познания яви.

На лапы из воды поднялся материк —
Улитки рта наплыв и приближенье —
И бьет в глаза один атлантов миг:
Явления явного в улыбку превращенье.

И цвет, и вкус пространство потеряло,
Хребтом и аркою поднялся материк,
Улитка выползла, улитка просияла,
Как два конца их радуга связала,
И бьет в глаза один атлантов миг.

[207]

8 декабря 1936 — 11 января 1937

Владимир Маяковский, 1893–1930

[Неоконченное]

- I Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши
так рвут загадав и пускают
по маю
венчики встречных ромашек

пускай седины обнаруживает стрижка и бритье
Пусть серебро годов вызванивает
уймою
надеюсь верую вовеки не придет
ко мне позорное благоразумие

- II Уже второй
должно быть ты легла
А может быть
и у тебя такое
Я не спешу
И молниями телеграмм
мне незачем
тебя
будить и беспокоить

- III море уходит вспять
море уходит спать
Как говорят инцидент исперчен
любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчете
И не к чему перечень
взаимных болей бед и обид

- IV Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить
как говорят инцидент исперчен
любовная лодка разбилась о быт
С тобой мы в расчете и не к чему перечень
взаимных болей бед и обид
Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию

v Я знаю силу слов я знаю слов набат
 Они не те которым рукоплещут логи
 От слов таких срываются гроба
 Шагать четверкою своих дубовых ножек
 Бывает выбросят не напечатав не издав
 Но слово мчится подтянув подпруги
 звенит века и подползают поезда
 лизать поэзии мозолистые руки
 Я знаю силу слов Глядится пустяком
 Опавшим лепестком под каблуками танца
 Но человек душой губами костяком

[211]

1928—1930

10. Звуковой строй поэзии

10.1.

Звучание и значение

Когда говорят о звучании стиха, часто задаются вопросом — *как звучание связано со значением*. Неверно было бы утверждать, что «такой-то звук или звуки значат следующее...», то есть рассматривать звучание и значение изолированно, а не внутри стихотворения как целого. В любом стихотворении звучание во многом определяет значение, воздействует на него, и, напротив, не существует никакого значения «самого по себе» — за пределами звукового облика конкретного текста.

Звучание важно для любого поэта, независимо от того, насколько он предполагает, что его стихи должны быть «озвучены», — должны обязательно читаться вслух. Любое стихотворение читается *внутренним голосом* (про себя, безвучным чтением, в результате которого создается некий целостный образ звучащего поэтического текста). Такой внутренний голос есть и у поэта, и у читателя.

Многие поэты слышат и пытаются передать звучание вещей и звучание пространства. Часто поэты, описывая возникновение стихотворения, говорят о том, что ему предшествует *шум, гул* или некий *звучащий ритм*. Об этом писали, например, Александр Блок и Владимир Маяковский. Австрийский поэт Райнер Мария Рильке писал, что первоначальный шум-гул связывает поэта с мелодией мира.

Соотношение звучания и значения переосмысливается поэтами каждый раз заново. Это может относиться к восприятию звучания даже, казалось бы, обычных вещей — бряцающих ключей, открывающихся дверей, городских шумов, — которое может превращаться в звуковой облик стихотворения. Даниил Хармс писал о том, как именно поэт превращает различные звуки в понятия:

Есть звуки, даже довольно громкие, но мало отличающиеся от тишины... Все вещи располагаются вокруг меня некими формами. Но некоторые формы отсутствуют. Так, например, отсутствуют формы тех звуков, которые издают своим криком или игрой дети. Поэтому я не люблю детей.

334

Важную роль в звуковом устройстве стиха может играть *эвфония* (в переводе с греческого «благозвучие») — преобладание приятных для слуха звуковых сочетаний. Когда-то она была критерием оценки поэтического мастерства, однако уже в XX веке поэты перестали руководствоваться этим критерием как безусловным. Более того, иногда они стали намеренно прибегать к неблагозвучию или к контрастному соединению неблагозвучия с эвфонией: важно, чтобы звучащий стих был выделен, так или иначе противопоставлен нейтральному, не влияющему на значение звуку обычной речи.

Звучание — это мощное средство острания, оно противопоставляет стих обыденной речи. Так, в поэзии XIX века поэты часто пользовались вариативностью ударения в некоторых русских словах, чтобы делать звучание текста более непривычным, далеким от повседневной речи:

Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?
Где тот счастлѣвый край, та мирная пустыня,
К которым ты стремишь таинственный полет?..

Младенец сча́сливый, уже любимец Феба,
Он с жадностью взирает на свет лазурный неба,
На зелень, на цветы, на зыбку сень древес,
На воды быстрые и полный мрака лес. [38]

Константин Батюшков

В этом отрывке слово *счастливый* употребляется два раза с разным ударением: в первом случае (*счастлѣвый*) исполь-

зуется более современная форма, до сих пор существующая в русском языке, а во втором — форма более старая, восходящая к церковно-славянскому языку и характерная для поэтических текстов XVIII века (*сча́сливый*). Использование подобной вариативности помогало придавать поэтическому тексту большую гибкость по сравнению с повседневным языком и языком прозы.

Другим способом острания может быть намеренная архаизация стиха — например, комбинаций *ч* и *щ*, которые создают образ древнерусского или даже старославянского языка. К такому приему часто прибегал символист Вячеслав Иванов:

О души дремные безропотных дерев,
Нам сестры темные — Дриады!
Обличья зыбкие зеленооких дев,
Зеленовейные прохлады,
Ковчеги легких душ, святилища дерев! [145]

335

В современном стихе сильный остранный эффект может создаваться иноязычными вставками, которые вводятся непосредственно в текст и даются без перевода, причем поэт в этом случае может обращаться как к такому языку, что потенциально известен читателю (например, английскому), так и к тому, что вряд ли будет ему понятен (22.2. Межъязыковое взаимодействие).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Гавриил Державин, 1743–1816

БОГ

О Ты, пространством бесконечный,
Живый в движенъи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах Божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,

Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: Б о г.

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий, —
Тебе числа и меры нет!
Не могут духи просвещенны,
От света Твоего рожденны,
Исследовать судеб Твоих:
Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,
В Твоем величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Хаоса бытность довременну
Из бездн Ты вечности воззвал;
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом Ты основал:
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.
Создавший все единым словом,
В твореньи простираясь новым,
Ты был, Ты есть, Ты будешь ввек!

Ты цепь существ в себе вмещаешь,
Ее содержишь и живишь;
Конец с началом сопрягаешь
И смертию живот даришь.
Как искры сыплются, стремятся,
Так солнца от Тебя рождаются;
Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют:
Так звезды в безднах под Тобой.

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампы,
Иль рдяных кристалей громады,

Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед Тобой, — как ночь пред днем.

Как капля, в море опущенна,
Вся твердь перед Тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед Тобою я? —
В воздушном океане оном,
Миры умножа миллионом
Стократ других миров, — и то,
Когда дерзну сравнить с Тобою,
Лишь будет точкою одною:
А я перед Тобой — ничто.

Ничто! — Но Ты во мне сияешь
Величием Твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! — Но жизнь я ощущаю,
Несытым некаким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чаёт,
Вникает, мыслит, рассуждает:
Я есмь; — конечно, есть и Ты!

Ты есть! — Природы чин вещает.
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет —
Ты есть; — и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных,
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества;

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь, — я раб, — я червь, — я Б о г !
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? — безвестен;
А сам собой я быть не мог.

Твое создание я, Создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ Податель,
Душа души моей и Царь!
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! — в бессмертие Твое.

Неизъяснимый, Непостижный!
Я знаю, что души моей
Воображении бессильны
И тени начертать Твоей;
Но если славословить должно,
То слабым смертным невозможно
Тебя ничем иным почитать,
Как им к Тебе лишь возвышаться,
В безмерной разности теряться
И благодарны слезы лить.

[111]
1784

Георгий Оболдуев, 1898–1954

КУКАРЕКУ

Сократ был контрреволюционером,
За что и принял смерти приз.
Плюнь, трижды плюнь. Стократ — другим манером
Горячей жизни прикоснись.
Высокопозитические мысли
(Благоразумью ль вопреки?)
Поглубже прячь; в глухой архив отчисли:

Чтоб корень вырос, режь ростки.
На выспренное вытараща zenки,
О сверхсознание не трубя,
Строй смирно домиков и замков стенки —
Да не поставят к ней тебя.
Да благо будет ти, да многодетным
Покинешь ты курятник свой,
Когда пожмет, отмыв грядущий свет нам,
Рука руку — твоей рукой.

[232]
Ноябрь 1947

Владимир Гандельсман, 1948

Из «СТИХОВ ОДНОГО ЦИКЛА»

когда из двух углов, из двух углов
друг к другу бросятся,
одежды вороха́,
зверь двухголов,

когда из двух углов, из двух углов
друг к другу бросятся, друг к другу,
одежды вороха́, обрывки слов,
одежды вороха́, обрывки слов,

когда кричат, кричат,
как бы до этого не быв,
изнанкой кожи ознобив
ночное небо с выводком волчат,

как сдергивают кожуру,
и апельсина эпителий,
тот белый хоботок меж долек в теле
не помнит, выдернутый, жизнь, жару,

так те разлепятся на локоть,
ступню, на локоть, на ступню,
теперь взгляни, Безумный, сквозь стекло хоть —
ты сотворил их — значит, знаешь похоть —
на мертвую свою стряпню,

пыль улицы гони, гони пыль,
закручивая смерч дворов,
нет ничего естественней, чем гибель,
когда из двух углов

[70]

Елена Шварц, 1948–2010

ОРФЕЙ

На пути обратном
Стало страшно —
Сзади хрипело, свистело,
Хрюкало, кашляло.

Эвридика: По сторонам не смотри, не смей,
Край — дикий.

Орфей: Не узнаю в этом шипе голос своей
Эвридики.

Эвридика: Знай, что, пока я из тьмы не вышла, —
Хуже дракона.
Прежней я стану — когда увижу
Синь небосклона.
Прежней я стану — когда задышит
Грудь — с непривычки больно.
Кажется, близко, кажется, слышно —
Ветер и море.

Голос был задышливый, дикий.
Шелестела в воздухе борода.

Орфей: Жутко мне — вдруг не тебя, Эвридика,
К звездам выведу, а...

Он взял — обернулся, сомненьем томим, —
Змеища с мольбою в глазах,
С бревна толщиной, спешила за ним,
И он отскочил, объял его страх.
Из мерзкого брюха
Тянулись родимые тонкие руки
Со шрамом родимым — к нему.
Он робко ногтей розоватых коснулся.

— Нет, сердце твое не узнало,
Меня ты не любишь, —
С улыбкою горькой змея прошептала. —
Не надо! не надо! —
И с дымом растаяла в сумерках ада.

[344]

1982

Ольга Мартынова, 1962

И проступал в нем лик Сковороды.

Николай Заболоцкий

Умножение радости умножает скорбь.
Рыба плывет, красуясь в россыпи своего блеска,
В каждой волне звенит прозрачная леска,
Каждой волны прозрачен мутно-зеленый горб.

Каждый день начинается с того,
Что мир переминается у двери.
Несчастлив, кто ему не открывал,
И счастлив, кто ему не открывал.

О дуброва, о зелена,
Не могу я опрокинуть
Чашку с радостью земной,
Она вся в трещинках, в изъянах,
Но узор на ней родной.
В тебе жизнь увеселенна.

Как легок, как тих голос того,
Кто мир ловил и не поймал,
Как избушка на курьей ножке, он стоит,
Обратив лицо к лесу, в зеленый провал.

Умножение радости умножает скорбь.
Хочется отвернуться от этого блеска.
Так зверь, уходя в чашу, унося в лопатке росчерк огня
и дробь,
Хранит на губах запах малины, на веках светлый ситец
страшного переплеска.

[210]

ТАКЖЕ СМ.: Виктор Іванів (4), Вениамин Блаженный (11.5), Алексей Крученых (15.1), Борис Пастернак (16.1), Алексей Парщиков (18.2.1), Иннокентий Анненский (19.3), Елена Гуро (21.1.5), Всеволод Зельченко (23.3), Даниил Хармс (18.2.4).

10.2.

Поэтика гласных и поэтика согласных

Согласные и гласные создают звуковые образы по-разному. В звуковом строе стиха *консонантизм* (система *согласных*) способствует выражению определенных смыслов, а *вокализм* (система *гласных*) соотносится с организацией пространства в тексте.

Один из излюбленных поэтами приемов — нагнетание определенных согласных или гласных в целом стихотворении или их концентрация в отдельных его частях, что нечасто встречается в обычной речи. Другой способ: использование тех звуковых сочетаний, которые редки в русском языке (типа *абракадабра*). Хотя это характерно для очень многих стихов, но в так называемой *заумной поэзии* использование несвойственных для русского языка звуковых сочетаний превращается в основной прием. Поэты, которые пишут такие тексты, пытаются оторвать слова от «затертых», банальных звучаний и смыслов.

Самое известное заумное стихотворение — «Дыр бул щыл» Алексея Крученых (1913):

Дыр бул щыл
убешшур
скуп
вы со бу
р л эз

[179]

Для поэзии значимы сочетания определенных звуков. Нагнетание сонорных согласных (*м, л, н*) может свидетельствовать о внимании поэта к песенной традиции с присущей ей мелодичностью и эвфонией: *На холмах Грузии лежит ночная мгла* (Александр Пушкин). Сочетания взрывных, особенно

в комбинации с *р* (*др, бр, пр, кр*), создают напряженное звучание, которое может передавать ощущение страха и тревоги: *Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса* (Иосиф Бродский). Разные группы согласных могут ассоциироваться с разными значениями, то есть образовывать *идеофоны* — такие звучания, которые косвенно передают некоторое ощущение или состояние (ощущение скорости, гладкости, тревоги и т. д.).

Поэт может сознательно использовать нагнетания согласных — писать стихотворение так, чтобы их наличие бросалось в глаза читателю. Например, Константин Бальмонт в стихотворении «Влага» раскрывает основной образ стихотворения при помощи отбора только тех слов, которые содержат звук *л*:

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под Луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.

[33]

Скопления согласных используются и для создания *суггестивных* текстов — таких, которые могут влиять на слушателя и даже обладать своего рода магической силой (как заклинания, считалки, молитвы, шаманские тексты).

Гласные тоже могут создавать у читателя определенное впечатление. Например, при помощи повторения одних и тех же гласных из строки в строку поэт может создать ощущение молчания, тишины. В таких стихах поэты избегают скопления согласных, особенно взрывных.

Иннокентий Анненский строит стихотворение «В открытые окна» на повторении ударного *а*:

Бывает час в преддверьи сна,
Когда беседа умолкает,
Нас тянет сердца глубина,
А голос собственный пугает...

[18]

При помощи гласных создается настроение, или *нафос* стихотворения, причем широкие гласные (как *а*) способны создавать утверждающее, приподнятое настроение и радостную интонацию: *Возьми, египтянка, гитару, / Ударь по струнам, восклицай...* (Гавриил Державин). Узкие гласные

(и/ы, у), напротив, — меланхолическую, минорную интонацию, производить почти угнетающее впечатление:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

[317]

Федор Тютчев

Средние гласные (э, о) более нейтральны и могут комбинироваться либо с широкими, либо с узкими.

Также важен порядок расположения ударных гласных в одной отдельно взятой строке: имеет ли строка (или строки) восходящую структуру (например *ý — ó — á* или *ú — é — á*), которая может создавать ощущение радости, или нисходящую (например *á — ó — ý/ú*), которая может передавать меланхолическое настроение:

А уж там, за рекой полноводной,
Где пригнулись к земле ковыли...

[45]

Александр Блок

Эта особенность звукового строя стиха роднит поэтическую строку с композицией картины: если динамика композиции ведет из левого нижнего в правый верхний угол, то создается радостное настроение, и наоборот — если из верхнего левого в правый нижний. Такой же принцип анализа текста используется при экспертизах почерка, чтобы определить, в каком настроении находится человек.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Пушкин, 1799–1837

БЕСЫ

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

«Эй, пошел, ямщик!..» — «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой».

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят;
Кони снова понеслись;
Колокольчик дин-дин-дин...
Вижу: духи собрались
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

[257]

1830

Марина Цветаева, 1892–1941

Из цикла «ПРОВОДА»

Вереницею певчих свай,
Подпирающих Эмпиреи,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.

По аллее

Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: лю — ю — блю...

Умоляю... (печатный бланк
Не вместит! Проводами проще!)
Это — свай, на них Атлант
Опустил скаковую площадь
Небожителей...

Вдоль свай

Телеграфное: про — о — щай...

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про — о — стите...

Это — снасти над морем нив,
Атлантический путь тихий:

Выше, выше — и сли — лись
В Ариаднино: ве — ер — нись,

Обернись!.. Даровых больниц
Заунывное: не выйду!
Это — проводами стальных
Проводов — голоса Аида

Удаляющиеся... Даль
Заклинающее: жа — аль...

Пожалейте! (В сем хоре — сей
Различаешь?) В предсмертном клике
Упирающихся страстей —
Дуновение Эвридики:

Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у — у — вы,

Не у —

[344]

17 марта 1923

Всеволод Некрасов, 1934–2009

к
п
р
с
т
ф
х
ц
ч
ш
щ
что
вы так испугались

[224]

Борис Пастернак, 1890–1960

Из цикла «МЕТЕЛЬ»

В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега, —

Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник — осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой...
— Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посаде, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги:
— Не тот это город, и полночь не та.

[242]

1914, 1928

Владимир Нарбут, 1888–1938

В ЭТИ ДНИ

Дворянской кровию отяжелев,
густые не полощатся полотна,

и (в лапе меч), от боли корчась, лев
по киновари вьется благородной.
Замолкли флейты, скрипки, кастаньеты,
и чувят дети, как гудит луна,
как жерновами стынувшей планеты
перетирает копыа тишина.
— Грядите, сонмы нищих и калек
(се голос рыбака из Галилеи)! —
Лягушки кожей крытый человек
прилег за гаубицей короткошеей.
Кругом косматые роятся пчелы
и лепят улей медом со слюной.
А по ярам добыча волчья — сволочь, —
чуть ночь, обсасывается луной...
Не жить и не родиться б в эти дни!
Не знать бы маленького Вифлеема!
Но даже крик: распни его, распни! —
не уязвляет воина шлема,
и, пробираясь чрез пустую площадь,
хромающий на каждое плечо,
чело вечернее прилежно морщит
на Тютчева похожий старичок.

[222]

Геннадий Айги, 1934–2006

НАКОНЕЦ-ТО ПОНЯТНО,
ЧТО ЭТО — ДЫХАНИЕ

Бог, в наших краях, —

все более звучанье аа: будто —

аа-поле, и снова продолженье: аа, —

о, стихотворение Бога.

[10]

2001

Федор Тютчев, 1803–1873

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О! страшных песен сих не пой!
Про древний хаос, про родимый
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

[317]

Алексей Хвостенко, 1940–2004

Собирается ветер, он рухнет, обрушится сразу
о круженье, о вихрь, о вопль невидимый глазу
это долгое О, этот вой под лавиною света
эта бездна плывущая в зеркало ровного лета

опускается ночь, упадет, оборвется круженье
темным водам луна возвращает свое отраженье
и внезапное А перекатится лавой стенанья
над застывшей волной опрокинутым эхом молчанья

начинается осень стремительным сердца распадом
травы стонут от ужаса, с небом соседствуя рядом
только длинное И и услышит как падают листья
и смолистым вином наливаются алые кисти.

[330]

ТАКЖЕ СМ.:

Александр Блок (2.1), Александр Митронов (5.2), Геннадий Айги (7.1), Борис Пастернак (7.1).

10.3.

Звуковые повторы, «похожие слова», «фонетические слова»

Звуковой повтор — это повтор отдельных звуков или их комбинаций. Его можно считать одним из самых эффективных средств создания ритма и дополнительных смыслов в стихе. К звуковым повторам относятся *аллитерации*, *ассонансы*, *слововые повторы*, *анаграммы*, *паронимы* и другие виды повторов. Повторяющиеся сегменты далеко не всегда совпадают с принятым фонетическим делением слова или с традиционно выделяемыми частями слова (приставками, корнем, суффиксами и т. д.). При описании звучания стиха используется специальный термин *звукопись*, который говорит о том, что звучание образует самостоятельную структуру в стихе, способную создавать новые значения.

Ассонанс — это повтор одинаковых или схожих гласных. Различаются внутренний ассонанс и ассонанс как вид рифмы (12. Рифма). Внутренний ассонанс при помощи повторов одних и тех же гласных создает ритм внутри строк:

...Похоронят, зароят глубоко,
Бедный холмик травой порастет...

[45]

Александр Блок

В этом стихотворении Блока большая часть слов, расположенных подряд, содержит ударное *о*. Этот звук повторяется не только внутри строки, но и связывает соседние строки друг с другом.

Аллитерация — это повтор одинаковых или схожих согласных. Аллитерации очень широко распространены в поэзии: они используются как способ подчеркнуть внутреннюю связность текста, спаянность слов друг с другом. Аллитерация может связывать слова не только внутри одной строки, но и в разных строках:

В ушах шатался шаг шоссейный,
И вздрагивал, и замирал.
По строю с капитаном Штейном
Прохаживался адмирал.

[242]

Борис Пастернак

Повтор одинаковых слогов называется *слоговым повтором*, причем в отличие от ассонанса, значимым может быть повтор не только ударных, но и безударных слогов:

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски...

[207]

Осип Мандельштам

Анаграммой называется такой звуковой повтор, который образован сочетанием трех или более согласных, два из которых чаще всего вплотную примыкают друг к другу, а третий может располагаться на небольшом расстоянии от них. Анаграммирование в поэзии предполагает многократный повтор на коротком отрезке текста двух-трех согласных, причем порядок их расположения может быть разным. Анаграмма, в отличие от аллитерации, может соотноситься с каким-либо ключевым словом в стихотворении, причем иногда это слово присутствует в самом тексте, а иногда нет. Например, поэты часто анаграммируют собственное имя или фамилию.

В стихотворении Виктора Сосноры анаграммируется группа согласных *злн* и *звн*: можно предположить, что группа *звн* связана со словом *звон*, а группа *злн* со словом *знал*, которое закономерно появляется в дальнейшем тексте (*я знал достоверно*).

А ели звенели металлом зеленым!
Их зори лизали!
Морозы вонзались!
А ели звенели металлом зеленым!
Коньками по наледи!
Гонгом вокзальным!

Был купол у каждой из елей заломлен,
как шлем металлурга!
Как замок над валом!
Хоть ели звенели металлом зеленым,
я знал достоверно:
они деревянные.

[298]

Анаграммы такого типа (*частичные анаграммы*) довольно часто встречаются в поэзии. Напротив, *полное* анаграммиро-

вание, при котором в измененном порядке повторяются все звуки (или даже буквы) слова или фразы, встречаются крайне редко и в основном в комбинаторной поэзии (18.3.3. Комбинаторная поэзия).

Поэты, как правило, используют различные комбинации звуковых повторов — аллитерацию, слоговой повтор, анаграмму. Например, в приведенном стихотворении Сосноры кроме анаграмм можно выделить два ряда аллитераций — на *л* и на *з*.

Борис Пастернак строит звучание своего текста на комбинации слогового повтора *ста* и анаграммы *стр*:

Все кончилось. Настала ночь. По Киеву
Пронесся мрак, швыряя ставень в ставень.
И хлынул дождь. И, как во дни Батыевы,
Ушедший день стал странно стародавен.

[242]

В поэзии широко используются *паронимы*, то есть слова, разные по происхождению, но сходные по звучанию. Когда мы видим похожие слова, нам кажется, что они и означают что-то похожее, поэтому поэзия активно пользуется такими словами для создания новых значений. Например, в строках Мандельштама

Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет...

[207]

— паронимами являются как слова *опыт* и *лепет*, так и слова *лепет* и *лепит*. Кроме того, *опыт* и *пьет* — это анаграмма. Для того чтобы слова были настоящими паронимами, нужно, чтобы у них было одинаковое количество слогов и чтобы ударение падало на один и тот же слог. Такие слова как будто «путаются» при быстром произнесении. В противном случае, несмотря на наличие звукового повтора, общий звуковой облик слова будет различаться и слова будут недостаточно похожими.

Паронимы, как правило, притягивают друг друга и вследствие этого формируют новое общее значение. Обычно подобное явление называется *паронимической аттракцией*. Таким способом поэты создают образы, которые одновременно являются звуковыми и пространственными (за горами горя... за моря море у Маяковского).

Короткие слова, прежде всего те, которые состоят из одного слога, даже если они не содержат выраженного звукового повтора, все равно похожи друг на друга звуковым обликом. В разобранном отрывке из Пастернака слова *мрак*, *дождь* и *день* стоят прямо друг под другом в трех строчках подряд. Длина слова не просто уподобляет слова друг другу, но как бы сближает их значения. На этом приеме могут быть основаны целые стихотворения, например стихотворение Владислава Ходасевича «Похороны».

Похожие слова, следующие друг за другом, могут превращаться друг в друга. Так, если мы будем подряд произносить слово *мышка*, то получится *камыш*: *мышка мышка мышка-мышкамыш камыш камыш*. Некоторые поэты намеренно используют этот принцип (например, Андрей Вознесенский).

Особое звучание образуется на стыках не только похожих, но и любых слов в стихотворной строке. Благодаря таким сочетаниям поэтический текст становится многомерным. Кроме обычных слов, в нем образуются *фонетические* (звуковые) слова, которые существуют параллельно с обычными и взаимодействуют с ними. Такие слова могут быть услышаны при поэтическом чтении.

Так происходит в стихотворении Георгия Иванова:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.

И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,

И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...

Снега, снега, снега... А ночь долга,
И не растают никогда снега.

Снега, снега, снега... А ночь темна,
И никогда не кончится она. [146]

В этом стихотворении речь идет о том, что люди, жившие в парижской эмиграции (как сам Георгий Иванов), постепенно начинают забывать Россию. Об этом прямо говорится в стихотворении, однако это подчеркивается и звуковой

структурой. Повтор *снега, снега, снега* начинает звучать как *гасни*, обозначая угасание образа России в памяти.

Такие сочетания могут возникать и вопреки воле автора, быть для него неожиданными и нежеланными, а читателю казаться смешными. Например, по легенде в одном из стихотворений Георгия Шенгели было словосочетание *И шаг мой стих*, в котором некоторым читателям слышалось слово *ишак*. Чуткий к таким дефектам стиха Илья Сельвинский спародировал Шенгели: *Ишак твой стих*.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Всеволод Некрасов, 1934–2009

Нас тьмы и тьмы
и тьмы и тьмы итьмыить мыть и мыть [223]

Осип Мандельштам, 1891–1938

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож... [207]
1935

Владислав Ходасевич, 1886–1939

ПОХОРОНЫ
Сонет

Лоб —
Мел.
Бел
Гроб.

Спел
Поп.
Сноп
Стрел —

День
Свят!
Склеп
Слеп.

Тень —
В ад!

[332]
1928

Владимир Маяковский, 1893–1930

ЛЕВЫЙ МАРШ
(матросам)

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.
Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу историю загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Эй, синеглазые!
Рейте!
За океаны!
Или
У броненосцев на рейде
ступлены острые кили?!
Пусть,
оскалясь короной,
вздывает британский лев вой.
Коммуне не быть покоренной.
Левой!
Левой!
Левой!

Там
за горами горя
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай!
Пусть бандой окружат нанятой,
стальной изливаются леевой, —
России не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой!

Глаз ли померкнет орлий?
В старое ль станем пялиться?
Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!
Грудью вперед бравой!
Флагами небо оклеивай!
Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!

[211]
1918

Ксения Чарыева, 1990

всем воробышков взъерошенным хворобам
всем кудрявым ягодам ягнят
по каким она вела тебя сугробам
эта ласковая музыка огня

подозрений что маршрут мог быть короче
звонче и честнее выход вон
так спускается пластмассовый курóчек
по стремянке золотых воздушных волн

в песнях тех велосипедных экспедиций
не упоминался никогда

способ безнаказанно светиться
справа или слева от стыда

*/если попадешь не передашь ли
призраку капризному пакет
разноцветную пилюлю против кашля
книгу, пропускающую свет/*

[337]

Николай Байтов, 1951

Варсонофий сказал: «Никогда не играйте в футбол».
Он сказал не шутя. И студент неудобно кивнул.
Он подумал: «Совсем заговариваться стал старик!
Что ж нам делать с простым и веселым служеньем трибун?»

«Не ходите смотреть это зрелище даже во сне», —
Варсонофий сказал. И студент, поправляя пенсне,
кашлянул и, взглянув на товарища, брови возвел, —
мол, на старости лет фанатеть начал архимандрит,
а ведь раньше командовал чуть не гусарским полком! —
Вот он оптинский обскурантизм: он сгибает в поклон,
будь ты сам генерал, — и согнул не таких, говорят...

Что ж нам делать с простой и упругой идеей мяча?
«Закрывайте глаза», — Варсонофий сказал, не щадя
собственной репутации в тех молодежных кругах,
где Засулич с Перовской засохли, две скучных карги,
а Набоков-голкипер поймал каракозовский болл
и рассеянно шуруется в длинных оксфордских трусах.

Ну, едва ли гусарский! — наверно, казачий был полк.
«Да, — сказал Варсонофий в раздумье, — но был ли
в том прок?

Это надо понять, что у нас пострашнее враги.
Ни нагайка, ни сабля меня не спасли, — и с тех пор
я иное оружие держу в тех же самых руках...
Впрочем, я бы сказал, это будет университет
не Оксфордский, а Кембриджский, милые друзья мои».

«Удаляйтесь от зла. Потому что игра эта есть,
несомненно, программа врага и новейшая сеть.

И новейшая лесь. Потому что от этой игры
целый век возгордится и будет ходить как дурак»...

Что ж нам делать, когда замыкается оптинский бор
и в туманных лугах отчужденные тени легли?..

[30]

1992

Аркадий Штыпель, 1944

ВСЯКО РАЗНО

«СЕЛЬВА слов!»
как сказал бы поэт имярек
«цель в ослов!»
срифмовал бы другой имярек

просто так
не имея конечно в виду
убиения бедных животных
из винтовок
охотничьих ружей
не говоря уж
о каком-нибудь пистолете

что за глупые игры у этих
оснащенных
второй сигнальной системой

какие смешными забавами
тешатся
их набитые словами головы

почему
они не придают этим своим словам
ни малейшего
значения?

[349]

ТАКЖЕ СМ.:
М. Нилин (2.2), Борис Пастернак (7.1), Валерий Брюсов (11.5), Ни-
колай Байтов (12), Виктор Соснора (13), Велимир Хлебников (15.3),

Дмитрий Строчев (16.1), Игорь Чиннов (15.1; 15.2), Игорь Северянин (15.3), Осип Мандельштам (18.2.2), Александр Введенский (20.1).

10.4.

Звукоподражания и имитации

В любом языке существуют звукоподражания. Например, подражание звукам животных (*мяу, кукареку*) или плачу ребенка (*уа-уа*). Звучание же в поэтическом тексте способно создавать самые разные виды подражания. При помощи имитации звуков и шумов улицы, леса, моря и т. д. формируется образ пространства, причем могут использоваться как прямые звукоподражания, так и искусственно созданные звуковые повторы, передающие идею звучания того или иного пространства, идеофоны (10.2. Поэтика гласных и поэтика согласных). В стихах могут воссоздаваться и более абстрактные звуки — шум, гул, гудение, крик.

Создание собственных звукоподражаний, в том числе вместо традиционных, — характерная черта звукового строя поэзии. Стихотворение Геннадия Айги «Дневная песня соловья» построено на контрасте коротких слов, которые все похожи на звукоподражания, хотя многие таковыми не являются, и длинного слова последней строки, которое замедляет ритм чтения, в результате динамика сменяется статикой:

ц о л к соловья
и солнца бл е с к
и сердца в з д р о г
и мира е с т ь
(о мира е с т ь: как ц о л к как бл е с к как
в з д р о г! —

и каждый в з д р о г — в-себе-весь-мир-содержащий) [11]

В звучании стиха содержится и социальная информация. Например, при передаче чужой речи может имитироваться произношение. Этот прием служит средством оценки и поэтому часто используется в иронических стихах:

Прокатился слух в квартире,
Будто Фирсов ходит к Ире.
Назревал в семье скандал.
Он жене своей сказал:
— Ты не злился зря, Маруся.
А Маруся:
— Я не злюся.

[333]

Игорь Холин

Имитация звучания влияет также на способ написания (например, черточками передается растягивание гласных).

Образы других языков передаются через имитацию чужого звучания. Способ подражания звучанию при этом выражает симпатию («Финляндия» Елены Гуро) или антипатию к другому языку. Например, все стихотворение «Бородино» построено на противопоставлении двух рядов гласных как двух музыкальных тем: русская тема представлена ассонансом на *а*, французская тема — ассонансом на *у*. Лермонтов не только противопоставляет образы двух языков на основе имитации звучания, но и использует принцип контраста построений, создаваемых этими гласными (10.2. Поэтика гласных и поэтика согласных).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Михаил Лермонтов, 1814–1841

БОРОДИНО

«Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые?
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!»

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

Мы долго молча отступали,
Досадно было, боя ждали,
Ворчали старики:
«Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры
Чужие изорвать мундиры
О русские штывы?»

И вот нашли большое поле:
Есть разгуляться где на воле!
Построили редут.
У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки —
Французы тут как тут.

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка, брат мусью!
Что тут хитрить, пожалуй к бою;
Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою!

Два дня мы были в перестрелке.
Что толку в этакой безделке?
Мы ждали третий день.
Повсюду стали слышны речи:
«Пора добратся до картечи!»
И вот на поле грозной сечи
Ночная пала тень.

Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,

Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус.

И только небо засветилось,
Все шумно вдруг зашевелилось,
Сверкнул за строем строй.
Полковник наш рожден был хватом:
Слуга царю, отец солдатам...
Да, жаль его: сражен булатом,
Он спит в земле сырой.

И молвил он, сверкнув очами:
«Ребята! не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали!»
— И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в Бородинский бой.

Ну ж был денек! Сквозь дым летучий
Французы двинулись, как тучи,
И все на наш редут.
Уланы с пестрыми значками,
Драгуны с конскими хвостами,
Все промелькнули перед нами,
Все побывали тут.

Вам не видать таких сражений!..
Носились знамена, как тени,
В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!..
Земля тряслась — как наши груди,
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой...

Вот смерклось. Были все готовы
 Заутра бой затеять новый
 И до конца стоять...
 Вот затрещали барабаны —
 И отступили басурманы.
 Тогда считать мы стали раны,
 Товарищей считать.

Да, были люди в наше время,
 Могучее, лихое племя:
 Богатыри — не вы.
 Плохая им досталась доля:
 Не многие вернулись с поля.
 Когда б на то не божья воля,
 Не отдали б Москвы!

[190]
 1837

Игорь Чиннов, 1909—1996

Может быть, оба мы будем в аду.
 Чертик, зеленый, как какаду,
 Скажет: «Вы курите? Кукареку.
 А где ваши куррикулум вите?
 Угу. Садитесь оба на сковороду.
 Не беспокоит? Кра-кра, ку-ку».

Жариться жарко в жиру и в жару.
 Чертик-кузнечик, черт-кенгуру,
 Не смейте прыгать на сковороду.
 Мы хотим одни играть в чехарду.
 «Ква-ква, кви про кво, киш-миш, в дыру».

Кикиморы, шишиморы, бросьте смешки,
 Шшш! Не шуршите вы про наши грешки
 В шипящем котле сидит Кикапу,
 А мы — мы обманем эту толпу,
 Этих чертей, зверей, упырей,
 Мы полетим над синью морей,
 Мы будем вдвоем играть в снежки —

О, снег для твоей обгорелой руки!

[341]

Елена Гуро, 1877—1913

ФИНЛЯНДИЯ

Это ли? Нет ли?
 Хвои шуют, — шуют,
 Анна — Мария, Лиза — нет?
 Это ли? — Озеро ли?

Лулла, лолла, лалла-лу,
 Лиза, лолла, лулла-ли.
 Хвои шуют, шуют,
 ти-и-и, ти-и-у-у.

Лес ли, — озеро ли?
 Это ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,
 Хей-тара!
 Тере-дере-дере... Ху!
 Холе-кулэ-нэээ.

Озеро ли? — Лес ли?
 Тио-и
 ви-и... у.

[102]

ТАКЖЕ СМ.:
 Федор Сваровский (2.1), Алексей Крученых (19.7).

10.5.

Чтение стихов вслух (поэтическое чтение)

Под *декламацией* традиционно понимают «интерпретирующее» чтение поэтического текста, иными словами чтение, которое предполагает определенную интерпретацию. Ю. Н. Тынянов выделял два основных способа чтения стихов — *фразирующий*, демонстрирующий интерес

к содержанию стиха (так обычно читают актеры), и *тактирующий* — стремящийся выделять ритмические группы (так чаще читают поэты). В авторском чтении поэтов также часто используется *скандирующий* принцип, при котором ударение падает на каждое знаменательное слово в строке.

Темп поэтического чтения — быстрее, медленнее — не меняет ритм текста, так же как в музыке. В то же время при драматическом чтении под влиянием актерской интерпретации ритмический рисунок может меняться, что обычно меняет смысл стихотворения (сами поэты поэтому часто недовольны таким чтением).

Чтение «про себя» и чтение вслух — это две разные социальные стратегии поэзии. Идея того, что поэзию или литературу необходимо читать вслух, характерна для русской культуры первой половины — середины XX века. Это было созвучно мысли революционных демократов XIX века, предполагавших, что культура должна быть понятна массам и оказывать на них влияние. Просветительский пафос такого способа чтения впоследствии был перенесен на драматическое чтение, что отразилось даже в поэзии 1960-х годов, когда выступления некоторых поэтов, специально работавших над своей декламационной манерой, пользовались огромным успехом у публики.

Декламация подразумевает наличие *целевой аудитории*. Чтение вслух может быть стратегией коммуникативной, просветительской, пророческой, гадательной, политической. Чтение стихов «про себя» распространилось вместе с появлением доступных печатных книг, когда у любителей поэзии появилась возможность читать стихи наедине с самими собой.

Техника чтения зависит от развития медиа в разные исторические эпохи, например от наличия или отсутствия микрофона и от размера аудитории. Так, публичные выступления поэтов-шестидесятников (Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной, Евгения Евтушенко), обращенные к массовой аудитории в открытом пространстве, чаще без микрофона, требовали громкого отчетливого чтения с выделенными акцентами.

Время Блока, напротив, подразумевало чтение для узкого круга избранных, в котором поэтическая речь резко противопоставлялась речи обыденной (это выражалось в специальном тембре голоса и других особенностях декламационной манеры). Мода на этот способ чтения позже, в конце 1930-х — начале 1940-х, проникает и в кино: именно так звучит голос Хамфри Богарта в фильме «Касабланка».

Введение микрофонов — первый шаг к устареванию драматического или ораторского чтения, так как поэт, пользуясь микрофоном, необязательно должен форсировать голос и расставлять дополнительные силовые акценты.

В конце XX века возникают новые техники неиндивидуального чтения, такие как хоровое чтение, наложение чтения, чтение произведений друг друга и т. д. Техника чтения собственных стихов, в основном тактирующая, а не фразирующая, становится более ровной. Часто поэт, читающий собственные стихи, стремится показать, что текст может читаться и интерпретироваться по-разному.

Существуют такие поэтические направления, которые сосредотачивают свое внимание *только* на звучании стиха. Такую поэзию часто называют *саунд-поэзией* (от англ. *sound* — ‘звук’). В саунд-поэзии на передний план выходит звучание произведения, которое при этом необязательно состоит из слов какого-либо конкретного языка — часто это просто звуки, произносимые или пропеваемые с определенной интонацией. Поэтическим произведением считается в таких случаях само исполнение, и это роднит такую поэзию с музыкой и перформансом (19.1. Поэзия и музыка; 19.2. Поэтический перформанс).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Осип Мандельштам, 1891–1938

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, —

Только здесь, на земле, а не на небе,
 Как в наполненный музыкой дом, —
 Только их не спугнуть, не изранить бы —
 Хорошо, если мы доживем...

То, что я говорю, мне прости...
 Тихо-тихо его мне прочти...

[207]
 1937

Гали-Дана Зингер, 1962

ПРИЗНАНИЕ

я больше не люблю
 (да и никогда не любила) те-
 атральные конфеты, барбарис и дюшес,
 не говоря уж о мятных.

Я больше не хочу видеть
 (да и видела ли раньше) те
 продолговатые обтекаемые блеклые
 желтые зеленые полупрозрачные тела
 в мутных мятых обертках
 они сияли, когда их вынимали изо рта.

но знаешь
 когда я слышу те-
 перь (как и прежде)
 прожженный дух кондитерских фабрик
 у меня перехватывает дыхание.

[139]
 2003

11. Метрика

11.1.

369

Общие понятия метрики

У каждого стихотворения есть особое звуковое и смысловое устройство, и это устройство уникально. Однако не всё в поэтической речи в одинаковой мере уникально: есть то, что повторяется из стихотворения в стихотворение, присутствует сразу у множества поэтов. Например, мы говорим, что два стихотворения написаны одинаковым размером или что они оба написаны четверостишиями с одинаковой рифмовкой, — во всех этих случаях мы говорим о *метрике*. Так можно сказать о множестве разных стихов, в остальном ничуть не похожих друг на друга.

Другими словами, метрика — это не все особенности конкретного стихотворения, а только те, которые делают стих стихом и позволяют поэтам и их читателям понимать, что они имеют дело не с прозаическим, а со стихотворным текстом (хотя такой текст вовсе не обязательно будет хорошей поэзией).

Метрика стиха интересует в первую очередь самих поэтов — особенно тех, которые хотят лучше понимать, как устроены стихи их предшественников и современников. Не все поэты сознательно используют знания о метрике: часто они полагаются на особый «поэтический слух», который позволяет улавливать закономерности в устройстве текста, не обращая при этом к теории метрики. Однако есть и поэты, для которых важен сознательный эксперимент с мате-

рией стиха, придание ей отсутствующей у предшественников гибкости и необычности. Такие поэты не пренебрегают изучением метрики.

Также метрика может интересовать людей с системным мышлением — особенно математиков и лингвистов. Например, значительный вклад в русскую науку о стихе сделали математики А. Н. Колмогоров и А. В. Прохоров. Метрика может быть интересна и простому читателю поэзии: мы чувствуем, что иногда разные стихи действуют на нас по-разному, а иногда почти одинаково. Изучение метрики позволяет отчасти ответить на вопрос, почему так происходит.

Учение о метрике стиха, которое часто также называют *стихосложением*, возникло почти одновременно с профессиональной поэзией (у древних греков, индийцев, китайцев и других народов). В его основе лежит несколько основополагающих понятий, к которым относятся понятия метра, размера, системы стихосложения и ритма.

Метром называется чередование «сильных» и «слабых» слогов в стихотворной строке. Противопоставление «сильных» и «слабых» слогов характерно для любой поэтической традиции, организованной при помощи метра. При этом каждый язык по-своему противопоставляет «сильные» и «слабые» слоги: в древнегреческом и латинском, а также в классическом арабском и древнеиндийском стихосложении противопоставлялись длинные и краткие слоги, в китайском — слоги, обладающие определенным тоном (в этих языках тон слога помогает различать слова так же, как русское ударение), в русском, немецком и английском — ударные и безударные слоги. В зависимости от того, как именно язык различает «сильные» и «слабые» слоги, говорят о различных *системах стихосложения*.

В мировой поэзии сосуществует несколько систем стихосложения, зачастую в рамках одной национальной традиции стиха используется несколько таких систем. В русской поэзии таких систем три: *силлабическая*, *силлабо-тоническая* и *тоническая*. Эти системы не отделены друг от друга непроницаемой стеной — они могут взаимодействовать друг с другом: среди стихов, написанных на русском языке, можно найти достаточно много «переходных» форм, которые трудно отнести к какой-либо конкретной системе стихосложения. Каждая из этих систем может быть описана по-разному: мы обратимся к одной из наиболее распростра-

ненных моделей стиха — той, которой пользовался один из самых известных русских стиховедов М. Л. Гаспаров. Для того чтобы использовать эту модель, нам потребуются понятия *стопы* и *размера*.

Стопой называются сочетания «сильных» и «слабых» слогов, которые регулярно повторяются на протяжении стихотворной строки. В русском стихе встречаются такие стопы (знак ´ обозначает «сильный» слог, ∪ — «слабый»):

двусложные	хорей	´ ∪
	ямб	∪ ´
трехсложные	дактиль	´ ∪ ∪
	амфибрахий	∪ ´ ∪
	анapest	∪ ∪ ´
четырёхсложные	пеон I	´ ∪ ∪ ∪
	пеон II	∪ ´ ∪ ∪
	пеон III	∪ ∪ ´ ∪
	пеон IV	∪ ∪ ∪ ´
пятисложные	пентон I	´ ∪ ∪ ∪ ∪
	пентон II	∪ ´ ∪ ∪ ∪

Фактически употребляются только первые пять типов — остальные встречаются очень редко, в основном у тех поэтов, которые сознательно пытаются расширить возможности русского стиха. Пятисложные стопы, по общему мнению, слишком длинны для русского языка: регулярное повторение последовательности одного ударного и четырех безударных слогов чрезмерно ограничивает поэтический словарь.

Однако были поэты, для которых обращение к нетрадиционным типам стоп было сознательным и важным шагом, — например, Даниил Андреев, также известный как автор мистического трактата «Роза Мира». Стихи этого поэта в значительной степени были посвящены мистическим озарениям, требовавшим, по его мнению, принципиально нового стиха — «гиперпеона» (этим самостоятельно изобретенным

термином Андреев называл *пентон*, стих с пятисложной стопой):

О триумфах, иллюминациях, гекатомбах,
Об овациях всенародному палачу,
О погибших
и погибающих
в катакомбах
Нержавеющий
и незыблемый
стих ищу.

Не подскажут мне закатившиеся эпохи
Злу всемирному соответствующий размер,
Не помогут —
во всеохватывающем
вздохе
Ритмом выразить
величайшую
из химер...

[15]

Строки любого метра могут быть разной длины, состоять из большего или меньшего количества стоп: при этом говорят о двухстопном, трехстопном, четырехстопном ямбе и так далее. Такие варианты метра называются *размерами*.

Последний «сильный» слог называется *ударной константой*, потому что на него всегда падает ударение. Все слоги, которые следуют за ударной константой, не идут в счет размера и называются *окончаниями* строки, или *клаузулами* (лат. *clausula* — ‘завершение’). Например, в строке *Мой дядя самых честных правил* мы можем выделить четыре ямбических стопы, и размером этой строки, таким образом, будет четырехстопный ямб. Ударная константа здесь приходится на слог *пра*, а клаузулой, которая не идет в счет размера, — слог *вил*:

Мой д́ядя са́мых че́стных пра́вил
 ∪ ´ | ∪ ´ | ∪ ´ | ∪ ´ | ×

Если после ударной константы следует один слог (как в нашем примере), то говорят, что строка имеет *женское* окончание; если два слога — *дактилическое* окончание; если три и более слогов — *гипердактилическое* окончание. Если строка заканчива-

ется на слоге с ударной константой, то говорят, что она имеет *мужское* окончание. Например, строка Пушкина *Мой дядя самых честных правил* имеет женское окончание — попробуем изменить ее так, чтобы получить остальные типы окончаний, но чтобы размер при этом остался четырехстопным ямбом:

Мой дядя самый мудрый князь
(мужское окончание)

Мой дядя, самый честный служащий
(дактилическое окончание)

Мой дядя мудрый и величественный
(гипердактилическое окончание)

[257]

Кроме финальной ударной константы, в стихотворной строке могут встречаться и другие константы. Например, в каком-то месте стиха обязательно должно закончиться одно слово и начаться другое — в этом случае говорят о *цезуре*. В стиховедении границу между двумя словами обычно называют *словоразделом*, и можно сказать, что цезура — это обязательный словораздел в определенном (всегда одном и том же) месте строки. Например, в одном из самых распространенных стихотворных размеров русской поэзии XVIII века шестистопном ямбе всегда соблюдалась цезура после третьей стопы:

Отцы пустыnnики || и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать || во области заочны,
Чтоб укреплять его || средь дольных бурь и битв,
Сложили множество || божественных молитв...

[257]

Александр Пушкин

Иногда в стихотворении чередуются строки разных размеров. Если это чередование предсказуемо и повторяется на протяжении всего стихотворения несколько раз, то такие размеры называют *урегулированными*. Если никакой закономерности в чередовании строк разной стопности заметить нельзя, то говорят о *вольных* размерах*. Размеры могут

* Нельзя путать *вольный* размер со *свободным* стихом. Оба этих понятия происходят от одного и того же французского термина *verse libre* — ‘свободный стих’, который объединяет эти два понятия. Однако в русском стиховедении они противопоставляются (гл. 4. Верлибр).

объединяться в группы: например, размеры, использующие двусложные стопы, называются двусложными размерами, а размеры, использующие трехсложные стопы, — трехсложными и т. д.

В дальнейшем мы покажем, как именно разные размеры используются в русской поэзии и чем они отличаются друг от друга.

11.2.

Системы стихосложения

Система стихосложения, в которой стих изменяется стопами, называется силлабо-тонической. До недавнего времени силлабо-тоническим стихом писалось большинство профессиональных поэтических текстов. Но в двух других системах стихосложения — силлабической и тонической — стопы не играют никакой роли.

В силлабической системе стихосложения стихотворные размеры определяются простым счетом слогов (и называются, соответственно, «восьмисложниками», «двенадцатисложниками» и т.д.). Например, стихотворение Арсения Тарковского «С осетинского» написано 14-сложным силлабическим стихом в подражание силлабическим размерам народной осетинской поэзии:

Каменное блюдо наливает водой старик,
Сморщенной рукою достает из ножен кинжал,
Опускает в воду рукоятью и держит так.
— Ставлю я кинжал на блюдо — это стоит гора,
Под горой вода на блюде — это река Ардон,
Под Ардоном каменное блюдо: — Кавказ! Кавказ!

Тоническая система стихосложения, напротив, различает ударные слоги и *группы* безударных слогов: другими словами, для тонического стиха неважно, сколько безударных слогов заключено между двумя ударными. Например, ни одна строка знаменитого стихотворения Владимира Маяковского «Послушайте!» не совпадает с каким-либо силлабо-тоническим размером, число слогов в каждой новой строке также

различно — в таком случае длина строки измеряется только количеством ударений:

Послушайте! Ведь, если звезды зажигают — значит —
это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

И, надрываясь в метелях полуденной пыли...

— у Маяковского эти строки выглядят иначе: он дробит каждый стих на более короткие отрезки, каждый из которых составляет отдельную строку (14. Графика стиха), но при анализе метрики этого стихотворения этот способ записи можно упростить, проведя границы строк там, где они чаще всего проводятся в стихах — после рифмующихся слов. Получается, что в первой строке 7 ударений, во второй — 5, в третьей — 6 и т. д.: все строки здесь разной длины, и эта длина измеряется количеством ударений.

В различных системах стихосложения используются разные единицы счета. Их можно схематически представить таким образом:

Система	Единица размера
Силлабическая	слог
Силлабо-тоническая	стопа
Тоническая	ударение

У разных систем стихосложения разная судьба.

Силлабический стих имеет очень широкое распространение по всему миру. Им пользовались почти все романские стихосложения (французское, итальянское, испанское, румынское), некоторые славянские и другие.

В русской поэзии силлабический стих переживал краткий расцвет на рубеже XVII—XVIII веков (например, у Антиоха Кантемира и молодого Василия Тредиаковского), после чего на смену ему пришел стих силлабо-тонический. Русский силлабический стих существовал в едином контексте со стихом польским и украинским и имел общую с ними систему размеров. Эти размеры можно разделить на две группы — *длинные* и *короткие*. Как правило, длинные размеры

имели цезуру, а короткие — нет. Наиболее распространенным размером был 13-сложник с цезурой после седьмого слога, обязательным женским окончанием и парной рифмовкой (13. Строфика). Именно таким стихом написано большинство произведений русской силлабической поэзии.

Русская силлабическая поэзия конца XVII — начала XVIII века мало понятна современному читателю. Причина этого не в том, что силлабический стих плохо подходил для русской поэзии, а в том, что эта поэзия писалась на усложненном языке, близком к церковнославянскому. Авторами этих стихов нередко были люди, либо занимавшие церковные посты, либо близкие к церкви или прошедшие церковное обучение. В таких стихах часто встречались пересказы религиозных догм, библейских сюжетов или просто житейской мудрости. Таковы, например, стихи самого известного поэта-силлабиста XVII века Симеона Полоцкого:

Врачевства, во ковчезе егда пребывают,
недужным ни малую помощь содевают;
Подобне аще злато замкненно хранится,
стяжателью прибыток ни един творится.
Тако закони в книгах все положени,
аще прилежно в царстве не будут хранени. [245]

В переводе на современный русский язык: *лекарства, когда они лежат в ящике, ни в чем не помогают больным. Так же и золото, если оно хранится под замком, не приносит никакой прибыли. Так и законы зря записаны в книгах, если они не исполняются в государстве.*

В XVIII веке русская поэзия начинает писаться светскими людьми и уже не на церковнославянском, а на русском языке, хотя и сохраняет множество церковнославянизмов, которые, согласно общему мнению того времени, придавали речи особую торжественность. Первым (и последним) светским поэтом, писавшим исключительно силлабические стихи, был Антиох Кантемир. Язык его поэзии также довольно труден, потому что он пытался вносить в русскую поэзию некоторые (в том числе и языковые) особенности поэзии латинской — например, непривычные для русского синтаксиса перестановки слов:

Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых
Где вы лет тоскуете в тени за ключами!

Жадно воли просите, льстите себе сами,
Что примет весело вас всяк, гостей веселых,
И взлюбит, свою ища пользу и забаву,
Что многу и вам и мне достанете славу.
Жадно волю прósите, и ваши доуки
Нудят меня позволять то, что вредно, знаю,
Нам будет; и, не хотя, вот уж позволяю
Свободу. Когда из рук пойдете уж в руки,
Скоро вы раскаетесь, что сносить не знали
Темноту и что себе лишно вы ласкали... [152]

Массовый переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому связан с так называемой «реформой Тредиаковского — Ломоносова». Эта реформа, случившаяся во второй половине 1730-х годов, сильно изменила облик русской поэзии. Василий Тредиаковский предложил заменить «длинные» силлабические размеры размерами хореическими, так как, по мнению Тредиаковского, они часто встречаются в русской народной поэзии и поэтому наиболее близки русскому языку. Стих Тредиаковского до этой реформы звучал так («Ода торжественная о сдаче города Гданска», 1734):

Но что вижу? не льстит ли око?
Отрок Геркулеса протіву,
Подъемля бровь горду высоко,
Хочет стать всего света к диву!
Гданск, то есть, с помыслом неумным,
Будто б упившись питьем шумным,
Противится, и уже явно,
Императрице многомочной;
Не видит бездны, как в тьме нóчной,
Рассуждаючи неисправно. [315]

После реформы Тредиаковский взялся исправлять старые стихи, и в издании 1752 года эта ода приобрела такой вид:

Что я зрю? Не льстит ли око?
Отрок Гёркулу впрекі
Стал, подъемля бровь высоко,
Из оград, из-за реки!
Гданск то с помыслом неумным,
Как питьем упившись шумным,

Се противится, и толь
 Самодержце великой!
 Бездн не видит в тьме толикой,
 Всех и смертоносных доль.

[315]

Следующий шаг в этой реформе принадлежал Ломоносову, который в 1739 году прислал в Академию наук «Письмо о правилах российского стихотворства» с приложением «Оды на взятие Хотина», выполненной согласно новым стихотворным правилам. Хотя «Письмо» было опубликовано уже после смерти Ломоносова, его поэтическая практика еще при его жизни произвела переворот в русском стихе.

Ломоносов не только предложил перенести на русский стих систему силлабо-тонических размеров, но и предложил считать главным поэтическим размером не хорей (как у Тредиаковского), а ямб. Ломоносов хотел создать принципиально новую поэзию, не имевшую аналогов в России. Она не должна была быть связана ни со старой (силлабической) поэзией, ни с поэзией народной. Ямбические размеры, менее всего привычные для русского стиха, со временем стали основными в русской поэзии.

Первая редакция «Оды на взятие Хотина» не сохранилась, но в редакции 1751 года она звучала так:

Восторг внезапный ум пленил,
 Ведет на верьх горы высокой,
 Где ветр в лесах шуметь забыл;
 В долине тишина глубокой.
 Внимая нечто, ключ молчит,
 Которой завсегда журчит
 И с шумом вниз с холмов стремится.
 Лавровы вьются там венцы,
 Там слух спешит во все концы;
 Далече дым в полях курится.

[196]

В XVIII—XIX веках большинство русских стихов, появлявшихся в печати, были написаны силлабо-тоническим стихом. Начиная с середины XVIII века отдельные поэты экспериментировали с размерами, выходящими за пределы «стандартной» силлабо-тоники, однако последовательно такие размеры начали разрабатываться только в первой четверти XX века. При этом вплоть до девяностых годов XX века сил-

лабо-тоника не только употреблялась чаще новых («неклассических») размеров, но и для большинства поэтов обладала статусом, привилегированным по отношению ко всем другим формам стиха.

4-стопный ямб в русской поэзии занимал исключительное место вплоть до рубежа XIX—XX веков, когда он постепенно начал вытесняться 5-стопным ямбом. Но даже во второй половине XX века 4-стопный ямб остается важным для «классической» силлабо-тоники размером.

Такую ночь не выбирают —
 Бог-сирота в нее вступает,
 и реки жмутся к берегам.
 И не осталось в мире света,
 и небо меньше силуэта
 дождя, прилипшего к ногам.

[128]

Иван Жданов

5-стопный ямб имеет несколько другую историю, чем 4-стопный. Это основной размер английской силлабо-тоники: им писались как лирические стихотворения, так и драмы в стихах. В немецкой и русской поэзии он появляется под влиянием поэзии английской и в подражаниях английским поэтам, но затем довольно скоро начинает употребляться вне всякой связи с нею. Единственное исключение — нерифмованный 5-стопный ямб, который традиционно воспринимается как подражание шекспировской драме. Именно этим размером написан «Борис Годунов» Пушкина, одна из самых известных русских драм в шекспировском духе:

Конь иногда сбивает седока,
 Сын у отца не вечно в полной воле.
 Лишь строгостью мы можем неусыпной
 Сдержать народ. Так думал Иоанн,
 Смиритель бурь, разумный самодержец,
 Так думал и его свирепый внук.
 Нет, милости не чувствует народ:
 Твори добро — не скажет он спасибо;
 Грабь и казни — тебе не будет хуже.

[257]

Рифмованный 5-стопный ямб встречается в двух вариантах: более редкий вариант — 5-стопный ямб с цезурой после вто-

рой стопы. Именно в таком виде этот размер начал использоваться в русской поэзии. Более частый вариант — бесцезурный: он начинает употребляться в 1810-е годы и очень быстро вытесняет цезурный тип.

КЛАССИЧЕСКИЕ РОЗЫ

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! Как взор прельщали мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодной рукой!

Иван Мятлев, 1843

В те времена, когда роились грезы
В сердцах людей, прозрачны и ясны,
Как хороши, как свежи были розы
Моей любви, и славы, и весны!

Прошли лета, и всюду льются слезы...
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...
Как хороши, как свежи ныне розы
Воспоминаний о минувшем дне!

Но дни идут — уже стихают грозы.
Вернуться в дом Россия ищет троп...
Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!

[279]

Игорь Северянин, 1925

Стихотворение Игоря Северянина обращается к тем временам, когда цезура в 5-стопном ямбе чаще всего соблюдалась: на это указывает эпиграф из стихотворения Ивана Мятлева, написанного именно таким размером (17. Поэтическая цитата и интертекст). Этот размер Северянин использует и в своем стихотворении.

Третий важный ямбический размер — *6-стопный ямб*. В поэзии XVIII — первой половины XIX века он занимал исключительное место. Наиболее распространенным его вариантом был *александрійский стих* — 6-стопный ямб с цезурой после третьей стопы и парной рифмовкой. За пределами александрійского стиха 6-стопный ямб начинает использоваться уже в XIX веке, но всегда при этом сохраняет цезуру.

В конце зимы здесь был задуман нами дом,
Где водоносом град с рассветом постучится
И солнце к полднику оранжевым пятном
Стечет с угла двери к ногам, на половицу.

Ты вынесла в тазу на улицу закат,
И подчинясь судьбы испытанному зову,
С дороги вечером в село пришел солдат —
Взять у хозяев в долг до сумерек подкову.

Вонзен закатом в пень сияющий распор,
И пятый океан отпрянул в наши сети,
И на прощание случайный спутник с гор
Отер шершавою рукою с уха ветер...

[340]

Леонид Чертков, 1955

Хореические размеры по сравнению с ямбическими куда меньше распространены в русской поэзии. Часто эти размеры так или иначе связаны с песнями (особенно фольклорными), что видно в стихотворении Бориса Рыжего, написанном 5-стопным хореем:

Вспомним все, что помним и забыли,
все, чем одарил нас детский бог.
Городок, в котором мы любили,
в облаках затерян городок.

И когда бы пленку прокрутили
мы назад, увидела бы ты,
как пылятся на моей могиле
неживые желтые цветы.

Там я умер, но живому слышен
птичий гомон, и горит заря
над кустами алых диких вишен.
Все, что было после, было зря.

[268]

Пожалуй, самый известный пример хорей, в котором отсутствует связь с фольклором, — стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»: многие 5-стопные хорей, появившиеся позже этого стихотворения, так или иначе обыгрывали его темы и мотивы. Устойчивая связь между содержа-

нием стихотворения и его размером называется *семантическим ореолом* размера (17. Поэтическая цитата и интертекст).

Стихотворения, написанные двусложными размерами, часто бывают разноstopными — как урегулированными, так и вольными.

Вольный ямб можно назвать размером XVIII века — в эту эпоху он часто употребляется в баснях, эпиграммах и дружеских посланиях, а затем с падением интереса к этим жанрам сходит на нет. В начале XIX века поэты пытались использовать этот размер и в других жанрах (прежде всего в элегии), но в целом вольный ямб не дожился до XX века. В «Элегии» Батюшкова (1815) 5-стопный и 6-стопный ямб смешивается с 3-стопным и 4-стопным (графика подчеркивает, что строки текста имеют разную длину):

Я чувствую, мой дар в поэзии погас,
И муза пламенный небесный потушила;
Печальна опытность открыла
Пустыню новую для глаз.
Туда влечет меня осиротелый гений,
В поля бесплодные, в непроходимы сени,
Где счастья нет следов,
Ни тайных радостей, неизъяснимых снов,
Любимцам Фебовым от юности известных,
Ни дружбы, ни любви, ни песней муз прелестных,
Которые всегда душевну скорбь мою,
Как лотос, силою волшебной врачевали.
Нет, нет! себя не узнаю
Под новым бременем печали!

[38]

Вольный хорей, напротив, размер очень позднего происхождения: он начинает употребляться только в XX веке, и хотя этим размером написано несколько известных стихотворений — например, «Сергею Есенину» Маяковского (с отдельными отступлениями), — употребительным размером он так и не стал.

Урегулированные двусложные размеры довольно разнообразны, но среди них выделяется размер с чередованием 4- и 3-стопных ямбических строк и сплошными мужскими окончаниями — этот размер довольно широко распространен и в русской поэзии, и в зарубежной, например в заумной поэме Льюиса Кэрролла «Бармаглот»:

О бойся Бармаглота, сын!
Он так свирлеп и дик,
А в глуше рымит исполин,
Злопастный Брандашмыг!..

Перевод Д. Орловской

Сверхкороткие и сверхдлинные двусложные размеры важны скорее для теории стиха, чем для поэтической практики. Эти размеры позволяют поэту нащупать пределы «классического» стиха. Они могут ответить на вопрос, насколько ощутим ритм того или иного силлабо-тонического метра в строках, которые либо слишком коротки для того, чтобы сформировать ощущение регулярной повторяемости, либо слишком длинны для того, чтобы удержать это ощущение и не сбиться со счета:

Все равно ведь веер легких не развеет прах синайский, глушь и даль,
Так как глобус сердца только к смерти совершает полный оборот,
Но тогда уж разве воздух, разве ветер? Плексиглаз слезливый,
чокнутый хрусталь.

Лимфа почвы, сукровица вод. [167]

Николай Кононов

Треск льда
В саду
Всегда
Одну

Поет
Мне песнь, —
Как влет
Болезнь

[168]

Николай Кононов

Трехсложные размеры (дактиль, афмибрахий и анапест) употребляются в русской поэзии реже, чем двусложные, но все равно очень часто. Развитие этих размеров шло различными путями. В XVIII веке используется в основном дактиль. Амфибрахий и анапест начинают разрабатываться поэтами с начала XIX века и постепенно оттесняют дактиль.

Трехсложные размеры употребляются почти в тех же самых вариантах, что и двусложные. Наиболее распространены среди них 3-стопные и 4-стопные размеры, но встречаются и размеры больших (5- и 6-стопные) и меньших (2-стопные)

стопностей, а также вольные и урегулированные трехсложные размеры. Приведем примеры трехсложных размеров:

3-стопный анапест

Ну, допустим, не все. Но забыты.
Марсельезы мои, нереиды...
Я для них отсидел за столом
день победы, беды и обиды,
вроде сада серьезен челом.

Дескать, что за четверг получился,
дымным деревом кверху спустился?
На четырнадцать детских шагов
что за ангел вздремнуть отлучился
со своих трудовых облаков?

[249]

Андрей Поляков

3-стопный амфибрахий

Слепой объясняет на пальцах
Дорогу в кафе у моста.
На плечи слепому, как панцирь,
Надета его слепота.

Среди колдовских испытаний
Страшнее не сыщешь такой
Задачи — проникнуть за грани
Коробки его черепной.

[137]

Всеволод Зельченко

3-стопный дактиль

— Видишь? — разобранный надвое
гребнем светящимся пруд...
— Вижу. Как будто со дна твое
Сердце достали и трут.

— Слышишь? — плесканье надводное
бедных кругов золотых...
— Слышу. Как будто на дно твое
сердце сронили — бултых —

[352]

Олег Юрьев

На границе между силлабо-тоническим и чисто тоническим стихом находятся два метра, крайне важные для поэтической практики XX века. Это *дольник* и *тактовик*. Массовое использование этих метров в первой четверти XX века символизировало начало новой — «неклассической» — фазы развития русской поэзии. Если количество безударных слогов между соседними ударными в силлабо-тоническом стихе всегда одно и то же, то в дольнике и тактовике оно может колебаться. В дольнике между соседними ударными слогами может быть один или два безударных (или ни одного), а в тактовике — ни одного, один, два или три безударных слога. «Сильная» позиция в дольнике и тактовике обычно называется *иктом* (соответственно, говорят о 3-иктном, 4-иктном дольнике или тактовике и так далее).

Дольник относится к очень хорошо освоенным стихотворным размерам и встречается во множестве вариантов. Наиболее древний из них появляется в русской поэзии еще в XVIII веке. Это 6-иктный нерифмованный дольник с женским окончанием на основе дактиля, который имитирует античный дактилический гекзаметр. Именно им написаны переводы всех классических античных поэм — «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, «Энеиды» Вергилия:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалася Зевсова воля), —
С одного дня, как, воздвигшие спор, вспыхнули враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный. [84]

«Илиада», перевод Николая Гнедича

Среди дольников, не имеющих связи с античным стихом, употребляются — 3- и 4-иктные дольники, а также дольники, представляющие собой урегулированные сочетания 3- и 4-иктных строк. Значительная часть русской поэзии XX века написана такими размерами.

3-иктный дольник

Вместе они любили
сидеть на склоне холма.

Оттуда видны им были
церковь, сады, тюрьма.
Оттуда они видали
заросший травой водоем.
Сбросив в песок сандали,
сидели они вдвоем.

[48]

Иосиф Бродский

4-иктный дольник

Нежная девушка новой веры —
Грубый румянец на впадинах щек,
А по карманам у ней револьверы,
А на папахе алый значок.

[209]

Леонид Мартынов

Легко заметить, что в этих двух отрывках расположение ударений не будет повторяться из строки в строку, — часто дольник в русской поэзии выглядит именно так. Однако нередко поэты, которые обращаются к дольнику, стараются писать так, чтобы распределение ударений во всех строках было одинаковым или незначительно отличалось:

С верой в груди упорной,
Знающей колос пустой,
Сейте озимые зерна,
Новь зари золотой...

Только предавший плугу
Слезы, молитвы и сны,
Смутно услышит сквозь вьюгу
Звон грядущей весны...

[32]

Юргис Балтрушайтис

В этом 3-иктном дольнике Юргиса Балтрушайтиса все строки имеют схему — ◡ — ◡ ◡ — ◡. В таких случаях говорят о том, что дольник сближается с *логаэдом*. Логаэды — это такие размеры, в которых некоторая схема расположения ударений, не совпадающая с привычными силлабо-тоническими стопами, повторяется из строки в строку.

Тактовик в русской поэзии имеет два источника: первый — это эпический (нарративный) стих былин, вернее, ли-

тературных подражаний былинам, которые отчасти сознательно, отчасти нет упрощали соответствующие фольклорные образцы. Подлинные былины всегда зависели от напева, и их устройство до сих пор вызывает споры среди ученых. Однако большинство литературных имитаций этого стиха более или менее близки к тактовике. Такой «былинный» тактовик чаще всего был 3-иктным и всегда нерифмованным с дактилическими (реже женскими) окончаниями. Один из ярких примеров таких имитаций — стих «Песен западных славян» Пушкина, впервые введенный в русскую поэзию Александром Востоковым — поэтом и стиховедом XIX века.

Второй источник тактовика — эксперименты с увеличением междуиктового интервала в дольнике. Поэты 1910—1920-х годов предпринимали попытки получить другой неклассический метр — столь же устойчивый, как и дольник. Попытки эти были в разной степени удачными, и чистых образцов тактовика было получено не так много.

Толстый, качался он, как в дурмане,
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров.

Струна... и гортанный вопль... и сразу
Сладостно так заныла кровь моя,
Так убедительно поверил я рассказу
Про иные, родные мне края.

[101]

Николай Гумилев

К *тонической* системе стихосложения относится лишь один метр, который чаще всего называют *акцентным стихом*. Для акцентного стиха неважно количество безударных слогов, которое заключено между соседними ударными слогами, однако для того чтобы этот стих отличался от дольника и тактовика, в нем должно быть достаточное количество строк с интервалом больше четырех безударных слогов (если количество таких строк мало, говорят о «расшатанном» дольнике или тактовике). «Сильные» позиции в акцентном стихе всегда совпадают с ударениями, поэтому можно говорить о трехударном, четырехударном и т. д. акцентном стихе. Однако, как и другие стихотворные размеры, акцентный стих может быть более или менее урегулированным.

В более урегулированном варианте акцентного стиха используются равноударные строки. Этот тип встречается относительно редко:

В окна ошарашивает ветер сквозной,
А кондуктор спрашивает билет проездной.

Все вытаскиваю из карманов подряд.
Колеса лязгают, колеса гремят.

Осень донашивает рвань с желтизной,
А кондуктор спрашивает билет проездной.

[118]

Иван Елагин

Более популярен — вольный акцентный стих, в котором число ударений может различаться как довольно сильно (так, например, обстоит дело в акцентном стихе Маяковского), так и колебаться в пределах двух-трех ударений.

Для акцентного стиха особенную важность приобретает регулярность рифмовки. Если этот тип стиха лишить рифмы, то на слух он будет неотличим от *свободного стиха* (этого, однако, не произойдет с *дольником*). Свободный стих — одна из центральных форм русского стиха XX века: этот вид стиха разнообразен, и различные его варианты непохожи друг на друга. Именно поэтому ему посвящен отдельный раздел.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Борис Слуцкий, 1919—1986

Теперь Освенцим часто снится мне:
дорога между станцией и лагерем.
Иду, бреду с толпою бедным Лазарем,
а чемодан колотит по спине.

Наверно, что-то я подозревал
и взял удобный, легкий чемоданчик.
Я шел с толпою налегке, как дачник.
шел и окрестности обзирал.

А люди чемоданы и узлы
несли с собой,
и кофры, и баулы,
высокие, как горные аулы.
Им были те баулы тяжелы.

Дорога через сон куда длинней,
чем наяву, и тягостней и длительней.
Как будто не идешь — плывешь по ней,
и каждый взмах все тише и медлительней.

Иду как все: спеша и не спеша,
и не стучит застынувшее сердце.
Давным-давно замерзшая душа
На том шоссе не сможет отогреться.

Нехитрая промышленность дымит
навстречу нам
поганым сладким дымом,
и медленным полетом
лебединым
остатки душ поганый дым томит.

[291]

Алексей Апухтин, 1840—1893

ПАМЯТИ НЕПТУНА

В часы бессонницы, под тяжким гнетом горя,
Я вспомнил о тебе, возница верный мой,
Нептуном прозванный за сходство с богом моря...
Двенадцать целых лет, в мороз, и в дождь, и в зной,
Ты все меня возил, усталости не зная,
И ночи целые, покуда жизнь я жег,
Нередко ждал меня, на козлах засыпая...
Ты думал ли о чем? Про это знает Бог,
Но по чертам твоим не мог я догадаться,
Ты все молчал, молчал и, помню, только раз
Сквозь зубы проворчал, не поднимая глаз:
«Что убиваетесь? Не нужно убиваться...»
Зачем же в эту ночь, чрез много, много лет,

Мне вспомнился простой, нехитрый твой совет
И снова я ему обрадован как другу?

Томился часто ты по родине своей,
И «на побывку» ты отправился в Калугу,
Но побыл там, увы! недолго: десять дней.
Лета ли подошли, недугом ли сраженный,
Внучат и сыновей толпою окруженный,
Переселился ты в иной, безвестный свет.
Хоть лучшим миром он зовется безрассудно,
Но в том, по-моему, еще заслуги нет:
Быть лучше нашего ему весьма не трудно.
Мир праху твоему, покой твоим костям.
Земля толпы людской теплее и приветней.
Но жаль, что, изменив привычке многолетней,
Ты не отвез меня туда, где скрылся сам.

1883

Георгий Оболдуев, 1898–1954

НОЧЬ

О, скушно как!
О, ночь!
В полутора
Шагах — ни зги.
— И жизнь висит
на волоске,
Как утро хутора,
как лай,
что на ветру осип.

Спи ночь
в перинах атмосферных,
над милой бездной
нагороженных;
ночь,
спи
принцессой на горошине
земли.

Стадами звезд
глаза полней,
чем заливных стад
пятна
с фермы
подзорной
незаметней, —
— за полночь.

Проржавеют поля: —
— не смыть!
Переглянуться с ветром: —
— можно!
Только луна
в руках весны
обманет
подписью
подложной.

[231]
1923

Михаил Кузмин, 1875–1936

Из цикла «ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД»

Мы этот май проводим как в деревне:
Спустили шторы, сняли пиджаки,
В переднюю бильярд перетащили
И половину дня стучим киями
От завтрака до чая. Ранний ужин,
Вставанье на заре, купанье, лень...
Раз вы уехали, казалось нужным
Мне жить, как подобает жить в разлуке:
Немного скучно и гигиенично.
Я даже не особенно ждал писем
И вздрогнул, увидавши штемпель: «Гринок».
— Мы этот май проводим как в бреду,
Безумствует шиповник, море сине
И Эллинон прекрасней, чем всегда!
Прости, мой друг, но если бы ты видел,
Как поутру она в цветник выходит
В голубовато-серой амазонке, —

Ты понял бы, что страсть — сильнее воли. —
 Так вот она — зеленая страна! —
 Кто выдумал, что мирные пейзажи
 Не могут быть ареной катастроф?

[181]

Василий Бородин, 1982

— и с Солнцем мертвым смесь игры
 и черного труда
 в слепом отверстии пары
 и твердь и лебеда

сыреющий упор на свет
 уход через игру
 и самоварный первоцвет
 и смерть и черный труд

в починку сдай свой первый свет
 и в стенку бей звездой
 и открывайся как Завет
 и вырвавшись ездой

возьми воротами зеркал
 зарю в ответном сне
 и обрати свой свет искал
 и это будет мне

[47]

Эдуард Багрицкий, 1895—1934

От черного хлеба и верной жены
 Мы бледною немочью заражены...

Копытом и камнем испытаны годы,
 Бессмертной полынью пропитаны воды, —
 И горечь полыни на наших губах...
 Нам нож — не по кисти,
 Перо — не по нраву,
 Кирка — не по чести
 И слава — не в славу:

Мы — ржавые листья
 На ржавых дубах...
 Чуть ветер,
 Чуть север —
 И мы облетаем.
 Чей путь мы собою теперь устилаем?
 Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?
 Потопчут ли нас трубачи молодые?
 Взойдут ли над нами созвездья чужие?
 Мы — ржавых дубов облетевший уют...
 Бездомною стужей уют раздуваем...
 Мы в ночь улетаем!
 Мы в ночь улетаем!
 Как спелые звезды, летим наугад...
 Над нами гремят трубачи молодые,
 Над нами восходят созвездья чужие,
 Над нами чужие знамена шумят...
 Чуть ветер,
 Чуть север —
 Срывайтесь за ними,
 Неситесь за ними,
 Гонитесь за ними,
 Катитесь в полях,
 Запевайте в степях!
 За блеском штыка, пролетающим в тучах,
 За стуком копыта в берлогах дремучих,
 За песней трубы, потонувшей в лесах...

[29]

1926

Елена Фанайлова, 1962

Что мне ждать от тебя, что мне делать с тобой,
 Непроглядная ночь на щеке восковой,
 О, больная любовь, твой воздушный конвой,
 Чьи солдаты поют невольно, вразнобой.

Ни закрыть, ни унять, ни платком утереть.
 Ни одной горевать, ни с тобой умереть.

Жизнь проходит как сон, как дурное кино.
 Как рассказы попутчика в дальнем купе.

Подступает, отхлынет, светло и темно,
И шумит, как деревья, в своей высоте.

Где кончается смерть, на ее берегах,
Где любовные песни, как гибельный вой,
Ты лежишь навсегда у меня на руках,
Утыкаясь в колени мои головой.

[322]

Иннокентий Анненский, 1855—1909

То было на Валлен-Коски.
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч.

Мы с ночи холодной зевали,
И слезы просились из глаз;
В утеху нам куклу бросали
В то утро в четвертый раз.

Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад,
И долго кружилась сначала
Все будто рвалась назад.

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, —
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.

Гляди, уж поток бурливый
Желтеет, покорен и вял;
Чухонец-то был справедливый,
За дело полтину взял.

И вот уж кукла на камне,
И дальше идет река...
Комедия эта была мне
В то серое утро тяжка.

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

[18]

Михаил Айзенберг, 1948

I Человек, пройдя нежилой массив,
замечает, что лес красив,
что по небу ходит осенний дым,
остающийся золотым.

Помелькав задумчивым грибником,
он в сырую упал траву
и с подмятым спорит воротником,
обращается к рукаву.

II Человек куда-то в лесу прилег,
обратился в слух, превратился в куст.
На нем пристроился мотылек.
За ним сырой осторожный хруст.

Человеку снится, что он живет
как разумный камень на дне морском,
под зеленой толщей великих вод
бесконечный путь проходя ползком.

И во сне, свой каменный ход храня,
собирает тело в один комок.

У него билет выходного дня
в боковом кармане совсем промок.

[12]

Андрей Николев, 1895–1968

Вот и кончились эти летние улады,
ах, зачем же не вечны вздоры!
Я читал, что увядший листик
загорится золотом в песнопеньи,
так и наши боренья, паренья,
развлеченья, влеченья, волненья,
лишь материал для стилистик,
как и вялые на заборе афиши —
найдется потом, кто их опишет,
эти ахи да охи, вздохи
занимательнейшей, увы, эпохи.

[227]

1929

Алексей Парщиков, 1954–2009

МАНЕВРЫ

Керосиновая сталь кораблей под солнышком курносым.
В воздухе — энциклопедия морских узлов.
Тот вышел из петли, кто знал заветный способ.
В остатке — отсебятина зацикленных голов.

Паниковали стада, пригибаясь под тянущимся самолетом,
на дерматоглифику пальца похож их пунктиром
бегущий свиль.

Вот извлеклись шасси — две ноты, как по нотам.
Вот — взрыв на полосе. Цел штурман. В небе — штиль.

Когда ураган магнитный по сусекам преисподней пошарил,
радары береговой охраны зашли в заунывный пат,
по белым контурным картам стеклянными карандашами
тварь немая елозила по контурам белых карт.

Магнитная буря стягивает полюса, будто бы кругляки,
крадучись, вдруг поехали по штанге к костяшкам сил.

Коты армейские покотом дрыхнут, уйдя из зоны в пески.
Буря на мониторах смолит застекленный ил.

Солдаты шлепают по воде, скажем попросту — голубой,
по рябой и почти неподвижной, подкованной на лету.
Тюль канкана креветок муаровых разрывается, как припой,
сорвавшись с паяльника, пленкой ячеистой плющится
о плиту.

Умирай на рассвете, когда близкие на измоте.
Тварь месмерическая, помедля, войдет в госпитальный
металл.

Иглы в чашку звонко летят, по одной вынимаемые
из плоти.

Язык твой будет в песок зарыт, чтоб его прилив и отлив
трепал.

[241]

11.3.

Полиметрия и гетерометрия

Не всегда бывает так, что поэтический текст написан только каким-то одним размером: иногда размеры могут сменять друг друга в пределах одного стихотворения или поэмы. Такое явление называется *полиметрией*. Полиметрия может использоваться в больших поэмах как средство борьбы с монотонностью какого-либо одного размера (это было особенно характерно для поэмы XIX века), а также в песнях, где «куплет» писался одним размером, а «припев» — другим (песни до сих пор часто выглядят так).

В таком, «классическом», типе полиметрии смена размеров часто связана с тем, что именно происходит в стихотворении или поэме. Например, в сюжетной поэме размеры могут меняться тогда, когда происходит новый поворот сюжета или мы слышим речь разных персонажей поэмы и т. д. Именно таким образом устроена поэма Николая Некрасова «Современники» (1875): рассказчик этой поэмы приходит в ресторан, где, перемещаясь из зала в зал, наблюдает представителей различных социальных слоев. Каждый новый зал описывается новым стихотворным размером. Напри-

мер, в одном зале он встречается компанию военных, критично настроенных к текущей политической ситуации, — эти военные описываются 4-стопным ямбом (размером торжественной оды, повествующей в том числе о военных подвигах):

Военный пир... военный спор...
 Не знаю, кто тут триумфатор.
 «Аничков — вор! Мордвинов — вор! —
 Кричит увлекшийся оратор. —
 Милютин ваш — не патриот,
 А просто карбонарий ярый!
 Куда он армию ведет?..
 Нет! лучше был порядок старый!...» [225]

В другом зале он слышит разговор председателя Казенной палаты, чья фамилия (Гран-Пасьянсов) намекает на то, что занят он исключительно светской жизнью, а не делами государства, и заискивающего перед ним «директора»:

— «Господин председатель Пасьянсов!»
 — «Гран-Пасьянсов!» — поправил старик.
 «Был бы рай в министерстве финансов,
 Если б всюду платил так мужик!
 <...>
 Доложите министру финансов,
 Что действительно беден мужик».
 — «Но — пример ваш, почтенный Пасьянсов?..»
 — «Гран-Пасьянсов!» — поправил старик. [225]

Этот отрывок написан 3-стопным анапестом, одним из размеров, который был характерен для Некрасова и использовался им в том числе в социально-критических стихотворениях. Изначально анапест и амфибрахий воспринимались как метры романтической баллады (ими часто пользовался Василий Жуковский, затем Михаил Лермонтов), а Некрасов намеренно использовал их для «низких» тем — критики общественного строя, описания жизни бедноты и т. д.

Таким образом, вся поэма построена на смене стихотворных размеров, каждый из которых имеет свою историю в русской поэзии и вызывает у читателя определенные ас-

социации. Еще один яркий пример такой организации поэтического текста — поэма Александра Блока «Двенадцать».

Другой вид стиха, связанный с полиметрией, — *гетерометрический* стих. При таком типе стиха размеры меняются не от строфы к строфе, а от строки к строке. При гетерометрии к силлабо-тоническим строкам разных размеров могут примешиваться дольник и тактовик, а также строки, не укладывающиеся ни в один регулярный размер. Гетерометрический стих в различных вариантах довольно часто употребляется в русской поэзии начиная с первой четверти XX века. У разных поэтов гетерометрический стих может звучать похоже и на акцентный стих, и на верлибр. Он часто не обладает упорядоченной рифмовкой и потому может смешиваться со свободным стихом, по сравнению с которым он, однако, более ритмически упорядочен.

Видимо, первым поэтом, который сделал гетерометрический стих одной из ключевых черт своей манеры, был Велимир Хлебников:

Когда казак с высокой вышки
 Увидит дальнего врага,
 Чей иск — казацкие кубышки,
 А сабля — острая дуга, —
 Он сбегает, развивая кудрями, с высокой вышки,
 На коня он лихого садится
 И летит без передышки
 В говором поющие станицы.
 Так я, задолго до того мига,
 Когда признание станет всеобщим,
 Говорю: «Над нами иноземцев иго,
 Возропщем, русские, возропщем!
 Поймите, что угнетенные и мы — те ж!
 Учитесь доле внуков на рабах
 И, гордости подняв мятеж,
 Наденьте брони поверх рубах!» [331]

Первые четыре строки этого стихотворения представляют собой привычный 4-стопный ямб, но размер пятой строки уже не так просто определить — он не совпадает ни с одним из употребительных метров (еще одна такая строка *Поймите, что угнетенные и мы — те ж*). Остальные строки соответствуют разным метрам — ямбу (*И гордости подняв мятеж*), хорею (*В говором поющие станицы*), анапесту (*На ко-*

ня он *лихого садится*) и *дольнику* (*Когда признание станет всеобщим*). При этом если про первую смену размеров еще можно сказать, что она следует за поворотом сюжета стихотворения (казак видит врага и поднимает тревогу), то далее смены размеров становятся произвольными.

После Хлебникова такая организация стиха стала популярной среди поэтов, так или иначе принимавших во внимание опыт русского авангарда (у обэриутов, поэтов Лианозовской школы). Возможности этой формы были довольно велики — в зависимости от того, в каких пропорциях смешивались разные размеры, получался разный результат, — и гетерометрический стих в ХХI веке выступает основным конкурентом свободного стиха, иногда сближаясь с ним, а иногда удаляясь от него.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Евгений Баратынский, 1800–1844

ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла;
В ней опять цветут науки,
Носит понт торговли груз,
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!

Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек;

Но зелены в отечестве Омира
Холмы, леса, берега лазурных рек.
Цветет Парнас! пред ним, как в оны годы,
Кастальский ключ живой струею бьет;
Нежданный сын последних сил природы —
Возник поэт: идет он и поет:

Воспевает, простодушный,
Он любовь и красоту,
И науки, им ослушной,
Пустоту и суету:
Мимолетные страданья
Легкомыслием целя,
Лучше, смертный, в дни незнания
Радость чувствует земля.

Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей;
Как пажити Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей;
Живительным дыханием развита,
Фантазия подымается от них,
Как некогда возникла Афродита
Из пенистой пучины вод морских.

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!
Верьте сладким убеждениям
Вас ласкающих очес
И отрадным откровеньям
Сострадательных небес!

Суровый смех ему ответом; персты
Он на струнах своих остановил,
Сомкнул уста вещать полуотверсты,
Но гордые главы не преклонил:
Стопы свои он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край; но свет
Уж праздного вертепа не являет,
И на земле уединенья нет!

Человеку непокорно
Море синее одно,
И свободно, и просторно,
И приветливо оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон.

Оно шумит перед скалой Левкада.
На ней певец, мятежной думы полн,
Стоит... в очах блеснула вдруг отрада:
Сия скала... тень Сафо!.. песни волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!

И по-прежнему блистает
Хладной роскошью свет:
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет;
Но в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой!

[34]
1835

Борис Поплавский, 1903–1935

Голос веретен был тонок
Точно лен
Будто в шестерне стонал ребенок
Веретен
Прядало зеркало к нижним ветвям мастериц
Падало в холод потемок
Память о праздничном имени
Каменных лиц
Серое небо
Птицы молчат

Кусочек хлеба
Снесите в ад
Там дьявол голоден среди бриллиантов
Свободы

[250]

Павел Зальцман, 1912–1985

ЩЕНКИ

Последний свет зари потух.
Шумит тростник. Зажглась звезда.
Ползет змея. Журчит вода.
Проходит ночь. Запел петух.

Ветер треплет красный флаг.
Птицы прыгают в ветвях.
Тихо выросли сады
Из тумана, из воды.

Камни бросились стремглав
Через листья, через травы,
И исчезли, миновав
Рвы, овраги и канавы.

Я им кричу, глотая воду.
Они летят за красный мыс.
Я утомился. Я присяду.
Я весь поник. Мой хвост повис.

В песке растаяла вода.
Трава в воде. Скользит змея.
Синеет дождь. Горит земля.
Передвигаются суда.

[134]
1936

ТАКЖЕ СМ.:
Осип Мандельштам (6.4), Владимир Высоцкий (19.1).

11.4.

Ритм

Под ритмом в стиховедении обычно понимают звуковое устройство стихотворной строки, к которому относят связь звуков друг с другом, расположение пауз и ударений и т. д. Стиховедение обычно интересуют два частных проявления ритма: ритм «сильных» и «слабых» слогов и ритм словоразделов.

То внимание, которое уделяется этим двум видам ритма, понятно: классический русский стих строился на довольно строгих формальных схемах, но воплощаться в жизнь эти схемы могли по-разному. Эта разница (то есть ритм) часто обеспечивала своеобразие манеры какого-либо одного поэта или целого поэтического поколения. Особенно это было заметно в двусложных размерах: составить стихотворение из односложных и двусложных слов так, чтобы все стопы были ударные, довольно трудоемкая задача, и, конечно, ямб и хорей не употреблялись бы так часто, если бы не существовало столько вариантов этих размеров.

Ритм ударений, который изучают в таком случае, называют ритмом *схемных* ударений, то есть ритмом тех ударений, которые приходятся на «сильные» слоги стиха. Напротив, в трехсложных размерах, особенно до XX века, почти не встречалось пропусков ударений внутри строки: словарь русского языка вполне позволяет поэту писать так, чтобы без особых проблем ставить ударение на каждом третьем слоге. В таких размерах своеобразие ритма обычно создавалось словоразделами.

Разберем это на примере 4-х стопного ямба:

ДОМБИ И СЫН

Когда, пронзительнее свиста,	У́ У́ УУ У́ У
Я слышу английский язык —	У́ У́ УУ У́
Я вижу Оливера Твиста	У́ У́ УУ У́ У
Над кипами конторских книг.	У́ УУ У́ У́

У Чарльза Диккенса спросите,	У́ У́ УУ У́ У
Что было в Лондоне тогда:	У́ У́ УУ У́
Контора Домби в старом Сити	У́ У́ У́ У́ У
И Темзы желтая вода...	У́ У́ УУ У́

Дожди и слезы. Белокурый	У́ У́ УУ У́ У
И нежный мальчик — Домби-сын;	У́ У́ У́ У́
Веселых клерков каламбуры	У́ У́ УУ У́ У
Не понимает он один.	УУ У́ УУ У́

В конторе сломанные стулья,	У́ У́ УУ У́ У
На шиллинги и пенсы счет;	У́ УУ У́ У́
Как пчелы, вылетев из улья,	У́ У́ УУ У́ У
Роятся цифры круглый год.	У́ У́ У́ У́

А грязных адвокатов жало	У́ УУ У́ У́ У
Работает в табачной мгле —	У́ УУ У́ У́
И вот, как старая мочала,	УУ У́ УУ У́ У
Банкрот болтается в петле.	У́ У́ УУ У́

На стороне врагов законы:	УУ У́ У́ У́ У
Ему ничем нельзя помочь!	У́ У́ У́ У́
И клетчатые панталоны,	У́ УУ УУ У́ У
Рыдая, обнимает дочь...	У́ УУ У́ У́ [207]

Осип Мандельштам, 1913 (1914?)

Мы воспользовались самым простым правилом расстановки ударений: все односложные слова мы считали безударными (кроме тех, на которые приходится ударная константа), а в остальных — расставили ударения согласно словарю. Получившиеся схемы мы разместили справа от текста стихотворения. Теперь предположим, что каждый «сильный» слог внутри строки, написанной этим размером, может быть либо ударным, либо безударным*. Последний «сильный» слог при этом всегда ударен (это ударная константа). Для 4-стопного ямба можно составить восемь возможных схем распределения ударений. Эти схемы обычно называются ритмическими формами:

У́ У́ У́ У́	I
УУ У́ У́ У́	II
У́ УУ У́ У́	III
У́ У́ УУ У́	IV
УУ УУ У́ У́	V
УУ У́ УУ У́	VI

* В старых руководствах по метрике двусложная стопа, в которой «сильный» слог безударен, иногда называется *пиррихий*. Это имя соответствующей двусложной стопы квантитативной метрики: УУ.

◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ VII
 ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡ VIII

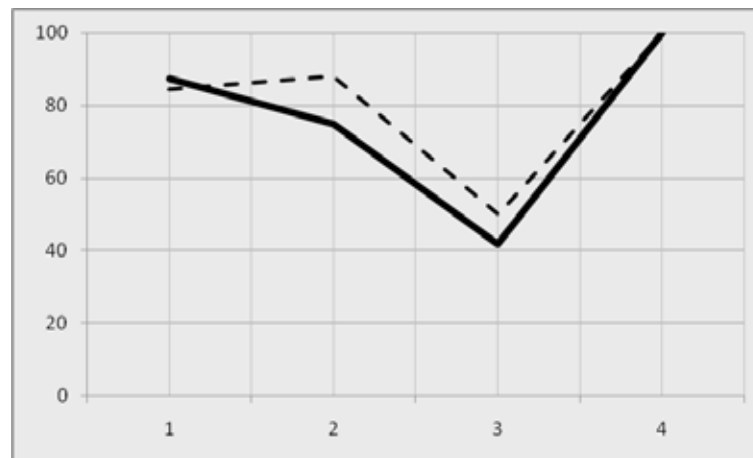
Такие же схемы могут быть получены для всех остальных двусложных размеров. Некоторые из них практически не употребляются в русской поэзии (например, форма VIII), другие — употребляются редко, и потому их присутствие в стихотворении ощущается как *ритмический курсив* — подчеркивание смысловых центров стихотворения при помощи специальной ритмики.

Такова, например, форма VII — в ней возникает необычно длинный промежуток между двумя ударными словами. В стихотворении Осипа Мандельштама этой форме соответствует строка *И клетчатые панталоны*, которая позволяет вниманию читателя дополнительно остановиться на подчеркнуто «низкой» подробности этой литературной трагедии, говорит о том, что трагическое нередко сопровождается смешным.

Ритмические характеристики стихотворения могут быть обобщены с помощью подсчетов. Обычно при таких подсчетах вычисляют, какой процент ударности у каждой стопы в каждой из строк разбираемого стихотворения. Затем эти сведения изображают на специальном графике, который называется *профиль ударности*. По горизонтальной шкале откладываются номера стоп, по вертикальной — процент ударности стоп во всем стихотворении. Сопоставления этих графиков для стиха разных авторов и разных эпох позволяют судить, насколько меняется ритм одних и тех же стихотворных размеров от эпохи к эпохе, выделяется ли на этом фоне конкретное стихотворение, обладает ли тот или иной поэт собственными ритмическими предпочтениями, нехарактерными для стиха эпохи, и т. п.

На рисунке ниже изображен профиль ударности стихотворения «Домби и сын» (сплошная линия) в сравнении с профилем ударности по всей эпохе (1905—1920 годы, пунктирная линия; по данным М. Л. Гаспарова).

Оба графика похожи друг на друга: на них видно, что третья стопа 4-стопного ямба чаще всего бывает безударна, а ударность первой стопы достаточно высока. Однако показатели для второй стопы существенно отличаются: у Мандельштама ее ударность ниже ударности первой стопы, в то время как для эпохи была характерна обратная тенденция — нарастания ударности от первой стопы ко второй.



Как показывают исследования всех 4-стопных ямбов Мандельштама, написанных им в 1910-е годы, для него действительно был характерен так называемый «рамочный ритм» (ритм, при котором ударность постепенно, без резких скачков падает от первой до третьей стопы). Этот ритмический тип был распространен в русской поэзии XVIII века, и ритмическая связь с этой поэзией — яркая особенность раннего стиха Мандельштама, выделяющая его среди других поэтов эпохи.

Еще один пример значимости стихотворного ритма относится к более давним временам. Одна из наиболее ярких черт раннего стиха Ломоносова — избегание пропуска ударений в ямбических размерах. Вот так, например, звучит строфа «Хотинской оды»:

Не Пинд ли под ногами зрю?
 Я слышу чистых сестр Музыку!
 Пермесским жаром я горю,
 Теку поспешно к оных лику.
 Врачебной дали мне воды:
 Испей и все забудь труды;
 Умой росой Кастальской очи.
 Чрез степь и горы взор простри
 И дух свой к тем странам вperi,
 Где всходит день по темной ночи.

[196]

Согласно предположению филолога М. И. Шапира, Ломоносов отказался от «чистого» ямба без пропусков ударений

по политическим соображениям. Дело в том, что классицистический жанр торжественной оды предполагал прямое обращение к монарху, который выступает адресатом такого стихотворения. В начале поэтической карьеры Ломоносова на престоле находилась императрица Анна Иоанновна, чье двусложное имя легко укладывается в ямбический размер (*Одеян в славу Аннин лик*). Но в 1742 году Анну Иоанновну сменила Елизавета Петровна, а следовательно, и торжественные оды должны были сменить адресата. Но имя *Елизавета* никак не умещалось в ямбический размер без пропусков ударений. Можно предположить, что именно это обстоятельство заставило Ломоносова пересмотреть введенные им же самим правила:

И пойте сей великий день,
Когда в Отеческой короне
Блеснула на Российском троне
Яснее дня Елисавет...

[196]

Кроме ритма *схемных* ударений, можно говорить о ритме *сверхсхемных* ударений, то есть таких ударений, которые приходятся на «слабые» слоги размера. Поэты редко используют ритм сверхсхемных ударений как прием и пишут так все стихотворение целиком. Например, так написано стихотворение Валерия Брюсова «Зимой».

Возможна и другая, более редкая, ситуация, при которой «слабый» слог получает ударение, а ближайший к нему «сильный», напротив, его лишается. Такая ситуация называется *перебоем*. Обычно перебои встречаются в начале строки, в районе первого «сильного» слога, но это не обязательно. Чаще всего перебой употребляется в силлабо-тонических размерах, несколько реже — в дольнике.

Перебой — это сильное стилистическое средство, и в русской поэзии он используется довольно редко, хотя в немецкой и в особенности английской силлабо-тонике перебои, напротив, очень часты — настолько, что не воспринимаются как отступления от метра. Тем не менее некоторые русские поэты используют перебои как вполне законное средство борьбы с монотонностью классического стиха:

здесь долги сроки, колки проволо́ки,
как проволо́кой опутанный стократ

Уральских гор завороченный клад —
легкое перышко в завьюженной берлоге.

[88]

Наталья Горбаневская

Ритм и метр не отделены друг от друга непроницаемой стеной. Существует гипотеза, согласно которой то, что некогда было ритмом, в процессе исторического развития стиха может становиться метром (это называется *метризация ритма*), а то, что было метром, может постепенно утрачивать свою обязательность и становится ритмом (*ритмизация метра*). В русском стихе первый процесс привел к появлению дольника и тактовика, а второй — к тому, что в свободном или гетерометрическом стихе часто можно встретить строки, совпадающие со строками силлабо-тонических размеров.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Валерий Брюсов, 1873–1924

ЗИМОЙ

Дуй, дуй, Дувун! Стон тьмы по трубам,
Стон, плач, о чем? по ком? Здесь, там —
По травам, ржавым, ах! по трупам
Дрем, тминов, мят, по всем цветам,
Вдоль троп упавших тлелым струпом,
Вдоль трапов тайных в глушь, где стан,
Где трон вздвигал, грозой да трусом
Пугая путь, фригийский Пан.

Дуй, дуй, Дувун! Дуй, Ветр, по трубам!
Плачь, Ночь! Зима, плачь, плачь, здесь, там,
По травам, трапам, тронам, трупам,
По тропам плачь, плачь по цветам!
Скуп свет; нет лун. Плачь, Ночь, по трудным
Дням! Туп, вторь, Ветр! По их стопам
Пой, Стужа! Плачьте духом трубным,
Вслух! вслух! по пугам, по серпам!

Дуй, дуй, Дувун! Дуй в дудки, в трубы!
Стон, плач, вздох, вой, — в тьму, в ум, здесь, там...

Где травы, трапы, троны? — Трупы
Вдоль троп. Все — топь. Чу, по пятам
Плач, стон из туч, стоя с суши к струйным
Снам, Панов плач по всем гробам.
Пой в строки! в строфы! строим струнным
На память мяты по тропам!

[49]
1923

Георгий Адамович, 1894–1972

В последний раз... Не может быть сомненья,
Это случается в последний раз,
Это награда за долготерпенье,
Которым жизнь испытывала нас.

Запомни же, как над тобой в апреле
Небо светилось всею синевой,
Солнце сияло, как в ушах звенели
Арфы, сирены, соловьи, прибор.

Запомни же: обиды, безучастье,
Ночь напролет, — уйти, увидеть, ждать? —
Чтоб там, где спросят, что такое счастье,
Как в школе руку первому поднять.

ТАКЖЕ СМ.:
Гавриил Державин (10.1), Константин Бальмонт (15.2).

11.5.

Верлибр и свободный стих

Как мы выяснили, стих может строиться на упорядоченном количестве слогов в строке, или на упорядоченном количестве ударений, или на том и другом вместе, — и многие думают, что в этом все дело. Но, как писал Ю. М. Лотман, если поэзия ощущает где-то свою границу, то поэты будут пробовать ее на прочность и стремиться через

нее перейти. Так возникает верлибр, или свободный стих, — поэзия, в которой нет никакого метра, а есть только разбивка текста на строки.

Исторически верлибр появляется поздно: отдельные образцы — во второй половине XVIII века, многочисленные тексты — только в XX веке. Поэты отказываются от привычных способов письма в поисках новой, неочевидной выразительности. Задним числом, однако, для свободного стиха пытаются найти более ранние примеры — некоторые поэты вспоминают при этом «Слово о Полку Игореве» (воспринималось ли оно в древности как стихи или как проза — непонятно), оды древнегреческого поэта Пиндара (они были метрическими, но метр был очень сложный, и еще в XIX веке в нем не удавалось разобраться), даже Библию.

Неверно, что верлибр — стихи без ритма: стихов без ритма не бывает. Ритм верлибра не основан ни на какой схеме, о которой читатель мог бы знать заранее: он образуется словесным составом, распределением ударений, другими звуковыми свойствами конкретной строки и ее соотношением с соседними строками. Отдельные строки могут быть и метрическими, похожими на традиционные размеры, но в верлибре такие строки прочитываются иначе, потому что ничто не предвещает похожих строк в дальнейшем. Они оказываются своего рода «метрическими цитатами», отсылками к другим стихам, которые метричны целиком.

Помимо размера, в верлибре нет и регулярной рифмы — потому что рифма (12. Рифма) не просто звуковое соответствие, а элемент метрики: она гарантирует, что во всех строках есть нечто постоянное (упорядоченные окончания). Однако стих, в котором упорядочены только окончания, тоже возможен:

Дуешь в волосы своего ребенка
Читаешь названия речных пароходов
Помогаешь высвободиться пчеле из варенья

Каким предательством ты купил все это? [53]
Владимир Бурич

Автор этого стихотворения Владимир Бурич был одним из первых пропагандистов свободного стиха в послевоенной советской поэзии. Он видел в верлибре концентрированное

выражение того, что и так уже есть в повседневной речи. Тем интереснее, что поэтическая практика самого Бурича говорит о другом: несмотря на свободу ритмического строения, все четыре строки стихотворения связаны одинаковым женскими окончаниями, и это дает читателю возможность гораздо сильнее ощутить общую для них четырехударность. То, что на первый взгляд казалось свободным стихом, оказывается равноударным акцентным стихом. Впечатление урегулированности усиливается грамматическим параллелизмом: первые три строки начинаются с одинаковой формы глагола (в раннем свободном стихе поэты нередко использовали параллелизм, чтобы сделать отказ от традиционной метрики менее заметным).

А если к упорядоченности окончаний добавить рифму? В русской традиции таким стихом — произвольного строения, но с обязательной рифмой — в позднем Средневековье пользовались в уличных представлениях скоморохи, он назывался *раешник*. Памятью о скоморохах этот тип стиха окрашен очень сильно и потому в дальнейшем употреблялся почти только в стилизациях. Но зато на сходном принципе — обязательная рифма при свободном внутреннем устройстве — основаны тексты русского рэпа (только разброс строк по длине в рэпе может быть заметно больше).

В то же время отдельные рифменные созвучия на концах строк вполне могут возникать в свободном стихе, отмечая в нем какие-то особо выделенные места: такая рифма — явление ритма, а не метра. Часто это места, выделенные по определению (9.2. Начало и концовка). Так, в довольно длинном стихотворении Анастасии Афанасьевой «Поселок и авиакатастрофы» рифма непредсказуемо появляется в разных местах стихотворения, в целом остающегося нерифмованным:

Люди с правой улицы
и люди с левой улицы.
Делают, что заблагорассудится.
Делают, что хотят.
Люди с центральной улицы
примиряют их,
утихомиривают.

Так проходит жизнь в поселке много лет подряд.

Во втором доме живет Иван в клетчатых штанах.
Он рябит в глазах, его любят шахматисты,
терпеть не могут домохозяйки.
Целыми днями он ходит по центральной улице,
продает персики,
кричит: «Сегодня отдам за четырнадцать,
а завтра уже восемнадцать...»

[24]

В отсутствие размера верлибр побуждает читателя внимательнее прислушиваться к другим ритмическим факторам, которые в метрическом стихе тоже есть, но в значительной степени заслонены метром. Какие словоразделы преобладают, как более длинные слова соотносятся с более короткими, какие окончания чередуются? Особенно ювелирное использование различных ритмических факторов обнаруживается в коротких стихах — например, у Анны Глазовой:

Я знаю знак.
Протяни руку —
здесь мел.

Этот знак мне знаком.
Мел готов;
стена ждет:

рука дрогнула.

[81]

Почти все слова в этом небольшом тексте или односложные, или с последним ударным слогом. Эти резкие акценты подчеркивают силу, с которой на лирического субъекта давят социальные требования: может быть, дело происходит в школьном классе или университетской аудитории и требуется что-то написать на доске, а возможно, речь идет о нанесении граффити на уличную стену. Два односложных полнударных слова в третьем стихе после пяти слогов второй строки — самый сильный интонационно-эмоциональный акцент: именно здесь субъект сталкивается с наибольшим вызовом. В следующих строчках отчетливо просматривается анапест — *знакомый знак* стихотворности (и речь в этих трех строчках о том, что «все идет по плану»). И вот наступает финал, вынесенный в отдельную строку: ритмически он

начинается как точная копия предыдущего (*стена ждет: / рука дрог-*), но вместо твердого мужского окончания следует неожиданное дактилическое: рука дрогнула, запланированная, принужденная твердость не состоялась. Этот ритмический жест парадоксальным образом прочитывается как победный: личная слабость торжествует над твердостью предписания (что для лирики последнего столетия — важная тема).

Большинство мировых литератур уже к середине XX века почти полностью перешли к свободному стиху: классическая метрика и регулярная рифмовка стали восприниматься как слишком привычные, воспроизводящиеся вновь и вновь лишь по инерции и неспособные вместить все разнообразие современного мира и возникающих у поэта художественных задач. Переход к свободной форме в области метрики оказался в том же ряду, что отказ литературы от жесткой системы жанров или отход визуального искусства от фигуративности, то есть непосредственно го изображения окружающего мира.

Распространение верлибра в русской поэзии происходило труднее и медленнее, чем в остальном мире, хотя первые опыты в этом направлении можно найти у Михаила Собакина и Александра Сумарокова еще в середине XVIII века, а сто лет спустя довольно решительный шаг в сторону верлибра сделал Афанасий Фет, писавший нерифмованные вольные дольники. Отчасти это связано с тем, что русская поэзия намного моложе, чем английская, французская или китайская.

Из-за того, что верлибр для некоторых людей остается экзотикой, о нем нередко говорят необоснованно — приписывая этому типу стиха те или иные свойства. Будто бы верлибр обычно бывает нарративным, или тяготеет к рациональному рассуждению, а не к передаче эмоциональных состояний, или всегда пользуется естественной, разговорной речью. Все это необязательно: как и другие типы стиха, свободный стих открыт для любой поэтической задачи.

Михаил Кузмин, 1875–1936

МОИ ПРЕДКИ

Моряки старинных фамилий,
влюбленные в далекие горизонты,
пьющие вино в темных портах,
обнимая веселых иностранок;
франты тридцатых годов,
подражающие д'Орсэ и Брюммелю,
внося в позу дэнди
всю наивность молодой расы;
важные, со звездами, генералы,
бывшие милыми повесами когда-то,
сохраняющие веселые рассказы за ромом,
всегда одни и те же;
милые актеры без большого таланта,
принесшие школу чужой земли,
играющие в России «Магомета»
и умирающие с невинным вольтерьянством;
вы — барышни в бандо,
с чувством играющие вальсы Маркалью,
вышивающие бисером кошельки
для женихов в далеких походах,
говеющие в домовых церквах
и гадающие на картах;
экономные, умные помещицы,
хвастающиеся своими запасами,
умеющие простить и оборвать
и близко подойти к человеку,
насмешливые и набожные,
встающие раньше зари зимою;
и прелестно-глупые цветы театральных училищ,
преданные с детства искусству танцев,
нежно развратные,
чисто порочные,
разоряющие мужа на платья
и выдающие своих детей полчасу в сутки;
и дальше, вдали — дворяне глухих уездов,
какие-нибудь строгие бояре,

бежавшие от революции французы,
не сумевшие взойти на гильотину, —
все вы, все вы —
вы молчали ваш долгий век,
и вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые,
во мне: последнем, бедном,
но имеющем язык за вас,
и каждая капля крови
близка вам,
слышит вас,
любит вас;
и вот все вы:
милые, глупые, трогательные, близкие,
благословляйтесь мною
за ваше молчаливое благословенье.

[181]
Май 1907

Александр Блок, 1880–1921

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Все это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух «Макбета».

Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,

Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески.

[45]
1908

Вениамин Блаженный, 1921–1999

В детстве мне казалось, что «бессмыслица» это бабочка,
Но бабочка, которую увидит не всякий,
Бабочка, у которой на крылышках серебристая пыльца.
Те, кто говорили «бессмыслица», пожимали плечами,
И глаза у них были глазами обиженных детей:
Некоторым из них казалось, что они эту бабочку видели,
Но поди поймай ее — «бессмыслицу»!

А я вот увидел ее почти взаправду,
Но увидел не в детстве, а в ранней юности, —
Оказалось, что «бессмыслица» не бабочка, а птица,
Птица с маленькою головкою лугового цветка
И зелеными глазами недоступной мне женщины, —
Это ведь в нее влюбился я в восьмом классе,
В учительницу русского языка, —
И она мне приснилась во сне,
И я даже пытался сказать ей что-то о своей любви,
Но она с обидой пожала плечами:
«Какая-то бессмыслица!»

[43]
4 января 1983

Дина Гатина, 1981

руки дырявые
это понравится контролеру
синицу накличет

смеяться
и журавля с кувшином
до братца,
что по грудь в землю вкопан
мой хороший бедный
по радио передаст
мол, руки дырявые,
ноги тоже.

[76]

Ирина Шостаковская, 1978

Рыбы не то что не дышат — они
Просто не пьют воды:
Серой, синей, зеленой.
И вода утекает их вдаль и вдаль.
И лодка плывет по них, и птица по них летит,
И белые водоросли, и золотые кувшинки,
И солнце сияет, колотит и млечной травой шелестит.
Вот черная рыба уходит по водовороту
В глубокое артезианское сердце
За половиной земли.
Вот красная рыба материю развоплощает,
И бежит красным огнем, и летает зеленой стрелой,
Да что там — вот вовсе не рыба.
Вот серая рыба, вот красный ее плавник,
Вот жгучая водная сырь, вот камыш и осока,
Качается воздух, оплавленный, жесткий, глядящий,
Мигает, как в роще цветные семарглы, и роща горит.

[347]

Александра Цибуля, 1990

после дождя высыпает как паданцы
с той же силой от сердца отрывается снег

гортензии розовое сгущение, молния шаровая
румянец, люминесцентный, трещит

запрокинутые, в легкомысленной невесомости
смотрели на вершины деревьев: ворона гналась за белкой
но вскоре и вовсе потеряли их из виду

вошли в тучу чаек
и никак не перейти мост

[336]

ТАКЖЕ СМ.:

Анна Горенко (**5.1**), Кирилл Медведев (**6.4**), Давид Самойлов (**7.2**),
Игорь Чиннов (**7.2**), Юрий Кузнецов (**9.2**), Наталия Азарова (**15**),
Андрей Черкасов (**15**), Даниил Хармс (**18.2.4**), Владимир Аристов
(**19.5**), Александр Скидан (**19.7**), Аркадий Драгомощенко (**22.2**),
Дмитрий Александрович Пригов (**23.3**).

12. Рифма

12.1.

Рифма и ее история

Под рифмой чаще всего понимают созвучные окончания стихотворных строк. Рифма была свойственна поэзии не везде и не всегда. Древнеиндийская и древнееврейская поэзии не знали ее вовсе, арабская и китайская, напротив, были рифмованными с самого начала. В поэтических традициях Древней Греции и Древнего Рима, на которые веками опирались европейские национальные поэзии, включая русскую, созвучия в конце строки от случая к случаю встречались, но их никак не отличали от других звуковых повторов — одинаково необязательных, служивших для усиления и выделения некоторых фрагментов или просто для украшения.

Зато у древних германцев и кельтов сложилась именно рифма, как мы ее знаем: устойчивый элемент структуры стиха, тесно связанный с его метрикой — потому что, как и метр, постоянная рифма предсказывает, формирует читательские ожидания. Такая рифма к концу Средневековья распространилась по всей Европе, и на протяжении нескольких столетий рифмованный стих решительно торжествовал — хотя и нерифмованный метрический стих постепенно завоевывал позиции, особенно в стихотворной драме (такой стих стали называть *белым*). Русская профессиональная поэзия в XVIII веке практически всегда была рифмованной, и отступления от этого правила были редки.

Но когда рифма стала восприниматься как обязательное и неизбежное свойство стиха, она стала автоматизироваться (2.4. Традиционная и новаторская поэзия). Стихотворение оказывалось зарифмованным не потому, что поэту это было зачем-то нужно, а потому, что так положено. Одни и те же рифмы у разных поэтов делали общий массив национальной поэзии однообразным, да к тому же еще и тянули за собой примерно одни и те же смыслы.

Эта проблема волновала уже Пушкина: приступая в 1836 году к изданию собственного литературного журнала «Современник», он включил в первый номер программную статью Егора Розена «О рифме», главная идея которой состояла в том, что рифма естественна для ранней стадии развития национальной поэзии, но затем должна быть отброшена как ненужное украшение, и будущее русской поэзии — за безрифменным стихом. И в собственных стихах Пушкин не прошел мимо этой темы, посмеявшись в «Евгении Онегине» над предсказуемой и примитивной рифмовкой:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)

[257]

Однако в этом отрывке Пушкин намекает (первым на это обратил внимание Виктор Шкловский в 1961 году, спустя более чем сто лет после появления «Онегина») на другой путь борьбы с автоматизацией рифмы: не отказ от нее, а ее усложнение. Потому что на самом деле со словом «морозы» здесь рифмуются не просто *розы*, а *-мы розы*.

Появление и распространение разных видов рифмы, которые в более ранние эпохи рифмами бы вовсе не считались, намного замедлило в русской поэзии процесс отказа от обязательной рифмовки — и к середине XX века авторы, вновь ощутившие, что возможности рифмы исчерпаны, по большей части уже ратовали за отказ и от других регулярных метрических структур, за переход к *свободному стиху*.

Из сказанного видно, что формальный вопрос: что с чем может рифмоваться? — оказывается так или иначе связан с вопросом содержательным: как и зачем используется рифма?

12.2.

Что с чем может рифмоваться?

Сами по себе окончания строк бывают мужские, женские, дактилические и гипердактилические — такие же, естественно, бывают и рифмы. Первые два вида встречаются заметно чаще и потому обычно воспринимаются как нейтральный фон, «просто рифма», тогда как дактилическая и гипердактилическая рифмы заметно выделяют стих на общем фоне. Когда Николай Некрасов первым стал много и часто использовать дактилическую рифму, это сразу придало его стихам особую интонацию, которую Корней Чуковский позднее назвал «изматывающим душу нытьем»:

Сеятель знания на ниву народную!
Почву ты, что ли, находишь бесплодную,
Худы ль твои семена?
Робок ли сердцем ты? слаб ли ты силами?
Труд награждается всходами хилыми,
Доброго мало зерна!

[225]

Основу рифмы традиционно составляет совпадение последнего ударного гласного в строке. Иногда этим дело и ограничивается; для английской или испанской поэзии рифма такого типа совершенно обычна, в русской же поэзии она была нередка в XVIII веке (скажем, у Михаила Ломоносова попадают *весны* — *зимы*), а позднее стала ощущаться как недостаточная, слишком слабая и получила название *бедной* рифмы.

Предпочтительной рифмой стала *точная*: совпадение ударного гласного и всей заударной части слова (*восток* — *урок*). Распространение созвучия вглубь строки дает богатую рифму, то есть такую, которая предполагает совпадение по меньшей мере *опорного* (предшествующего ударному гласному) согласного (*восток* — *поток*). Если созвучие идет еще дальше влево, говорят о *глубокой* рифме (*восток* — *листок*).

Логическим завершением такого движения становится *каламбурная* рифма, или *пантори́фма*: строки созвучны целиком, от начала до конца. Долгое время этот вид рифмы служил исключительно шуточным целям, пока в конце XX века

Дмитрий Авалиани не создал на его основе устоявшийся поэтический формат (18.3.3. Комбинаторная поэзия):

Не бомжи вы —
Небом живы.

[6]

Точность рифмы — понятие относительное. Рифмующие слова могут быть созвучны, но орфографически несхожи (как слова *лица* и *мыться*) — и это может влиять на восприятие, потому что в большинстве случаев мы читаем стихи глазами и лишь мысленно переводим письменную речь в звучащую. И наоборот, в некоторых случаях сходное написание по-разному звучащих слов порождает *глазную* рифму, которая в русской традиции почти не встречается, но в английской поэзии совершенно обыкновенна: *love* (читается «лав») ~ *prove* («прув»).

Кроме того, бывает еще и различное произношение: в пушкинском «Евгении Онегине» встречается, например, рифма *скучно* — *простодушно*, но она — точная, потому что рассчитана на старомосковское произношение *скушно*. И, наоборот, в его же «Стихах, написанных ночью во время бессонницы» рифма *хочу* — *ищу* рассчитана на петербургское произношение *ищу* как «ишчу».

Классическая русская поэзия интересовалась точностью рифмы, но не столь часто заботилась о ее богатстве и глубине. Со временем ситуация изменилась, поскольку «классические» рифмы приелись: в XX веке предударным созвучиям стали уделять все больше внимания — в том числе и за счет заударных, которые теперь могли значительно различаться (характерная рифма 1960-х годов у Беллы Ахмадулиной: *смех* — *смерть*).

Другим способом ухода от привычных заударных созвучий стала *неравносложная* рифма, соединяющая строки с различными окончаниями: мужским и женским, женским и дактилическим или даже, как у Владимира Маяковского, гипердактилическим и женским: *врезываясь* — *трезвость*. Непривычность созвучия могла компенсироваться глубиной рифмы: например, в этой рифме Маяковского совпадают четыре согласных, включая опорный (*р, з, в, с*).

Вопрос о заударном созвучии как основе рифмы снимает *разноударная* рифма, соединяющая слова сходного звукового состава, но с ударением в разных местах: *у́тром* — *нутро́м, говорю́* — *мо́рю* и т. п.

Наконец, на том же пути расподобления рифмующих слов возникли еще два вида рифмы. *Ассонансная** рифма соединяет слова с одинаковым ударным гласным, но разными согласными: *огня* — *уходя* (финальное созвучие стихотворения Афанасия Фета «Далекий друг, пойми мои рыдания...»). *Диссонансная* рифма, наоборот, опирается на согласные при различии ударного гласного: например, *позор* — *пузырь* у Николая Байтова или *полотняный* — *уплотненный* у Марии Степановой (рифма диссонансная, но при этом богатая — так часто бывает).

Все эти виды рифмы, далеко отклоняющиеся от классической точной рифмы, подчеркивают, что рифма принадлежит не столько звуковому строю стиха, сколько его метрической структуре: очень важно, как именно она звучит, но рифмой ее делает не это, а то, где она расположена и какую роль играет. В то же время читательский слух постепенно привыкает к новым созвучиям — и теперь легко слышит те рифмы (например, диссонансные), которые в прежние времена просто не уловил бы.

Привычное расположение рифмы в конце строки не является единственно возможным: помимо конца строки, у стиха могут быть и другие метрически выделенные места. Поэтому изредка встречается и *внутренняя* рифма, с участием предцезурных слов (рифмующихся друг с другом или с концом строки):

Пришел сон из семи сел.
Пришла лень из семи деревень.
Собирались лечь, да простыла печь.
Окна смотрят на север.
Сторожит у ручья скирда ничья,
и большак развезло, хоть бери весло.
Уронил подсолнух башку на стебель.

[48]

Иосиф Бродский

Если же все рифмы расположены на концах строк, то важно, как они расположены. Строчки, зарифмованные все подряд единой цепью рифм, — довольно редкая экзотика. Такие стихи называются *моноримами* и нередко носят иронический характер:

* Ср. с *ассонансом* — повтором одинаковых или похожих гласных звуков в тексте (необязательно поэтическом; то. Звуковой строй поэзии).

Вот, живешь: суета, нищета
Только тщетно считаешь счета,
Только видишь, что сумма не та;

А умрешь — темнота, немота
И такая, мой друг, пустота,
Будто ночью под аркой моста.

[341]

Игорь Чиннов

Гораздо чаще рифмуются две-три строки и по большей части не подряд, а чередуясь с другой серией рифм — типичные способы такого чередования связаны с разбивкой текста на строфы (13. Строфика).

Иногда рифмованные строчки чередуются с нерифмованными — так называемыми *холостыми*, и это тоже явление строфики, потому что место холостых строк (например, третья в каждом четверостишии или, как нередко у Марины Цветаевой, последняя после целиком рифмованного стихотворения) задано заранее. В иных случаях холостой стих возникает однократно на общем рифмованном фоне — это сильное средство подчеркивания какого-то особо значимого места в стихотворении. Если же рифма появляется от случая к случаю в нерифмованном стихе и ее невозможно предсказать, то она перестает быть частью метрики и вновь становится одним из многочисленных элементов звукового строя стиха.

Помимо звукового состава и расположения, для рифмы важны грамматические характеристики слов. Например, существование в языке омонимов — слов, которые звучат одинаково, но значат разное, а зачастую еще и относятся к разным частям речи, — приводит к появлению омонимической рифмы: *Я сказала: «Будешь мой, / Ты лица в слезах не мой»* (Алексей Ржевский), *И навек засыпали. / А потом — их земель засыпали* (Иосиф Бродский).

Многие точные созвучия в русском языке в той или иной мере предопределены принадлежностью слов к одной и той же части речи — иначе говоря, у них совпадают окончания и/или суффиксы: *целуешь* — *волнуешь*, *мосточек* — *кусточек*, *зеленее* — *мудренее*. Такая рифма называется *грамматической* (в русском языке среди таких рифм особенно часты *глагольные*).

В народной поэзии, основанной на параллелизме синтаксических конструкций (2.3. Профессиональная, любитель-

ская, народная и наивная поэзия), и раннем русском силлабическом стихе такая рифма употреблялась очень часто и казалась естественной. Однако постепенно такие рифмы стали казаться однообразными и слишком «легкими» (к любому глаголу можно подобрать огромное число рифм), и профессиональные поэты практически от них отказались. Отказ от грамматической рифмы, как и отказ от бедной рифмы, вновь возвращает нас к вопросу о том, зачем вообще рифма нужна.

12.3.

Зачем нужна рифма?

426

По мере того как погоня русской поэзии за новыми созвучиями становилась все более очевидной, а запрет на старые, недостаточно эффектные — все более суровым, поэты и критики искали объяснений происходящим переменам. Простейшая логика рассуждений состояла в том, что рифма — это украшение стиха и, как всякое украшение, «приобретает тем большую ценность, чем реже встречается, то есть чем труднее ее раздобыть» (Илья Сельвинский).

Однако большие поэты время от времени идут против этой очевидной логики. Самый, пожалуй, сильный запрет в области рифмы связан не с бедными и грамматическими рифмами, а с несколькими парами рифмующихся слов, уже использованными бесчисленное множество раз и потому воспринимаемыми как нечто примитивное — причем еще со времен Пушкина, писавшего с насмешкой в 1833 году: «Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядит непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь».

Тем не менее к рифме *кровь — любовь* обращаются один за другим Николай Некрасов, Федор Тютчев, Александр Блок. Конечно, нарушение запрета само по себе обладает художественной силой, поскольку обманывает читательские ожидания: читатель знает, что здесь напрашивается тривиальная рифма, но предполагает, что выдающийся мастер от нее уклонится, — мастер же, в свою очередь, уклоняется от уклонения. Но важное значение имеет и контекст, в котором появляется рифма. У Некрасова в ключевом месте очень

важного для него стихотворения «Рыцарь на час» рифма «кровь — любовь» сталкивается с грамматической рифмой, связывающей два причастия (и еще два соединены с ними внутренней рифмой):

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

[225]

— четверостишие построено на звуковом и содержательном противопоставлении самых простых и прямолинейных слов «праздной болтовне», которая, утверждает Некрасов, равносильна соучастию в кровопролитии.

У Федора Тютчева в «Последней любви» рифмы, неприятные и почти тривиальные, умышленно отступают в тень, оставляя на авансцене чрезвычайно сложную и неожиданную ритмическую структуру текста.

У Александра Блока в первой части исключительного по чувственной откровенности цикла «Черная кровь» рифма *кровь — любовь* завершает серию парных рифм, открывающую редкой *тавтологической* рифмой (одно и то же слово — в данном случае местоимение «мне» — дважды подряд оказывается в конце строки, рифмуясь само с собой). Таким образом стихотворение обращает внимание на состояние субъекта, который переживает несколько сменяющих друг друга и снова возвращающихся состояний, из которых он не может вырваться. Это постоянное возвращение одних и тех же эмоций подчеркивается предсказуемыми рифмами.

Перечень поэтов последнего столетия, сознательно обротившихся к этой самой банальной и стертой рифме в русской поэзии, занял бы слишком много места, но можно упомянуть Виктора Соснору, в стихотворении которого «У моря, у моря, где Рим» сошлись, кажется, все самые изощренные и неожиданные разновидности рифмы, так что отказ от этой изощренности обозначает концовку стихотворения.

Таким образом, никакая рифма (впрочем, это относится и к любому элементу стихотворного текста) не хороша и не плоха сама по себе: ее необходимость определяется ее ролью в контексте всего стихотворения, и эта роль тесно связана с содержанием текста и, в частности, со значением рифмующих слов. «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, за-

427

Работа окончена.
Тело обвей
в сплошной
электрический ветер.
Хочешь под землю —
бери собвей,
на небо —
бери элевейтер...

[211]

Итак, рифмующие слова могут взаимодействовать друг с другом не только по звучанию, но и по смыслу: недаром Ю. Н. Тынянов называл рифму «ритмическим сравнением». Часто слова рифмуются по контрасту значений, и этот контраст таким образом подчеркивается и усугубляется: *И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет, / С подставки на траву росистую прыгнёт* (Иннокентий Анненский), *Без осадка пыливый дух / Растворится в облаке мух* (Александр Беляков). Порой одно из рифмующих слов «заражает» другое своим значением — например, у Иннокентия Анненского:

На черное глядя стекло,
Один, за свечою утрюмой,
Не думай о том, что прошло;
Совсем, если можешь, не думай!

[18]

Доступны рифме и более тонкие эффекты. Возможна, например, рифма-цитата, отсылающая к другому стихотворению, в котором именно эти слова уже рифмовались (17. Поэтическая цитата и интертекст). Такая рифма должна быть достаточно редкой и узнаваемой. Например, рифма *на Ордынку* — *в обнимку* впервые была употреблена в стихотворении Иосифа Бродского «Рождественский романс», и когда Николай Байтов в стихотворении «Высокий военный...» повторяет ее, то «привязывает» свой текст к тексту Бродского, обращая внимание как на сходство (в обоих стихотворениях кто-то перемещается по Москве), так и на различие (Бродского интересует панорама предстоящих взгляду картин, а Байтова — вопрос о том, кто и как эти картины видит).

Другой впечатляющий эффект — обман ожидания: вместо слова, которое, казалось бы, напрашивается составить пару к окончанию первой строки, во второй вдруг возникает какое-то другое. Нередко этот прием используется в шуточных стихах, но встречается и в поэзии вполне «серьезной»:

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась, —

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.

[332]

В этом стихотворении Владислава Ходасевича говорится о смерти, и в концовке вместо слова *иной* подразумевается другое слово — *живой*. Содержательный смысл рифмы, таким образом, в полной мере выявляется лишь в контексте: этого ли стихотворения (в соположении с другими его рифмами) или других стихов, всей национальной поэзии.

Но если некоторые рифмы гораздо важнее и значимее, чем другие, — нужны ли эти другие? Когда поэты не считают нужным *всегда* использовать рифму, она может появляться только в тех местах текста, где без нее действительно не обойтись: рифма в таких случаях выступает как *рифмический курсив*. Традиция такой работы с рифмой была в стихотворной драме: рифмованными двустипшиями заканчивались написанные белым стихом сцены в некоторых

трагедиях Шекспира, рифма возникала и в ключевых местах пушкинского «Бориса Годунова». Теперь так происходит и в коротких лирических стихах.

Если рифма необязательна, то она становится всего лишь одним из способов создания смыслов из звучания стиха, уравнивается в правах с другими видами звуковых повторов. В стихотворении, насыщенном созвучиями в разных местах (а не только метрически значимых), рифма не всегда оказывается на первых ролях — и возможность перенести «ритмический курсив» с конца строки в другое место позволяет поэту не только создавать особую интонацию, но и особым образом расставлять смысловые акценты:

что за слово-то ношеное от старшего по наследству
как весы покаты а мать с отцом еще молоды и тревожны
не досталось кому серебряной ложки к тем едут
в крахмальных халатах практиканты из неотложки
тряпки нараспашку пеленки над кроватькой иконки [204]

— пишет Станислав Львовский в стихотворении о болезни ребенка, создавая атмосферу высокого эмоционального напряжения в том числе и за счет того, что все рифмы в этой строфе неточные (*наследству — едут, тревожны — неотложки — иконки*), зато она пронизана более точными созвучиями, находящимися в разных местах строки (*покаты — халатах — практиканты, ложки — неотложки, пеленки — иконки*).

С другой стороны, даже если поэт сводит к минимуму звуковую организацию стихотворения — окончания стихов все равно остаются выделенным местом, где любой художественный прием особенно заметен. Так возникают «смысловые рифмы» — концовки строк, не похожие друг на друга по звуку, но все равно тесно связанные по смыслу:

прийти к женщине
поговорить о чувствах [28]

— нарочито незатейливая миниатюра Ивана Ахметьева накрепко связывает два слова на концах строк, иронизируя над скучной инерцией мышления (как будто больше говорить с женщиной не о чем).

Александр Сумароков, 1717–1777

ПРОТИВУ ЗЛОДЕЕВ

На морских берегах я сию,
Не в пространное море гляжу,
Но на небо глаза возвожу.
На врагов, кои мучат нахально,
Стон пуская в селение далеко,
Сердце жалобы вносит печально.
Милосердие мне сотвори,
Правосудное небо, воззри
И все действия мои разбери!
Во всей жизни минуту я каждую
Утесняюсь, гонимый, и стражду,
Многokrатно я алчу и жажду.
Иль на свет я рожден для того,
Чтоб гоним был, не зная для чего,
И не трогал мой стон никого?
Мной тоска день и ночь обладает;
Как змея, мое сердце съедает,
Томно сердце всечасно рыдает.
Иль не будет напастям конца?
Вопию ко престолу творца:
Умягчи, боже, злые сердца! [306]

Александр Блок, 1880–1921

Из цикла «ЧЕРНАЯ КРОВЬ»

Вполоборота ты встала ко мне,
Грудь и рука твоя видится мне.

Мать запрещает тебе подходить,
Мне — искушенье тебя оскорбить!

Нет, опустил я напрасно глаза,
Дышит, преследует, близко — гроза...

Взор мой горит у тебя на щеке,
Трепет бежит по дрожащей руке...

Ширится круг твоего мне огня,
Ты, и не глядя, глядишь на меня!

Пеплом подернутый бурный костер —
Твой не глядящий, скользящий твой взор!

Нет! Не смирят эту черную кровь
Даже — свидание, даже — любовь!

[45]

1914

432

Константин Вагинов, 1899–1934

И умер он не при луне червонной,
Не в тонких пальцах золотых дорог,
Но там, где ходит сумрак желтый,
У деревянных и хрустящих гор.

Огонь дрожал над девой в сарафане
И ветер рвал кусок луны в окне,
А он все ждал, что шар плясать устанет,
Что все покроет мертвый белый снег.

Крутись же, карусель, над синею дорогой,
Подсолнечное семя осыпай,
Пусть спит под ним тяжелый, блудный город,
Души моей старинный, черный рай.

[55]

Георгий Иванов, 1894–1958

Звезды меркли в бледнеющем небе,
Все слабей отражаясь в воде.
Облака проплывали, как лебеди,
С розовеющей далью редая...

Лебедями проплыли сомнения,
И тревога в сияньи померкла,
Без следа растворившись в душе,

И глядела душа, хорошея,
Как влюбленная женщина в зеркало,
В торжество, неизвестное мне.

[146]

Юрий Одарченко, 1903–1960

Меня не любят соловьи
И жаворонки тоже.
Я не по правилам пою
И не одно и то же.

В лесу кукушка на вопрос
Охотно отвечает,
И без ошибки смертный час
По просьбе отмечает.

Но если сто семнадцать раз
Вам пропоет кукушка,
Не отвечайте ей тотчас:
Какая же ты душка!

Наверно, врет кукушка.

[234]

Виктор Соснора, 1936

У МОРЯ, У МОРЯ, ГДЕ РИМ

I Не слышим с лошади музык,
пьянит ее кумыс.

Есть ход за Маятник, да вдруг
на труп не хватит дров.

Я строг, костер, и пышет Рим,
а он уже без рам.

У лошадей кружит метель,
жгут светлый дух ряды,
и море, севшее на мель,
все ходит у воды.

433

- II Я вам пою, что, кружась, взошла
белая лампа дня,
море свистит, а его взашей
солнечный гонит яд.
- III Рисую: у моря стоит лошадей
две-три, сосна, щегол,
это поет с водопоя Рим,
в туфельках, злой, румян.
- Это под звездами Желтых Псов
море роится вспять,
желтые звезды его петель
как ожерелья толп.
- IV Ты множествен, ты эросцвет и ум,
где сеять ген, кого, убив, умыть.
- А я иду по ковылям, как Овн,
а ты одет, как девушка, в венок.
- Я рад и редок, замахнул на Жизнь,
а ты не рок, не друг, и дал жетон.
- Я честно вылил вниз в стакане кровь,
ты чтиво туч. Скажу и про любовь:
- как сел щегол на лошадь, и — табун!
как бьют яйцо Земли — в лицо, в набат!
- А я иду, как огонь и гонг времен,
а ты идешь, как девушка, — плашмя.

[298]

1999

Александр Скидан, 1965

Из цикла «КОНДРАТЬЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ»

и русский дадаизм
и ад

возлюбленный
с какой-то страшной силой

Поплавский на полу лежит
винтом ушедшая ступенька неба

его как девочка манит

домой домой с небес
ты будешь возвращаться

бежать навстречу ей
и с нею же прощаться

как если б рифму полюбил ты вдруг
в плаще трагическом героя

[290]

1999

Станислав Львовский, 1972

полина ивановна говорит мариин
андреевне: *все-таки воздух великое дело*
и потом на земле
хотя бы изредка необыкновенно полезно

в это время обе парят над бездной

да соглашается
мария андреевна *да это вы очень верно*
заметили полина иванна

что?
переспрашивает та *подождите*
что? подождите машина проедет
а то ничего не слышно

в это время ангелы в вышних
строятся на утреннюю линейку

вот времена настали мария
андреевна тяжело вздыхает
обращаясь к полине ивановне
трудились всю жизнь
а теперь на подарок внучке
все думаю как бы сэкономить копейку

да отвечает рассеянно
полина ивановна
и не говорите до пенсии
дотянуть бы мария андреевна
трудные времена настали

говорит полина ивановна чего это мы с вами андреевна
над бездной летаем как молодые крыльями машем
если изредка отвечает та это необычайно
верите ли полина иванна полезно
и опять же в транспорте не нужно толкаться

воздух соглашаются между собой старушки
это что ни говори великое дело
хотя слишком конечно в нашем возрасте
увлекаться не следует

так летят они из магазина домой, неспешно беседуя.
в сумках для внуков пряники и ватрушки.
две психеи на пенсии, пожилые
бабочки неразлучные до срока подружки,

вышитые нательным крестиком по небесной подушке. [204]

Игорь Чиннов, 1909–1996

А умрем — заживем на поверхности солнца,
Два сияющих протуберанца.
(Наши души там будут, как два иностранца,
Два неопытных переселенца.)

Спросит огненный дух: «Как по-беженски время?
Как по-божески Божие имя?»
(Завывать и плясать будет бурное пламя,
Будто дикое, страшное племя.)

Ну, а ты говоришь: «Где лучи слишком ярки,
Там играть можно только в жмурки.
Наши души поедут на сивке-бурке
И растают, смешные Снегурки!»

[341]

Николай Байтов, 1951

Высокий военный
походкой надменной
прошел по Тверской.
А рыночник низкий
прошел по Никитской
походкой простой.

Прошел по Неглинной
с ухмылкой невинной
среди многих других
опять же военный
с задержкой мгновенной
газету купив.

Прошли по Басманной
с оглядкою странной
и скрылись в дворах
походкой солидной
с улыбкой ехидной
монах и прораб.

И в ту же минуту
навстречу кому-то
вальяжный мажор
с заботою, скрытой
под внешностью зыбкой
по Мытной прошел.

Но вдруг на Ордынку
выходит в обнимку
со мной моя зверь —
и вмиг все боязни
и тайные связи,
все знаки и звенья,
и страхи, и тени,
все стрелки и сделки
утратили цель...

Составились в ноль...

Рассыпались в пыль.

[30]
2001

ТАКЖЕ СМ.:
Ян Сатуновский (**3.1**), Борис Пастернак (**7.1**), Ольга Мартынова (**10.1**), Осип Мандельштам (**10.5**), Георгий Оболдуев (**11.2**), Наталия Азарова (**13**), Михаил Кузмин (**17**), Александр Введенский (**18.2.1**), Виктор Иванів (**18.2.6**), Борис Слуцкий (**21.1.3**).

13. Стирофика

Когда речь идет о рифмованных стихах, любой внимательный читатель поэзии может заметить, что стихи отличаются друг от друга не только размерами, но и рифмовкой. Рифмовка — это порядок рифм в стихотворении: этот порядок может быть *регулярным*, когда рифмы следуют друг за другом в одной и той же последовательности (например, *abab cdcd dede* и т. д.), может быть *вольным* (если нет никакой закономерности в чередовании рифм). Часто можно услышать, что стихотворение написано четверостишиями, двустишиями или трехстишиями. О четверостишиях говорят, что в них бывает перекрестная или охватная рифмовка и т. д. Эти разные способы рифмовки объединяют понятием *строфы*.

Существуют несколько простых и употребительных в русской поэзии строф. Наиболее простая строфа — двустишие с *парной* рифмовкой (в схематической записи — *aa*). Так был устроен и народный акцентный стих («раешник»), и силлабический 13-сложник, и александрийский стих:

Не било четырех... Но бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило

И, в выцветшей степи туманная река,
Так плавно двигались над нами облака...

[18]

Иннокентий Анненский

Другой крайне употребительный тип — четырехстишные строфы. Из них наиболее часто встречается четверостишие с *перекрестной* рифмовкой (*abab*), реже — четверо-

стишие с *охватной* рифмовкой (*abba*). Иногда эти строфы смешиваются в рамках одного стихотворения, как, например, в этом коротком стихотворении Георгия Иванова:

Не станет ни Европы, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы —
Припадок атомической истерики
Все распылит в сияньи синевы.

Потом над морем ласково протянется
Прозрачный, всепрощающий дымок...
И Тот, кто мог помочь и не помог,
В предвечном одиночестве останется.

[146]

440

Перекрестная рифмовка часто встречается в тех стихах, которые приводятся в других главах учебника, — это самая распространенная строфа в русской поэзии. Напротив, охватная рифмовка, хотя и кажется очень близкой перекрестной, используется гораздо реже.

Иногда в четверостишиях только вторая и четвертая строка рифмуются, а первая и третья остаются без рифмы. Такую рифмовку называют *четной*: она была распространена в немецкой поэзии (в частности, у популярного в России XIX века Генриха Гейне) и именно оттуда пришла в русский стих:

Дождя отшумевшего капли
Тихонько по листьям текли,
Тихонько шептались деревья,
Кукушка кричала вдали.

Луна на меня из-за тучи
Смотрела, как будто в слезах;
Сидел я под кленом и думал,
И думал о прежних годах.

[314]

Алексей К. Толстой

Разумеется, поэты не останавливались на двустишиях и четверостишиях: в русской поэзии можно найти стихотворения, написанные как пятистишиями и шестиштишиями, так и более длинными строфами. Для всех этих строф важно так называемое *правило альтернанса*. Наглядно действие этого правила можно показать так: если в четверостишии *abab*

окончание *a* — мужское, то *b* — должно быть женским или (гипер)дактилическим, и наоборот.

В схемах рифмовки мужские окончания часто обозначают прописными буквами, а женские — строчными. Это позволяет наглядно изобразить правило альтернанса: ему соответствуют рифмовки *aBaB* и *AbAb*, но не *abab* или *ABAB* (однако далеко не все поэты придерживаются этого правила, и на практике такие рифмовки употребляются часто). Это правило редко затрагивает гипердактилические и дактилические окончания, обеспечивая чередование мужских и женских. Так, в александрийском стихе после пары женских рифм обязательно идет пара мужских.

Существуют и более сложные строфы — с большим количеством рифмующихся слов. В истории русского (и мирового) стиха были эпохи, когда оригинальные, ни на кого не похожие строфы очень ценились (одной из таких эпох был конец XVIII века, другой — начало XX века). Иногда такие строфы приобретали большую популярность и занимали особое положение в культуре. Такие знаменитые строфы бывают связаны с конкретным жанром («одическая строфа»), автором («спенсерова строфа») или даже произведением («онегинская строфа») или просто имеют широкое распространение в поэзии (как октавы и терцины употреблялись сначала в итальянской поэзии, а потом распространились по всему миру).

Одна из наиболее знаменитых строф такого типа — *октава* (лат. *octava* — ‘восьмая’). В этой строфе восемь строк, которые рифмуются друг с другом по схеме *abababcc*. Соседние октавы, как правило, связаны правилом альтернанса (хотя в небольших стихотворениях это часто нарушается). Октавой часто писались большие поэмы, которые подражали итальянской поэме Возрождения («Неистовому Роланду» Лудовико Ариосто или «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо), однако этой строфой могли также писаться стихи, напрямую с этими поэмами не связанные, например пушкинская «Осень»:

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!
А зимних праздников блестящие тревоги?..
Но надо знать и честь; полгода снег да снег,
Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю надоест. Нельзя же целый век

441

Кататься нам в саях с Армидами младыми
Иль киснуть у печей за стеклами двойными. [257]

В русской поэзии XVIII века особенно часто употреблялась *одическая* строфа, представляющая собой десятистишие с рифмовкой *AbAb CCdCCd*. Эта строфа была широко распространена во французском, немецком и русском классицизме. При помощи нее писались пространственные торжественные стихотворения (оды), и к началу XIX века она уже практически вышла из употребления, хотя отдельные поэты пытались использовать ее и позднее. Например, эту строфу использовал один из ранних поэтов-символистов Иван Коневской:

442

И все творит, и все струится,
И тело — тьмы сплоченных сил.
Но нечто от ума таится:
Их много — я один пребыл.
Сейчас лишь здесь толпы их были,
Теперь ужплыли и забыли:
Я не могу быть там, тогда.
Когда б я был всегда и всюду,
То мне не быть иль сбыться чуду:
Я — это мечь, минут череда. [166]

В 1900 году, когда было написано это стихотворение, поэзия редко замечала человеческое тело. Коневской решается ввести тело в поэзию, утвердить его как одну из важных тем, и поэтому ассоциации с торжественной одой, которая призвана воспевать величие монарха или божества, оказываются особенно важными: тело представлено здесь как нечто торжественное, достойное удивления и восхищения.

Особое место в русской поэзии занимает *онегинская* строфа — строфа, которой написан «Евгений Онегин». Эта строфа состоит из 14 строк с рифмовкой *AbAb CCdd Effe gg* (в ней сочетаются различные типы простейших рифмовок). За пределами пушкинского романа онегинская строфа употреблялась редко, хотя некоторые поэты XIX—XX веков, которые чувствовали особую близость к Пушкину, иногда употребляли ее в отдельных стихотворениях, часто состоявших всего лишь из одной строфы:

Прощай же, книга! Для видений
отсрочки смертной тоже нет.

С колен поднимется Евгений,
но удаляется поэт.
И все же слух не может сразу
расстаться с музыкой, рассказу
дать замереть... судьба сама
еще звенит, и для ума
внимательного нет границы
там, где поставил точку я:
продленный призрак бытия
синее за чертой страницы,
как завтрашние облака,
и не кончается строка. [221]

Владимир Набоков

Этим фрагментом заканчивается роман Владимира Набокова «Дар» (1937), и в романе он представлен в виде прозаического абзаца*. Писатель таким образом скрывает от читателя не только стихотворную природу, но и строфику этого текста, отсылающего к пушкинской традиции. Такую графическую организацию стихотворения обычно называют *мнимой прозой*.

Набокову принадлежат и другие эксперименты с онегинской строфой. Например, в «Университетской поэме» (1927) он воспроизводит пушкинскую схему рифмовки в обратном порядке: *AA bCCb DDee FgFg* (Набоков все-таки начинает свою строфу с женской рифмы, хотя, если до конца следовать Пушкину, она должна начинаться с мужской). Приведем лишь одну строфу из этой довольно длинной поэмы:

За этой площадью шерботой
кинематограф, и туда-то
по вечерам мы в глубину
туманной дали заходили, —
где мчались кони в клубах пыли
по световому полотну,
волшебнo зрителя волнуя;
где силуэтом поцелуя

* В романе этот отрывок выглядит так: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка».

443

все завершалось в должный срок;
 где добродетельный урок
 всегда в трагедию был вкраплен;
 где семенил, носками врозь,
 смешной и трогательный Чаплин;
 где и зевать нам довелось.

[221]

От всех этих строф отличается другая крайне важная для европейской поэзии строфа — *терцина* (ит. *terza rima* — ‘третья рифма’). Терцина — ограниченная только размерами стихотворения вереница рифмующихся друг с другом строк, но эта рифмовка подчиняется особому правилу: первая строка рифмуется с третьей, вторая — с четвертой и шестой, пятая — с седьмой и девятой, восьмая — с десятой и одиннадцатой и т. д. Общая схема такой рифмовки: *aBa BcB cDc DeD eFe* и т. д. (или *AbA bCb CdC* и т. д.). В терцинах обязательно соблюдается правило альтернанса. Терцинами была написана «Божественная комедия» Данте, и поэтому любые стихотворения, в которых используется эта строфа, ассоциируются с этим произведением. Поэма Данте существует на русском языке в переводе Михаила Лозинского, который вместо силлабического размера оригинала использовал 5-стопный ямб:

Земную жизнь пройдя до половины,
 Я очутился в сумрачном лесу,
 Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
 Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
 Чей давний ужас в памяти несу!

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
 Но, благо в нем обретши навсегда,
 Скажу про все, что видел в этой чаще...

[106]

К сложным строфам примыкают также так называемые *твердые формы* — стихотворения с заранее заданной сложной схемой рифмовки. Наиболее распространенная (и наименее твердая!) из этих форм — *сонет*, который встречается в очень большом количестве вариантов. Это разнообразие возникло из-за сложной истории этой формы: сонет име-

ет итальянское происхождение, но довольно быстро он был освоен французской и английской литературой, каждая из которых внесла в него свои усовершенствования (другие литературы также шли по этому пути, но своих «канонических» типов сонета не изобрели).

Сонет может быть *французского* или *английского* типа. Эти два типа отличаются друг от друга схемами рифмовки. Французский тип сонета наиболее употребителен в русской поэзии: такой сонет состоит из двух катренов (четверостиший) и двух терцетов (трехстиший). И катрены, и терцеты обычно пишутся на две рифмы. При этом предпочитают сочетания либо охватной рифмовки в обоих катренах (*abba abba*) и рифмовки *ccd ede* в терцетах, либо перекрестной рифмовки в катренах (*abab abab*) и рифмовки *ccd eed* в терцетах. Везде строго соблюдается правило альтернанса.

Сонет *английского* типа (или «шекспировский» сонет) устроен проще, чем сонет французского типа: это последовательность трех четверостиший с перекрестной рифмовкой и двустихия. Каждый из катренов пишется на свою пару рифм: *abab cdcd efef gg*.

В русских сонетах чаще всего используется 5-стопный ямб (аналог итальянского и французского 10-сложника, а также английского 5-стопного ямба). Если сонеты пишутся другими размерами, это сразу воспринимается как вызов традиции. Несмотря на все разнообразие рифмовок в сонете, мы сразу понимаем, что перед нами сонет, а не другая форма: причина этого в том, что во всех сонетах самые главные особенности формы остаются неизменными — в нем всегда 14 строк, и он всегда состоит из двух катренов и двух терцетов (таких сонетов настолько много, что некоторые авторы в порядке эксперимента отступают даже от этих правил).

До сих пор речь шла только о рифмованных стихах. Однако когда речь идет о строфике, обязательно имеется в виду рифмовка. Например, о некоторых переводах из древнегреческих и латинских поэтов, а также о подражаниях им говорят, что они написаны сапфическими или алкеевыми строфами, но эти строфы обычно не имеют рифм:

Круг друзей своих покидаю милых,
 В дальний, чуждый край направляю путь свой,
 Бури, моря глубь — не преграда ждущим
 Сладкой свободы.

Как зари приход, как маяк высокий,
Как костер вдали среди ночи темной,
Так меня влечет через волны моря
Рим семихолмный.

[181]

Михаил Кузмин

Сапфическая строфа — это четверостишие, каждая строка которого написана в соответствии с определенной схемой ударений (п. Метрика): первые три строки должны укладываться в схему — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪, а четвертая строка — в схему — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪, то есть совпадать с двухстопным дактилем.

Хотя в таких строфах нет рифмы, в них регулярно чередуются разные размеры. Если попытаться в наиболее общем виде сформулировать, что такое строфа, то можно сказать, что это минимальная единица такого чередования. Другими словами, там, где последовательность размеров начинается воспроизводиться заново, располагается граница между строфами.

Это чередование необязательно должно быть таким сложным, как в сапфической строфе, — напротив, оно может быть очень простым:

Среди искусственного озера
Поднялся павильон фарфоровый;
Тигриною спиною выгнутый,
Мост яшмовый к нему ведет.

И в этом павильоне несколько
Друзей, одетых в платья светлые,
Из чаш, расписанных драконами,
Пьют подогретое вино...

[101]

Николай Гумилев

В стихотворении Николая Гумилева нет рифм, и все оно написано одним и тем же размером — 4-стопным ямбом, но в нем упорядочены окончаний строк: первые три строки имеют дактилические окончания, четвертая — мужское, затем эта последовательность повторяется. Минимальная единица чередования — четыре строки, следовательно, стихотворение состоит из четырехстрочных строф (четверостиший).

Не все стихи делятся на строфы. Например, в классическом размере стихотворной драматургии белом 5-стоп-

ном ямбе не только отсутствуют рифмы, но и чередование окончаний никак не упорядочено. В таком стихе нельзя выделять строфы, потому что нельзя говорить ни о какой регулярности. Однако в таких случаях поэт может подчеркивать элементы композиции стихотворения, разделяя его части пробелами, вводя «строфы», которые существуют только визуально, а не обусловлены метрической структурой стихотворения.

Эта особенность белого стиха характерна и для верлибра: поэт может делить стихотворение на графические строфы по разным принципам — в зависимости от своей задачи. Такие строфы в верлибре называются *строфоидами*:

Поворот трамвайных путей
фонарь отразившийся в коже плаща
крысиный запах парадной
запомни это тело мое и с ним отойди

тело мое мой грубый сожитель которого я
ненавижу со всей его целью и болью
и с той мишурою что с этим
отдаленно рифмуется

[132]

Сергей Завьялов

Это стихотворение написано свободным стихом, но оно разбито на строфоиды, и последняя строка каждого немного сдвинута вправо. Завьялов относится к тем поэтам, для которых крайне важна античная традиция, и в этом стихотворении он намекает на античную поэзию с помощью графики: строфоиды стихотворения напечатаны так, как обычно печатаются строфы сапфического стиха. Это подчеркивается тем, что концы предложений совпадают с концами строфоидов, как и в русских имитациях этой античной формы.

В стихотворении Завьялова графическое разбиение подчеркивает синтаксическую структуру текста и напоминает читателю о классической поэзии, однако строфоиды в верлибре далеко не всегда устроены так — каждый поэт сам устанавливает для себя те правила, которые определяют внешний вид текста (14. Графика стиха).

Аполлон Григорьев, 1822–1864

ОТЗВУЧИЕ КАРНАВАЛА

Помню я, как шумел карнавал,
Завираяся змеем гремучим,
Как он несясь безумно и ярко сверкал,
Как он сердце мое и колол и сжимал
Своим хоботом пестрым и жгучим.

Я, пришелец из дальней страны,
С тайной завистью, с злобой немую
Видел эти волшебнo-узорные сны,
Эту пеструю смесь полной сил новизны
С непонятно живой стариною.

Но невольнo я змею во власть
Отдался, окружен его миром, —
Сердце поняло снова и счастье, и страсть,
И томленье, и бред, и желанье упасть
В упоенье пред новым кумиром.

[93]
1858

Константин Случевский, 1837–1904

Что, камни не живут? Не может быть! Смотри,
Как дружно все они краснеют в час зари,
Как сохраняют в ночь то мягкое тепло,
Которое с утра от солнца в них сошло!
Какой ужасный гул идет от мостовых!
Как крепки камни все в призваниях своих, —
Когда они реку вдоль берега ведут,
Когда покойников, накрывши, стерегут,
И как гримасничают долгие века,
Когда ваятеля искусная рука
Увековечит нам, под лоском красоты,
Чьи-либо гнусные, проклятые черты!

[292]

Гавриил Державин, 1743–1816

СНИГИРЬ

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов;
С горстью россиян все побеждать?

Быть везде первым в мужестве строгом,
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и Богом,
Скиптры давая, зваться рабом,
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для Царей, себя изнурять?

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, Снигирь!
Бранна музыка днесь не забавна:
Слышен отвсяду томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных,
Нет уже с нами! — что воевать?

[111]
1800

Афанасий Фет, 1820–1892

ХАНДРА

1 Когда на серый, мутный небосклон
Осенний ветер нагоняет тучи
И крупный дождь в стекло моих окон
Стучится глухо, в поле вихрь летучий

Гоняет желтый лист и разложен
Передо мной в камине огонь трескучий, —
Тогда я сам осенняя пора:
Меня томит несносная хандра.

- 2 Мне хочется идти таскаться в дождь;
Пусть шляпу вихрь покружит в чистом поле.
Сорвал... унес... и кружит. Ну так что ж?
Ведь голова осталась. — Поневоле
О голове прикованной вздохнешь, —
Не царь она, а узник — и не боле!
И думаешь: где взять разрыв—травы,
Чтоб с плеч свалить обузу головы?

- 450 3 Горят дрова в камине предо мной,
Кругом зола горячая сереет.
Светло — а холодно! Дай, обернусь спиной
И сяду ближе. Но халат чадеет.
Ну вот точь-в-точь искусств огонь святой:
Ты ближе — жжет, отвинешься — не греет!
Эх, мудрецы! когда б мне кто помог
И сделал так, чтобы огонь не жег!

- 4 Один, один! Ну, право, сущий ад!
Хотя бы черт явился мне в камине:
В нем много есть поэзии. Вот клад
Вы для меня в несносном карантине!..
Нет, съезжу к ней!.. Да нынче маскарад,
И некогда со мной болтать Алине.
Нет, лучше с чертом наболтаюсь я:
Он слез не знает — скучного дождя!

- 5 Не еду в город. «Смесь одежд и лиц»
Так бестолкова! Лучше у камина
Засну, и черт мне тучу небылиц
Представит. Пусть прекрасная Алина
Прекрасна. — Завтра поздней стаей птиц
Потянется по небу паутина,
И буду вновь глядеть на небеса:
Эх, тяжело! хоть бы одна слеза!

[324]

1840

Михаил Лермонтов, 1814–1841

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной;
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла.
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

[190]

451

Максим Амелин, 1970

Дождю ни конца ни края нет;
хандры надрывающийся кларнет,
рыдая навзрыд, утробен,
одну заунывную ноту ныть,
тянуть одной паутины нить, —
на большее не способен.

Сырое серое полотно,
которым небо заплетено,
трудолюбивой Арахне,
надеюсь, когда-нибудь надоест.
Ты, роза красная, черный крест
обвившая, не зачакни!

Кто не был молод, не станет стар. —
О дар предведения! О дар
предвидения! — Покуда
дождем снаружи, хандрой внутри
храним, безмолвствую, хоть умри,
умри, не дождавшись чуда.

[14]

Виктор Соснора, 1936**ХУТОР У ОЗЕРА**

Чьи чертежи на столе?
Крестики мух на стекле.
Влажно.
О океан молока
лунного! Ели в мехах.
Ландыш

пахнет бенгальским огнем.
Озеро — аэродром
уток.
С удочкой в лодке один
чей человеческий сын
удит?

Лисам и ежикам — лес,
гнезда у птицы небес,
нектар
в ульях у пчел в эту тьму,
лишь почему-то ему —
негде.

Некого оповестить,
чтобы его отпустить
с лодки.
Рыбы отводят глаза,
лишь поплавок, как слеза,
льется.

В доме у нас чудеса:
чокаются на часах
гири.

Что чудеса и часы,
что человеческий сын
в мире!

Мир ни греховен, ни свят.
Свиньи молочные спят —
сфинксы.
Тает в хлеву холодок,
телкам в тепле хорошо
спится.

Дремлет в бутылках вино.
Завтра взовьются войной
осы.
Капает в землю зерно
и прорастает земной
осью.

[298]

Наталия Азарова, 1956

она одна посередине осталась одна
она свеча в черепице трава
она одноусый звонарь
и узкоротый олёнек

души пересолены жабры
души переделаны фибры
дúшу отоспать бы
от просторных и долголицых движений

буду в нее входить
буду в дом в куб входить
будет легче подпрыгивать
полчища мачех рук на перешейке

[9]

Максимилиан Волошин, 1877–1932**IN MEZZA DI CAMMIN...**

Блуждая в юности извиистой дорогой,
Я в темный Дантов лес вступил в пути своем,
И дух мой радостный охвачен был тревогой.

С безумной девушкой, глядевшей в водоем,
Я встретился в лесу. «Не может быть случайна, —
Сказал я, — встреча здесь. Пойдем теперь вдвоем».

Но, вещим трепетом объят необычайно,
К лесному зеркалу я вместе с ней приник,
И некая меж нас в тот миг возникла тайна.

И вдруг увидел я со дна встающий лик —
Горящий пламенем лик Солнечного Зверя.
«Уйдем отсюда прочь!» Она же птичий крик

Вдруг издала и, правде снов поверя,
Спустилась в зеркало чернеющих пучин...
Смертельной горечью была мне та потеря.

И в зрящем сумраке остался я один.

[66]

1907

Антон Дельвиг, 1798–1831

СОНЕТ

Что вдали блеснуло и дымится?
Что за гром раздался по заливу?
Подо мной конь вздрогнул, поднял гриву,
Звонко ржет, грызет узду, бодрится.

Снова блеск... гром, грянув, долго длится,
Отданный прибрежному отзыву...
Зевс ли то, гремя, летит на ниву
И она, роскошная, плодится?

Нет, то флот. Вот выплыли ветрилы,
Притекли громада за громадой;
Наш орел над русской армадой

Распростер блистательные крылы
И гласит: «С кем испытать мне силы?
Кто дерзнет и станет мне преградой?»

[109]

1827

Леонид Аронзон, 1939–1970

Из «СОНЕТОВ К НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ ПОЭМЕ»

Еще зима. Припомнить, так меня
в поэты посвящали не потери:
ночных теней неслышная возня,
от улицы протянутая к двери.

Полно теней. Так бело за окном,
как обморок от самоисступленья,
твои шаги, прибитые к ступеням,
твою печаль отпразднуем вином.

Так душен снег. Уходят облака
одно в другом, за дикие ограды.
О эта ночь сплошного снегопада!
Так оторвись от тихого стекла!

Троллейбусы уходят дребезжа.
Вот комната, а вдруг она — душа?

[22]

1960

Сергей Завьялов, 1958

Под Рождество в этом году
падает дождь

скользкие черные льдины

редко так падает каплями
и в каждой напоминание
об *этом* больном неслучайном

как назвать его?

обломками сердца
иголками совести
семенами проросшими где-то
и ставшими чудом?

пугающим ночью
кричащим?

невеселой каплей
на ресницах

почему-то все время сухих?

[132]

ТАКЖЕ СМ.:

Владислав Ходасевич (**10.3**), Михаил Лермонтов (**10.4**), Николай Байтов (**12.3**), Олег Юрьев (**15.3**), Михаил Сухотин (**17**), Осип Мандельштам (**18.2.2**), Александр Еременко (**20.2**).

14.

Графика стиха

14.1.

457

Визуальный облик стиха. Графический ритм

Стих чаще всего визуально отличается от прозы. Мы можем предположить, что текст написан в стихах, даже не читая, а просто посмотрев на него. Проза, как правило, занимает все пространство страницы или экрана. Стихотворные строки, напротив, появляются на фоне оставленного свободным места, и это привлекает внимание к их длине. Строки стихотворения могут быть почти одинаковой величины или, наоборот, контрастной (то длинные, то короткие), иногда они собраны в привычный «столбик», а иногда причудливо разбросаны по странице. В любом случае внешний вид стихотворения приглашает читателя сопоставить, соотнести строчки друг с другом и в этом сопоставлении уловить определенный графический ритм, ритм для глаза. Кроме того, стихотворный текст часто разбит на группы строк (из. Строрфика), и это тоже элемент графического ритма.

В классическом стихе существовали особые традиции визуального оформления. Например, каждая строчка, в отличие от прозы, писалась с прописной буквы, независимо от того, стоит ли в конце предыдущей строки точка:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,

Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас.
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми роковые
Прогоны жизни платим мы.

[34]

Евгений Баратынский

Этот способ записи стиха дает определенные преимущества: например, если каждая строка начинается с большой буквы и эти большие буквы — союзы «и», стоящие один под другим, то возникает дополнительный графический ритм, визуально воздействующий на читателя:

458

Торопится, и грубо остановится,
И упадет веретено —
И невозможно встретиться, условиться,
И уклониться не дано.

[207]

Осип Мандельштам

С другой стороны, в стихах XIX века из-за наличия прописных букв каждая строка должна была читаться «последовательно», слева направо, и выглядела сравнительно самостоятельной, что задавало однозначные связи внутри текста. Однако уже в первом десятилетии XX века этот канон расширяется, и последующие поэты часто открывают строки как прописными, так и строчными буквами:

Я строю на песке, а тот песок
еще недавно мне скалой казался.
Он был скалой, для всех скалой остался,
а для меня распался и потек.

[291]

Борис Слуцкий

Современная поэзия, как мировая, так и русская, принимает запись без больших букв как относительную внутри-поэтическую норму, и со строчной буквы начинают писаться все слова, в том числе собственные имена. Удивительно, что это происходит даже в немецкой поэзии: по правилам по-немецки все существительные пишутся с большой буквы, но в стихах все же с маленькой. Почему так происходит и почему это важно?

Благодаря отсутствию преград в виде больших букв усиливается взаимодействие и взаимовлияние всех частей и элементов стиха, и, в конечном счете, становится легче «путешествовать по тексту» и возвращаться глазами к любому его фрагменту. Кроме того, в таком тексте усиливается пластичность, многозначность отдельных слов, конструкций, элементов стиха и возникает возможность множественной интерпретации. Визуальное и вербальное, графика и слова, выступают нераздельно и усиливают друг друга. Усиливается и восприятие стихотворения как единого целого, в том числе целого визуального.

Для стихотворения важно расположение на странице. В поэтической книге стихи либо записаны в столбик по левому краю, либо располагаются в центре страницы. Существуют и другие возможности — стихотворение может быть выровнено по правому краю или по оси симметрии, разбито на чередующиеся справа и слева строфы, хотя так происходит значительно реже. Даже короткие стихи «любят», чтобы их помещали на отдельной странице и их, как рамка вокруг картины, окружало бы пустое пространство листа.

Современный поэт или читатель не может обращать внимание только на вербальную составляющую текста, оставляясь безразличным к его визуальным характеристикам. Визуальное не воспринимается как нечто внешнее и декоративное по отношению к стиху, а напротив, трактуется как важнейший смысловой компонент текста.

В западной традиции длина стихотворения долгое время определялась жанром, а не визуальным обликом (2.2. Поэмы, длинные и короткие стихотворения; 18. Жанр и формат). В восточной поэзии (китайской, японской) длина стиха всегда соотносилась со способом его написания и возможностью одновременно охватить его взглядом, будь это отдельная страница или свиток и независимо от того, пишется ли стих горизонтально или вертикально, выступает самостоятельно или как часть картины. Текст стихотворения, таким образом, воспринимался и как некоторый вид графического искусства, в котором вербальное и визуальное присутствуют нераздельно и на равных основаниях.

Соотношение вербального и визуального связано и с эволюцией медиа. Именно современные медиа, в частности интернет, способны создать аналог старому свитку, то есть более адекватно, чем книга, воспроизвести «длинное» стихо-

творение, которое не умещается на книжной странице, но в Интернете сохраняет целостность благодаря возможности прокручивания.

Для современной поэзии можно использовать термин *графический дизайн* стиха. Под *графическим дизайном* стиха имеется в виду расположение текста на странице, его конфигурация и количественное соотношение длин текста и пробелов, а также шрифтовые характеристики. *Графический дизайн* это не просто одно из выразительных средств, но и способ создания ритма и, в конечном счете, смысла.

Наиболее популярным видом графического дизайна долгое время оставалась «лесенка», когда каждая строка делилась на несколько более коротких отрывков, которые печатались друг под другом с небольшими отступами (или без них):

И мне
агитпроп
в зубах навяз,
и мне бы
строчить
романсы на вас, —
доходней оно
и прелестней.
Но я
себя
смирал,
становясь
на горло
собственной песне... [211]
Владимир Маяковский

В более традиционной записи эти строки должны были бы выглядеть так:

И мне агитпроп в зубах навяз,
и мне бы строчить романсы на вас, —
доходней оно и прелестней.
Но я себя смирал, становясь
на горло собственной песне.

Дробление как способ графического дизайна в русской поэзии первым стал систематически употреблять Андрей Бе-

лый. Для Белого и Маяковского дробление более длинных строк на более короткие было не просто графическим приемом, а должно было быть ритмическим руководством для чтения, оно заставляло читать каждую из «ступеней» «лесенки» как новую строку, делать остановки перед ними. Поэтому стихотворение читалось определенным образом — тем, каким рекомендовал его читать автор.

Последующее развитие русского свободного стиха создало новые возможности графического ритма. В современном стихе большую роль играет ритм пробелов (визуальных пауз), специально организованных поэтом. Можно выделять отдельные значимые строки, увеличивая междустрочное расстояние или сдвигая строчку в сторону, можно использовать двойные интервалы между словами. Визуальный ритм расставляет акценты, выделяя или обособляя отдельные слова, пары и группы слов. В поэзии XX века начинают использоваться и типографские средства выразительности, такие как курсив, разрядка, реже — полужирный шрифт.

Графический ритм стиха зависит от длины строки. Длинные строки плотнее располагаются на странице. Они приглашают читателя не прерываться, прочесть (просмотреть) строку «на одном дыхании», чтобы почувствовать ее энергетику. Нечто подобное происходит в ораторском искусстве, поэтому стихи с длинными строчками могут восприниматься как более близкие к прозе:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток. [49]
Валерий Брюсов

Длинная строка способна сжимать, спрессовывать смыслы, замедлять обычное чтение слева направо, заставляя читателя возвращаться к началу и перечитывать ее заново:

Кроме того кровли чисты, словно петель скользнуть
с чистой оси или открыть дверь луны в запустение стекол.
Время сна деревьев исчерпано, однако ни замыслов,
ни пространства, а только бормотание пробуждения,
хотя и оно ничем не выдает себя. [113]
Аркадий Драгомощенко

У стиха с короткими строками тоже есть разные возможности. С одной стороны, графика подчеркивает динамику, скорость, акцентирует каждое слово, передавая нарастающую эмоциональность, как в стихотворении Владислава Ходасевича «Похороны» (10. Звуковой строй поэзии), каждая строка которого состоит из короткого слова. А с другой — стихотворение с короткими строчками оставляет больше пустотного пространства, больше дыхания, теснее взаимодействует с белизной страницы, освобождая место для додумывания, останавливая внимание на недосказанности, провоцируя дополнительные интерпретации:

и
мессы
с
коленями
поз. [298]
Виктор Соснора

Благодаря графике стихотворение читается не только последовательно по строчкам («горизонтально»), но и вертикально. Слова, расположенные друг под другом, легко обнаруживают связи или взаимную схожесть, даже порою легче, чем сходно звучащие слова. Слова, словосочетания, конструкции, попадающие в соседство, таким образом, формируют *вертикальный контекст*.

Вертикальным связям в стихе способствует и наличие рифмы, ассонанса, анафоры (одинакового начала строк). Начало разных строк с тех же самых или графически похожих слов, например слов, начинающихся с одинаковых букв, или слов одной длины, очень выразительно визуально. Это позволяет устанавливать вертикальную связь между строками, даже необязательно соседними.

Стихотворение читается не так, как лента новостей (то есть однократно, быстро, слева направо и сверху вниз). Именно вертикальное взаимодействие знаков способствует нелинейному и неоднократному прочтению текста.

Возможность вертикального прочтения в разной степени существует в любом стихотворении, но есть стихи, которые специально используют эти возможности, например при помощи *акростиха*. В акростихе первые буквы строк читаются самостоятельно как вертикаль и составляют какое-нибудь

слово, чаще всего имя и фамилию. Гораздо реже, чем акростих, встречаются экспериментальные стихи, в которых вертикально читаются конечные или срединные большие буквы. Акростихом, как правило, пишутся посвящения, загадки, шуточные стихотворения:

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь.
С земли меня влечет планет всех князь к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам. [111]
Гавриил Державин

Зрительное восприятие дает возможность не только для вертикального, но и для обратного прочтения стихов. Читатель имеет возможность вернуться к любой строке стихотворения или скользить взглядом по строке в разных направлениях, связывая глазом слова и группы слов, что может порождать новые смыслы. Но есть стихи, где принцип симметрии используется как некое задание, возникающее еще до создания стиха. К таким стихам относятся *палиндромы* — тексты или слова, которые одинаково читаются слева направо и справа налево (18.3.3. Комбинаторная поэзия). Палиндромы, как правило, воспринимаются только глазом и не улавливаются на слух: *Небо до полу — каменно... / Он нем. / Акулоподобен* (Борис Гринберг).

Некоторые визуальные средства поэзии русского авангарда, например разделение слов на части, были затем заимствованы рекламой и в таком виде до сих пор широко используются:

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней... [211]
Владимир Маяковский

То же можно сказать о таких приемах в экспериментальных стихах, как обрыв строк или слов (у Генриха Сапгира), негоризонтальное, например косое, расположение строк (у Александра Горнона) и т. д.

Необычная визуальность целого текста может выступать как выразительное средство в авангардной поэзии. Классический пример экспериментальной графики — «Пустой сонет» Леонида Аронсона. Сонет из традиционных 14 строк расположен в виде прямоугольника, а в его центре — пустое пространство страницы. Сам текст, таким образом, становится границей, очерчивающей некое пространство, приобретающее самостоятельное значение.

Андрей Белый, 1880–1934

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!

Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»
Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь.

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Арго крылатый.

Опять настигает
свое золотое
руно...

Семен Кирсанов, 1906–1972

ЛЕСНОЙ ПЕРЕВЕРТЕНЬ

Летя, дятел,
ищи пѣщи.
Ищи, пищѣ!
Веред дерев
ища, тащи
и чуть стучи

[39]
1903

Николай Гумилев, 1886–1921

АКРОСТИХ

Ангел лег у края небосклона,
 Наклоняясь, удивлялся безднам.
 Новый мир был темным и беззвездным.
 Ад молчал. Не слышалось ни стона.

Алой крови робкое биенье,
 Хрупких рук испуг и содроганье,
 Миру снов досталось в обладанье
 Ангела святое отраженье.

468

Тесно в мире! Пусть живет, мечтая
 О любви, о грусти и о тени,
 В сумраке предвечном открывая
 Азбуку своих же откровений.

[101]

1917

Гавриил Державин, 1743–1816

Река времен в своем стремленьи
 Уносит все дела людей
 И топит в пропасти забвенья
 Народы, царства и царей.
 А если что и остается
 Чрез звуки лиры и трубы,
 То вечности жерлом пожрется
 И общей не уйдет судьбы.

[111]

6 июля 1816

ТАКЖЕ СМ.:

Анна Ахматова (2.2), Николай Некрасов (2.2), Александр Межиров (6.2), Елена Гуро (6.3), Анна Глазова (9.1.3), Станислав Львовский (12.3), Полина Андрукович (15.3), Владимир Аристов (19.5), Станислав Львовский (19.7), Геннадий Гор (23.1).

14.2.

Поэтическая орфография
и пунктуация

В основном поэты пишут слова так же, как и все. В поэзии, как и в прозе, иногда для стилизации или в иронических целях используются устаревшие написания слов или специальным написанием слов имитируется произношение: *Акация, хочу писать окацыя* (Андрей Поляков). Однако отличное от общепринятого написание слова может быть сильным выразительным средством.

Непривычная орфография способна создавать авторское понятие. Например, *мыр* у Даниила Хармса совмещает в себе *мир* и *мы*. В этом случае поэт соединяет два слова друг с другом, но авторское написание слова может и произвольно членить слово, выявляя его историческую этимологию или создавая новую: *скр // адывается анестезия взглядом* (Полина Андрукович). Выразительно и слитное написание, создающее особый ритм и заставляющее задуматься о границах слов, — так устроен моностих (18.3.2. Моностих) Василия Каменского: *Рекачкачайка*.

Некоторые способы написания, популярные в поэзии второй половины XX века (как в России, так и в Европе), пришли из языка философии. Это, прежде всего, написание через дефис, способное как расчленять слова, подчеркивая значимость их отдельных частей (*у-странение* и *от-странение* у Полины Барсковой), так и объединять их, создавая еще не оформившееся в языке понятие (*Ниотколь-человек* у Марины Цветаевой).

Поэты используют дефисные написания, чтобы найти идеальную форму выражения, в которой разные, порой противоположные по смыслу слова могли бы объединяться в единое понятие: *раскинется в снегах и снегостишьях само-себя-не-слышит* (Гали-Дана Зингер), *гуляя-под-крестом / перешагни свои обиды / на птичьем языке пустом* (Андрей Поляков). Дефис особенно выразителен при передаче утверждения и отрицания одновременно:

как случается в не-
 раздельно принадлежащем мне

[203]

Станислав Львовский

469

Строка заканчивается на *не* с дефисом, и поэтому можно подумать, что мир принадлежит субъекту и в целом, и в отдельных своих проявлениях.

Частое использование дефисов может быть особенностью манеры отдельного автора. Оно было характерно для Геннадия Айги, в поэзии которого одно слово-понятие стремится стать целой строкой:

такой иероглиф-
могучего-сверх-совершенства-дрожанье [11]

Некоторые приемы современной поэзии используются и в других типах текстов, например в рекламных, — написание части слова большими буквами («сказа НО» у Анны Альчук) или написание русского слова полностью или частично латиницей:

с тобой
здесь
хорошо.
ты
отгоняешь от меня
samoletiki
и,
после недолгих поглаживаний,
они
становятся твоими [283]

Андрей Сен-Сеньков

Чаще всего такие написания призваны особым образом выделить и подчеркнуть слово или фрагмент: *samoletiki* у Сен-Сенькова — это явно не просто «самолетики». Переход с кириллицы на какой-то другой алфавит может и подсказывать какое-то определенное расширение смысла. Так, у Михаила Еремина:

...Не господин ли
Никто́, проведая имя тайное, Россию
Обводит мертвою рукой? [122]

Благодаря тому, что господин *Никто* записан греческими буквами, а не кириллицей, мы вспоминаем, что именем «Никто» представлялся у Гомера Одиссей.

В стихотворении Олега Юрьева читатель, казалось бы, должен знать название букв греческого алфавита, иначе он не увидит рифму *пси — псы*, но он может и просто смотреть на текст, воспринимая форму буквы чисто визуально и ассоциируя ее, например, с трезубцем Нептуна, буква в этом случае функционирует как иероглиф:

палевое море взбаламученное
стреб с причала в небо замазученное
дед в тельняшке перержавым ψ
и давно закрылись все столовые
и давно расплылись все половые
на ступенях дрыхнувшие псы. [352]

Самоценная выразительность визуального образа заставляет некоторых авторов выносить знаки чужого алфавита в название: Татьяна Щербина озаглавливает одно из стихотворений «α = ѡ» — друг к другу приравнены первые буквы греческого и грузинского алфавитов (в самом стихотворении античные сюжеты проявляются в повседневной жизни грузинской семьи):

И она как Мойра прядет грузинам, чтоб родились в рубашках.
Черное море спит в сошедших с Олимпа белых барашках.
Белокожие афродиты выходят из пены в черных кудряшках... [350]

Но и некоторые свойства русского алфавита могут быть важными для поэта. Например, в русском языке, в отличие от большинства других, есть две буквы, которые сами по себе никак не произносятся: *ь* и *ѣ*, — естественно, что они привлекают особое внимание поэтов: так, в стихотворении Игоря Вишневецкого одна из линий развития лирического сюжета — движение от букв к звукам:

Та стрекоза на тонкой нити
сухого дня,
быть может, буква в алфавите
воды, огня —

то над рекою голубея,
двоясь в реке,
а то — прозрачная Психея
на стебельке.

Не разобрать, какие звуки
текут волной,
когда в предчувствии разлуки
с самой собой

ты к муравьиной кромке бора
летишь во мрак,
сгорая в звуках разговора
как Ъ.

[62]

В этом стихотворении речь идет о смерти художника, поэта, на что указывает отсылка к басне Ивана Крылова «Стрекоза и муравей» (17. Поэтическая цитата и интертекст). Твердый знак появляется в последней строке как символ онемения, утраты способности говорить, приходящей со смертью. Особо интересно, что автор обозначает твердый знак как Ъ, и это позволяет прочесть строку двумя разными способами: «развернув» букву в ее название (и тогда получается тот же двухстопный ямб, что и в других четных строках стихотворения) или оставляя букву беззвучной (тогда строка оказывается намного короче остальных, а рифмующим становится предыдущее слово, «как»).

Особое значение для поэтического текста имеет буква ё — прежде всего потому, что ее расстановка в тексте необязательна, но еще и потому, что для русского языка буква с надстрочными знаками — редкость: кому-то из поэтов она по душе, а кого-то, наоборот, раздражает. В прозаическом тексте более или менее безразлично, писать или не писать букву ё (как правило, пишут только тогда, когда в противном случае можно ошибиться и прочитать, например, *все* вместо *всё*).

В поэтическом тексте звучание гораздо важнее, поэтому некоторые издатели всегда печатают стихи с использованием ё — для поэзии прошлого, однако, это опасный путь, потому что еще в середине XIX века звучание некоторых слов не вполне устоялось и поэт мог произносить *е* там, где мы сегодня произнесем *ё* (узнать об этом можно только по рифмам — например, по рифме *сцен — времен* у Владимира Бездиктова).

Варианты произношения с *е* и *ё* могут к тому же быть по-разному окрашены. На этом расхождении строится, например, стихотворение Иосифа Бродского, в котором про-

тивопоставлены отстраненное *бытие* — *небытие* и личное, частное *бытиё* — *небытиё*:

...Пока у нас совместное житьё,
нам лучше, видно, вместе по причине
того, что бытие...» «Да не на “ё”!
Не бытиё, а бытие». «Да ты не —
не придирайся... да, небытиё,
когда меня не будет и в помине,
придаст своеобразие равнине».
«Ты, стало быть, молчание мое...»

[48]

Несколько слов с ё, расположенные недалеко друг от друга, благодаря выделяющимся над строчкой точкам, невольно объединяются глазом и способны создать дополнительный ритм. Подобный же эффект может быть от проставленных ударений, если они не единичны и не имеют чисто смысло-различительной функции. Встречаются и более экстравагантные написания букв: М. Нилин не только заимствует из загадок графический прием написания «отгадки» вверх ногами, но и использует для расстановки ударений (выделяющих в тексте имена собственные или редкие, необычные слова) не существующий в русском языке надбуквенный знак (такие знаки называются *диакритическими*):

Брѳдский
будет подвѳзывать малину?
[ниѳпшлѳ]

[230]

Пунктуация в стихе отличается от обыденной. Если поэты используют пунктуационные знаки, то это, как правило, те же самые знаки, что и в обыденном языке, но постановка их зачастую авторская.

Уже со второй половины XX века русская поэзия вслед за западноевропейской отказывается от расстановки знаков препинания. Поэзия обладает таким мощным средством создания ритма, как графическое деление на строки. Это само по себе гораздо более выразительно, чем традиционные запятые и точки, которые в стихе создают нежелательное разделение внутри строки и могут изменить ритм, свести на нет многозначность, ввести ненужные разговорные интонации и, в конечном счете, слишком упростить понимание.

Проблема запятых и точек близка проблеме больших букв. Поэзия ищет новые способы связности текста, а обладая возможностями современного графического дизайна, она может обозначить любые важные для смысла стиха разделения и паузы при помощи пробелов, интервалов, отступов, расположения на листе и т. д. В то же время отказ от точек и запятых не абсолютен: если поэту зачем-либо нужны эти знаки, то он свободен их использовать именно тогда, когда они несут смысловую нагрузку, а не использовать их автоматически, «просто так», потому что так обычно делали поэты прошлого. Из традиционных знаков препинания в современной поэзии обычно сохраняются знаки вопроса, восклицания, двоеточие и тире, и на фоне отсутствия точек и запятых они смотрятся гораздо более выразительно, чем в непозетическом тексте.

Кроме того, есть пунктуационный знак, который чаще всего встречается именно в поэзии, — это знак многоточия. Хотя в основном многоточие обращает внимание на недосказанность, оборванность, открытость стихотворной строки и поэтому стоит в ее конце, возможна постановка многоточия и в середине строки, и даже в начале. А вот кавычки, которые поэзия недолюбливает, используются в основном для обозначения иронического употребления того или иного слова или в эпиграфе.

Особенности постановки тех или иных знаков могут характеризовать манеру автора. Тире, знак жеста, вызова, противостояния — любимый знак Марины Цветаевой, а по обилию скобок можно опознать Михаила Еремина, который стремится приблизить свои стихи к научной речи с характерными для нее отступлениями и уточнениями. Двоеточие у Геннадия Айги ставится гораздо чаще, чем в обычном тексте, и почти всегда «не по правилам»:

ХОЛМ: СОСНЫ: ПОЛДЕНЬ

Солнце
Остановленное
Словом

[11]

В поисках новых графических ресурсов выразительности поэзия может заимствовать знаки из других систем. Возможно введение экзотической пунктуации из других языков, на-

пример перевернутые вопросительные знаки из испанского. В качестве пунктуационных широко используются математические знаки «=» или «+», реже знак бесконечности (∞). Избыточные знаки препинания, характерные для Никки Скандиаки, и принципы их постановки заимствованы из языков программирования:

кто наблюдает в своем глазу за (свечениями) цветами («з») ||
[сторож
(через); ангел/голубь, сарай/градирия (|| трубочист?)]
кто наблюдает сразу,
прорезается (прорезь в зелень), (не горечь) (язык)
(белых пламешек)
белизна? [278]

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Андрей Сен-Сеньков, 1968

SMS ДЛЯ ТЕХ, КТО СТОЯ ЧИТАЕТ В МЕТРО

- neizvestniy mne chelovek
sobiraetsya postuchatsya v dver kolridzhu
on dolgo stoit pered dveriu
prezhde chem reshaet razrushit стихотворение
neponyatnoe
kak neponyatno vsyo ostalnoe proishodyashee segodnya
- кольридж слышит стук в дверь
его stihotvorenie больше не его
оно хочет познакомиться с тем, с другим [283]

Ника Скандиака, 1978

Из цикла «[26/2/2007]»

время и забвение/страдание покажут, на что мы [оба]
годимся
в северной эвристической науке.

чужая душа — || щенки, потемки.
 как вынести сочувствие в полемическое пространство?

 а сотрудничество в пространстве / сочувствия [как]
 построить?
 выпал снег; / , о безлюдных домах мгновенно носятся
 ветки.
 [285]

ТАКЖЕ СМ.:
 Ян Сатуновский (2.4), Дмитрий Александрович Пригов (4), Анна Горенко (5.1), Владимир Аристов (5.2), Наталия Азарова (6.3), Евгения Риц (6.6), Геннадий Айги (7.1), Александр Блок (9.1.4), Сергей Круглов (9.1.5), Гали-Дана Зингер (10.5), Лев Лосев (23.3).

14.3.

Рукописный автограф

Мы видим стихи независимо от того времени, когда они были написаны, графически представленными на бумаге или на экране, но писались они в разное время разным способом: палочкой, кисточкой, пером, карандашом, перьевыми, авто-, шариковыми, гелевыми ручками, печатались на машинке, на компьютере и т. д. Эта разница в способах написания относится к истории создания стихотворения, а не к нашему восприятию уже готового текста. Однако какие-то ее следы мы все-таки можем усмотреть, например, в ритме стихотворения. Знаменитая пушкинская формула:

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
 Минута — и стихи свободно потекут... [257]

— не очень понятна современному читателю: как можно свободно и быстро писать, если нужно регулярно макать перо в чернила, то есть прерываться. Можно предположить, что такой способ написания провоцирует более регулярно, однообразно организованный стих, «стих с остановками».

Способ написания в какой-то мере участвует в рождении текста. Стихи Всеволода Некрасова, печатавшего их сразу

на пишущей машинке, обходясь без рукописного черновика (автор должен был постоянно соблюдать ритм интервалов и избегать правок), изобилуют параллелизмами, повторами, строками одной длины.

Техническая эволюция открывает перед поэтом новые возможности и может заставить его переосмыслить способ графической организации стихотворения. Так, Игорь Холин с началом эпохи компьютеров не только заново набрал все свои предыдущие тексты, но и перестроил их в столбик по одному слову, что значительно изменило ритм стиха и сделало стиль Холина узнаваемым именно благодаря этому новому графическому облику.

Автографы, которые хранятся в архивах поэтов, тоже могут выглядеть по-разному (9.6. Цельность и завершенность текста, варианты, черновики). Это может быть беловик, переписанный или даже самостоятельно перепечатанный автором, или черновик с зачеркиваниями и исправлениями, по которому можно судить о работе над текстом. После смерти поэта перед публикатором встает задача расшифровки архивов. Оценивается степень завершенности текста, находятся варианты уже опубликованных стихов, решается вопрос о том, в каком виде эти тексты нужно печатать.

При жизни Хармса печатались только его детские стихи, взрослые же были опубликованы в книгах только через полстолетия после его смерти. Перед исследователями встал непростой вопрос: в черновиках Хармса очень много орфографических ошибок (поэт не отличался безукоризненной грамотностью), однако такие ошибки бывает крайне трудно отличить от особого авторского написания. Сам Хармс по этому поводу записал в дневнике: «На замечание: “Вы написали с ошибкой”, ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”». Некоторые издатели начинают исправлять Хармса, другие принимают решение публиковать тексты в том виде, в каком он был найден в черновиках:

Господи, среди бела дня
 накотила на меня лень...
 <...>
 Разбуди меня сильного к битве со смыслами
 быстрого к управлению слов
 и прилежного к восхвалению имени Бога
 во веки веков. [329]

— как знать, не нарочно ли Хармс пишет *накотила* через *о*, ведь благодаря этой орфографической ошибке в стихотворение проникает образ ленивого кота?


При публикации необходимо руководствоваться сохранением особенностей авторской орфографии. Возможно, кроме явных опечаток в случае напечатанного автографа, это касается и авторской пунктуации. На самом деле мы до сих пор видим многие стихи не в том виде, в каком их написал поэт. Так, Мандельштам пренебрегал знаками препинания и правилами их расстановки, он исходил из внутренней мелодики стиха. Однако при публикациях Мандельштама часто проставляются знаки препинания, и графический облик текста начинает отражать те смыслы, которые предлагает публикатор, заранее заданную им интерпретацию.

Огромный интерес представляет почерк поэта. Почерк не только отражает его индивидуальность, но и может меняться в зависимости от времени, места и условий написания стихотворения. В рукописном архиве Хармса одни фрагменты обведены более жирно, чем другие, — часть исследователей полагает, что так Хармс отмечал тексты, которые считал законченными.

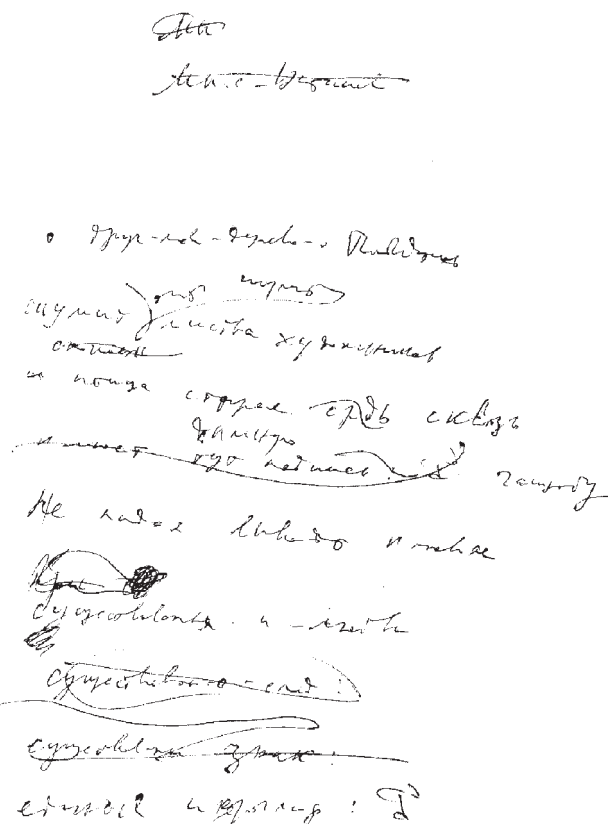
Черновики некоторых поэтов подсказывают, что, возможно, графика и написание букв были для них небезразличны. Сходные очертания разных графических символов (например, содержащих косые или округлые линии) подчеркивают ритм стиха и отражают связь интеллектуального и чувственного, телесного мира поэта. Но даже если современный поэт больше не пишет от руки (или не хранит черновиков, ограничиваясь файлами в компьютере), — отдаленный аналог авторского почерка можно видеть в выборе шрифта для рабочих файлов.

Геннадий Айги, 1934–2006

БЕЗ НАЗВАНИЯ

о друг-мой-дерево — о Поводырь
шумит — тут шумит — листва художников
и птица старая сквозь
дымную чашобу
не падая выводит и новый
существованья — след
единый иероглиф: 

[10]



Леонид Аронзон, 1939–1970

Несчастно
~~Печально~~ как-то в Петербурге.
 Посмотришь в небо — где оно?
 Лишь лета неживой каркас
 Гостит в пустом моем лорнете.
 Полужу, полужу.
 Кто там полужит навстречу.
 Друг другу в приоткрытый рот,
 Кивком раскланявшись влетаем.
 Нет, даже ангела пером
 Нельзя писать в такую пору.
 Деревья заперты на ключ —
 Но листьев, листьев шум откуда?

[22]

14.4.

Визуальная поэзия

В западной традиции не развилось искусство поэтической каллиграфии, известное нам по китайской или арабо-персидской культуре — и придающее, в частности, китайскому стихотворению неповторимый визуальный облик, в отрыве от которого оно не существует. Считается, что русское стихотворение не изменяется от того, напишут ли его от руки, напечатают одним шрифтом или другим, — важно лишь сохранить структуру стиховой графики.

Но уже русские футуристы подвергли этот подход сомнению. Первые книги Алексея Крученых, напечатанные в 1913 году, были оформлены близкими к футуризму художниками (Михаилом Ларионовым, Казимиром Малевичем) таким образом, что написанный от руки текст становился внешне похож на соседние с ним рисунки. По замыслу авторов (поэта и художников) такие книги нужно было воспринимать как единое целое — так, как мы воспринимаем пес-

ню, не разделяя ее на музыку и слова (19.9. Поэтическая книга как искусство).

Футуристические эксперименты привели к появлению визуальной поэзии — особого вида искусства, в котором словесный текст (часто стихотворный, но необязательно) нераздельно связан с каким-либо визуальным элементом: или с отдельным изображением, или с особым способом записи слов, или с тем и другим вместе.

Предвестником визуальной поэзии были «фигурные стихи», записанные по кривым или ломаным линиям — в форме сердца или звезды (так писал, например, в XVII веке Симеон Полоцкий). Детям всего мира этот принцип известен из «Алисы в Стране чудес» Льюиса Кэрролла, где мышь рассказывает историю в форме хвоста.

Поэтические школы начала XX века вновь заинтересовались фигурными стихами: во Франции виртуозное воплощение этого способа письма предложил в цикле «Каллиграммы» Гийом Аполлинер, в России так писали сперва Валерий Брюсов и Иван Рукавишников, затем Семен Кирсанов, Андрей Вознесенский и другие поэты. От фигурных стихов отталкивался Василий Каменский, когда в цикле «Железобетонные поэмы» (1914) пытался преодолеть линейность текста, располагая слова в разных местах листа так, как если бы это была карта, на которой предметы расположены в том порядке, в каком на них упал взгляд автора.

Другие авторы двинулись дальше — например, от фигурной строки к фигурной букве, особому роду каллиграфии. Дмитрий Авалиани изобрел «листовертни»: в этом своеобразном формате визуальной поэзии слово или короткая фраза были записаны причудливым, но вполне разборчивым почерком так, что если перевернуть их вверх ногами (иногда — на 90 градусов), то можно было прочесть уже другое слово или фразу (иногда — те же самые). Для поэта это было новым способом обнаружить общий смысл между словами.



[3]

481

Художественный эффект текста основан на том, насколько глубоко и наглядно взаимодействуют прямой и «перевернутый» смыслы. Кроме того, сама идея листовертня заставляет читателя отказаться от двух традиционных предпосылок чтения, над которыми он обычно не задумывается. Одна из них предполагает, что внешний облик буквы, ее дизайн неважен, если мы можем ее опознать (поэтому, например, неважно, каким шрифтом напечатано стихотворение). В листовертне именно внешний облик буквы играет первостепенную роль, и это говорит о том, что в искусстве все неважное может однажды сделаться важным. Вторая предпосылка, которую заставляет пересмотреть листовертень, такова: при чтении движется не текст, а наш взгляд по нему. Привычный опыт восприятия кино подсказывает нам, что движущаяся картина воспринимается не так, как неподвижная, но, оказывается, так же дело обстоит с движущимися буквами.

Еще дальше в этом направлении идет Александр Горнон в текстах, каждую строку которых можно прочесть множеством способов, в разных местах проводя границы между словами. После долгих поисков наилучшей формы записи для подобных текстов Горнон пришел к анимационным видеоклипам, в которых буквы то разлетаются в стороны, то снова собираются в разных комбинациях под авторское чтение.

Другой тип визуальной поэзии связан с дополнительными элементами, вступающими в диалог со словесным рядом. Так, минималистские визуальные стихотворения Андрея Сен-Сенькова состоят из обширного названия, обязательного эпиграфа и чрезвычайно лаконичной картинки — например, вытянутого по вертикали черного прямоугольника:

ЗАКРЫТОЕ ОКНО: ПОЛУОТКРЫТОЕ ОКНО В КОМНАТУ,
ГДЕ НА СТЕНЕ ВИСИТ КАРТИНА, ИЗОБРАЖАЮЩАЯ ЗЕБРУ,
КАК РАЗ НАПРОТИВ ЧЕРНОЙ ПОЛОСКИ

Глядя с улицы сквозь открытое окно,
никогда не увидишь столько интересного,
сколько таится в закрытом.

Ш. Бодлер



[282]

Привычное распределение ролей между названием, эпиграфом и текстом здесь решительно нарушено (9. Структура поэтического текста): картинка заменяет собой отсутствующий текст, выступает его эквивалентом.

Черный прямоугольник с эффектной подписью Сен-Сеньков придумал не первым: еще в 1883 году французский художник Поль Бийо выставил в Париже картину «Битва негров в подземелье» — полотно, закрашенное черным. Различие в том, что способ восприятия визуальной поэзии связан с литературной традицией, а не с живописной: сперва мы читаем название с эпиграфом, затем мы обращаемся к тексту, вместо которого видим очень простое изображение. Живопись прочитывается в обратной последовательности: сперва мы видим полотно, затем читаем его название, даже если оно столь причудливо, как, например, у Сальвадора Дали, среди картин которого — «Окостенение кипариса на рассвете», «Цирюльник, опечаленный жестокостью добрых времен» и даже «Средний бюрократ с распухшей головой приступает к обязанностям дояра черепной арфы».

Почти все приемы визуальной поэзии связаны с именами конкретных авторов. Так происходит даже в тех случаях, когда придуманный метод не сопряжен со значительными трудностями. Например, Никита Миронов создал цикл «Опросы», каждое стихотворение которого первоначально было размещено как опрос в социальной сети «ВКонтакте». Воспроизвести этот принцип несложно, а художественный смысл такого произведения может быть довольно разнообразным, но никто из авторов, пользующихся этой социальной сетью, за Мироновым не последовал. Для визуальной поэзии, как и для других сравнительно новых видов искусства, крайне важно представление об авторском праве: сделанное кем-либо однажды исключает возможность повторения.

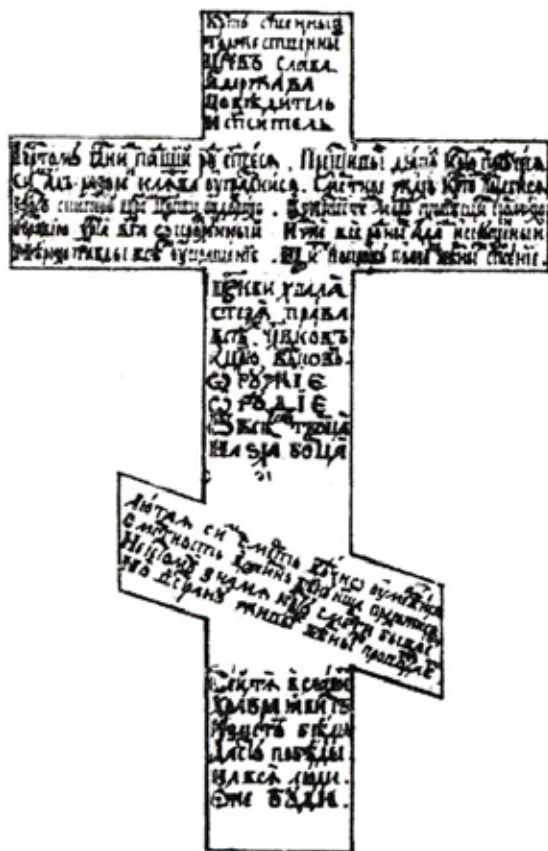
Визуальная поэзия, в которой слова и изображения интенсивно взаимодействуют друг с другом, располагается почти за пределами поэзии (даже если поэзию мы понимаем очень широко). Некоторые поэты идут еще дальше, уходя от слов к чистому изображению и, тем самым, к визуальному искусству, у которого могут быть другие, нежели у поэзии, задачи. К таким произведениям относится, например, цикл работ Анны Альчук «Простейшие». В каждой из этих работ используется квадрат листа, полностью покрытый рядами одной и той же буквы. Другой пример: серия работ Ры Нико-

новой, состоящих из фрагментов букв, не складывающихся не только в слова, но даже в целые литеры.

Художественные практики, возникающие на стыке между поэзией и визуальным искусством, приобрели большую популярность в 2010-е годы, когда технологии тиражирования и обработки изображений стали доступны практически каждому (19.8. Поэзия в связи с изменением технических средств). Часто эти практики уже не осознаются как поэзия и существуют в контексте других произведений современного искусства, которые необязательно предполагают использование слов.

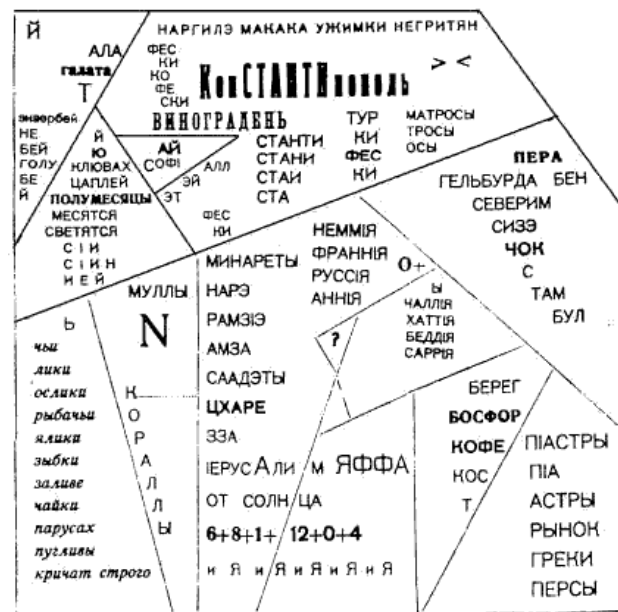
484

Симеон Полоцкий, 1629–1680



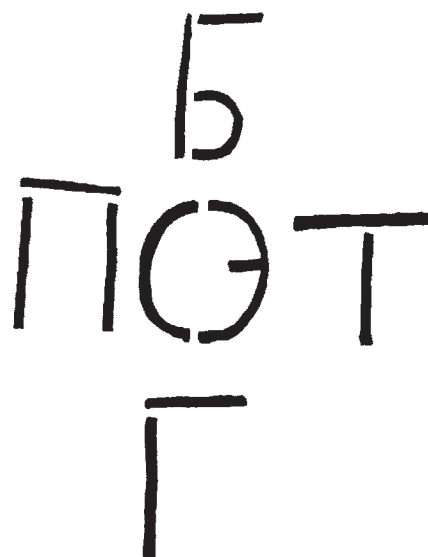
[245]

Василий Каменский, 1884–1961



[150]

Б. Констриктор, 1950



[169]

485

Никита Миров, 1986

Из цикла «ОПРОСЫ»

что происходит:

цифры лукаво глядят исподлбья

5 (12.82%)

хромые волки лакицы ковыляют из леса склянок в
междупесье зубов и десен

9 (23.08%)

вросшие ногти весны снедает зима

8 (20.51%)

льдберги искусного вранья стирают в порошок
стиральную машину пятен

4 (10.26%)

кротость мера ее лимана в котором испуивулись
однажды забываешь одежду и соль суставов

4 (10.26%)

крошево разбитых костей бросаю которые шесть раз
подряд выпало зеро

9 (23.08%)

[218]

М. Нилин, 1945

служители, не в осужденье, пьяными спали,
а шел дождь

таяло

затвор водосброса, ты спрашиваешь, выворотило
вода шла через греблю,
размывая



...офисные подворья без света,
проулок,
бойкие, как на плаву, отблески
на припаркованных автомобилях
(вроде полек на рауте)
вскольз<ь> из тесноты белоглазы

[229]

Александр Горнон, 1946

По
капле
с Невои
набегавшее пеницилина-
строение теничистот
у короткой волны
угла, качеством пятого
чувств
индикатор зелёный
Богажа,
твой вердикт
пересуды земли

амплуа
втор
сырья
полный дрейфовки
вранце
Неудалом поведению хор.
с ароматом благим
с опознанием тайным
и тёмным
предсказаньем по звёздам
чужой
мы
слиповодырем

[91]

ТАКЖЕ СМ.:
Всеволод Некрасов (10.2).

15. Слова в поэзии

15.1.

Поэтический словарь

Словарь поэзии, то есть поэтический лексикон, как правило, отличается от словаря повседневной речи, и в разные эпохи это различие может выражаться по-разному. Отличия поэзии от других видов речи в значительной мере состоят в том, что в поэзии слова работают не совсем так, как нам привычно. Необычным может быть выбор отдельного слова или выражения (15.1. Поэтизмы) или весь набор слов в словаре поэта или направления, который не совпадает не только с повседневным словарем, но даже со словарем художественной прозы эпохи. И если первое очень легко показать на отдельных примерах, то второе можно скорее почувствовать или определить при помощи специальных подсчетов.

В поэзии новые смыслы возникают не в словах по отдельности, а в их сочетаниях друг с другом. Поэзия расширяет значения слов, позволяет воспринимать их во всем многообразии. Это происходит благодаря тому, что слова в поэзии более свободны, чем в общеупотребительном языке, менее связаны устойчивыми сочетаниями, клише и штампами. Это следствие того, что одна из главных задач поэзии — увидеть непривычное в привычном, раскрыть подлинные возможности языка и богатство мира.

Стремясь к точности и яркости выражений, поэт может создавать собственные слова (15.3. Неология), а может ис-

пользовать общеупотребительные, но не так, как это делают все. Это касается и отдельных слов, и их сочетаний. Например, если мы увидим или услышим словосочетание *острое железо*, оно, скорее всего, наведет нас на мысль о ноже или оружии, а не о коньках, однако в пушкинском стихотворении «Осень» оно значит именно это: *Как весело, обув железом острым ноги, / Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!*

В поэзии часто встречаются необычные сочетания существительных и прилагательных, и, как правило, они оказываются метафорами, которые при желании можно разъяснить или интерпретировать:

Август — астры,
Август — звезды,
Август — грозди
Винограда и рябины
Ржавой — август!

Полновесным, благосклонным
Яблоком своим имперским,
Как дитя, играешь, август.

[334]

Марина Цветаева

В этом стихотворении Марины Цветаевой *рябина* получает определение *ржавая*, а *яблоко* — *имперское*. Каждое из этих определений можно объяснить: первое возникает из-за того, что цвет зреющих гроздьев рябины похож на цвет ржавого металла, а второе — из-за сходства яблока с *державой*, одним из символов императорской власти (вместе со скипетром).

Необычные выражения далеко не всегда создают впечатление «трудного» текста или осложняют его восприятие. Например, сочетание *прорези туч* не используется в обывательской речи, но вряд ли строка Владислава Ходасевича *Быстро месяц бежит в прорезях белых туч* покажется «трудной»: перед взглядом читателя возникает отчетливая картина подгоняемых ветром туч и выглядывающего из-за них месяца.

Гораздо интереснее такие сочетания слов, которые нельзя однозначно понять как метафору. Например, в стихотворении Пастернака «Сестра моя — жизнь...» есть строка *И пахнет сырой резедой горизонт*, которую расшифровать уже не так просто. Мало кто знает, что такое *резеда*, и уж тем более,

как пахнет сырая резеда. Вопрос же о том, как может быть так, что *пахнет горизонт*, может поставить в тупик читателя, который предполагает, что все вещи и понятия связаны каким-либо привычным и объяснимым образом.

Однако именно таким путем часто идет поэтический язык: слова в нем могут сочетаться с особой свободой. В поэзии все может сочетаться со всем, и ограничивать себя вправе лишь сам автор, который может при этом исходить из собственных предпочтений или из того, что принято в конкретную эпоху или внутри конкретного направления.

Так, футуристы провозглашали, что хотят сбросить классиков с корабля современности, и это, естественно, проявлялось в особенностях их словаря: они не только отказывались от традиционной поэтической лексики, но и активно использовали слова, которых раньше поэты избегали, — те, что считались «грубыми» или не вполне литературными.

Особенно много таких слов в поэзии Маяковского, почти каждое раннее стихотворение которого — вызов привычному для читателя того времени поэтическому словарю. Когда поэт пишет *По морям, играя, носится / с миноносцем миноносица*, он осознает, что читателя будет шокировать не только неологизм *миноносица*, но и на первый взгляд более привычное слово *миноносец*, которое ни при каких обстоятельствах не могло возникнуть в классической поэзии. Тем более немислимым казалось сочетание этих слов с особой «игривой» интонацией, невозможной в стихах на военную тему.

«Редкие» слова встречаются в поэзии гораздо чаще, чем в прозе: это касается самых разных типов слов — устаревших, диалектных, терминологических. В некоторых случаях в стихотворении может быть много таких слов (в поэзии Валерия Брюсова, Алексея Парщикова или Андрея Таврова). Гораздо чаще одно-два таких слова употребляются в каком-либо важном и заметном месте текста. Так, в начале стихотворения Николая Гумилева все рифмы подобраны на редкие и необычные для русского языка слова:

В ночном кафе мы молча пили кьянти,
Когда вошел, спросивши шерри-бренди,
Высокий и седеющий эффенди,
Враг злейший христиан на всем Леванте...

[101]

Кьянти и *шерри-бренди* — это названия напитков (одно по происхождению итальянское, другое — английское), *эффенди* — то же самое, что *господин* или *сэр* по-турецки, а *Левант* — обозначение восточного побережья Средиземного моря, на котором сейчас находятся Израиль, Сирия, Турция, Палестина и Ливан (само это слово латинского происхождения). За счет того, что все эти слова находятся в финальных позициях строк, они воспринимаются ярче, запоминаются сильнее и, кроме того, создают объемное изображение крайне разнообразного восточного мира начала XX века.

Как заметно на примере стихотворения Гумилева, значение употребляемых поэтом слов иногда непонятно без обращения к словарю. Например, у Бориса Пастернака встречаются такие слова, как *вестингауз* (железнодорожный тормоз), *гордень* (снасть для подборки парусов), у Велимира Хлебникова — *белага* (балахон у каспийских поморов), у Анны Ахматовой — *лайм-лайт* (тип сценического освещения), у Владимира Маяковского — *шаири* (стихотворный размер в грузинской поэзии), у Андрея Таврова — *мальштрем* (норвежское название водоворота).

Существуют поэты, для которых подобные «редкие» слова имеют особое значение и составляют основу поэтики. Например, многие стихи Михаила Еремина похожи на перечни слов, непонятных без обращения к словарю. Поэт использует их, чтобы более точно и сжато выразить те смыслы, которые его интересуют. Чаще всего эти слова заимствованы из естественных и гуманитарных наук (21.4. Поэзия и наука):

Грозить ли пеллагрическим
Костлявым гладом или мором — трансмиссивными
Нуклеопротеидами,
Прельщать ли джойстрингом и прочими эфирами —
Какое слово не во благо консументам?
Не дальновидней ли
Казнить провидцев,
А не пророков?

[120]

В этом стихотворении можно разобраться только после расшифровки значения всех использованных в нем непонятных и редких слов. *Пеллагра* — тяжелое заболевание, при котором страшно изменяется вид человеческого тела, особенно конечностей. Но здесь она свидетельствует о тлен-

ности человеческого тела вообще, поэтому рядом возникают обобщенные, взятые из старинной поэзии или летописи *глад и мор*. *Трансмиссивными* называются болезни, передающиеся инфекционным путем, а *нуклеопротеиды* — химические соединения, из которых в значительной мере состоят клетки живых организмов; трансмиссивными нуклеопротеидами иногда называют вирусы. *Джойстринг* — редчайшее слово из области компьютерных технологий: это устройство, которое не только позволяет управлять какими-либо дигитальными объектами (как *джойстик*), но и предусматривает обратную связь, возможность передать человеческому телу сгенерированные компьютером ощущения. *Эфир* здесь, вероятно, — понятие из древней науки и позднейшей алхимии, мифический «пятый элемент», который превышает четырех основных (воды, воздуха, огня и земли), но который почти невозможно получить. *Консументы* — живые существа, питающиеся органической пищей, то есть в том числе и человек.

Первые пять строк, таким образом, описывают то, о чем могут говорить *пророки*, либо *грозящие* человечеству карамии (например, распространением неизлечимых болезней), либо *прельщающие* невероятными достижениями технического прогресса, которые должны радикально изменить жизнь людей. Отсюда становится ясным значение последних трех строк: по Еремину, человечеству лучше не знать реальных перспектив, которые его ожидают и которые могут увидеть *провидцы*, в то время как говорить о будущем, в том числе и на языке науки, быть *пророком*, не так опасно, потому что человечество не очень прислушивается к словам (*Какое слово не во благо консументам?*).

Когда читатель сталкивается с текстом, содержащим непривычные сочетания знакомых слов, он, скорее всего, будет искать в этих словах поэтические смыслы. И этим сознательно пользуются многие поэты (19.8. Поэзия в связи с изменением технических средств).

У слов в поэзии своя история, и даже если слово существует в языке, совершенно необязательно, что оно встречается в стихах. В какие-то периоды определенное слово может стать особенно популярным или, наоборот, не будет использоваться совсем. Часто это связано с тем, как за это время меняется жизнь человечества: так, слова *извозчик* и *кучер* куда более частотны в поэзии XIX века, когда гужевого транспорт

был основным средством передвижения, а в поэзии XX века встречаются значительно реже и почти только в стилизациях или произведениях на исторические темы. Старые реалии уходят, но вместо них приходят новые — например, *телефон* или *автомобиль* появляются в поэзии в XX веке вместе с распространением этих технических приспособлений.

Бывают и такие слова, которые давно существовали в языке, но стали популярными только в определенных исторических условиях. Таково, например, слово *космос*, встречавшееся в философских сочинениях XVIII—XIX веков, но не в поэзии. В XX веке покорение космоса человеком становится важной темой для всех искусств, в том числе и для поэзии, и частотность этого слова растет. Так, поэт Игорь Холин в конце 1950-х годов в ответ на распространение этой тематики написал довольно большой цикл «космических» стихов, где обывательские фантазии о космосе изображались в ироническом ключе.

Поэтов нередко хвалят за богатство и разнообразие словаря. Так, часто можно встретить оценки объемов словарей разных авторов: например, объем словаря Пушкина для поэтических текстов примерно 13 тысяч слов, Дельвига — 5 тысяч, Лермонтова — 10 тысяч, Тютчева — 6 тысяч, Фета — 5 тысяч. Однако из этих цифр сложно сделать какие-либо выводы о значении этих поэтов. Исследования показывают, что словарь поэта XIX века Николая Огарева (10 тысяч слов) богаче и больше, чем словарь Тютчева и Фета, и приближается к словарю Лермонтова и Пушкина. Едва ли можно на этом основании утверждать, что Огарев — поэт лучший, чем Тютчев и Фет.

Расширение или сужение словаря — черты индивидуального стиля или стратегии целого направления, а не показатели качества. В русской поэзии это хорошо заметно при сопоставлении словаря символистов и акмеистов. Известно, что символисты намеренно сужали свой поэтический словарь, избегая «лишних» слов, ненужных подробностей и отдавая предпочтение наиболее абстрактным понятиям. Именно поэтому в стихах символистов куда чаще, чем в стихах других поэтов, встречаются существительные на *-ость* (*вечность*, *невозможность*, *бесконечность* и т. д.), которые обозначают такие понятия.

Общий словарь акмеистов был существенно шире словаря символистов: они расширяли словарь за счет бытовой,

предметной и профессиональной лексики, которой избегали символисты, но при этом многие значимые для символистов слова (такие как *лазурь* или *лазурный*, *золотой*, *синий* и слова на *-ость*) либо вообще не употреблялись акмеистами, либо употреблялись существенно реже.

Таким образом, важным показателем для словаря поэта или поэтического направления становится *частотность* употребления тех или иных слов. Такие сведения сообщаются в *частотных словарях* писателей и поэтов (существуют словари языка Антона Дельвига, Михаила Лермонтова и других поэтов) или выясняются при помощи специальных компьютерных программ, подсчитывающих частотность слов.

Слова, которые играют особую роль в построении текста и формировании его смысла, называются *ключевыми*: они довольно часто употребляются поэтом и, как правило, появляются в тех местах стихотворения, где привлекают внимание (например, в начале или конце строки). Ключевые слова обычно встречаются во многих стихах поэта и характерны именно для его манеры.

При этом важно отделять те слова, которые частотны для большинства поэтов эпохи, от слов, которые характерны только для конкретного поэта. Так, было подсчитано, что в поэзии Георгия Иванова наиболее частотны слова *ад*, *бог*, *весна*, *вечность*, *дом*, *душа*, *жизнь*, *закат*, *заря*, *звезда*, *лететь*, *музыка*, *нежный*, *поэзия*, *рай*, *роза*, *Россия*, *синий*, *сиянье*, *смерть*, *снег*, *судьба*, *счастье*, *торжество*, *черный*. Среди этих слов есть слова, характерные для многих поэтов (*душа*, *заря*, *закат*), но есть и слова, которые важны именно для Иванова (*синий*, *снег*, *черный*) и которые делают его манеру узнаваемой.

Фразеология также важная часть словаря поэта. Поэты часто преобразовывают распространенные фразеологизмы (устойчивые словосочетания), соединяют их друг с другом или используют в измененной форме. В этих случаях читатель ожидает увидеть привычную последовательность слов, которую можно воспринимать не задумываясь, но вместо этого он сталкивается с тем, что одновременно и похоже на привычный фразеологизм, и отличается от него.

Это вызывает сильный эффект остраниения. Таких «остранных» фразеологизмов много у Цветаевой: *Как из пушки — Пушкиным — по соловьям* (вместо *как из пушки по воробьям*); *Пустее места — нет!* (соединение выражений *пу-*

стое место и *места нет*); *Вихрь с головы до пяточек!* (вместо *с головы до пят*). Встречаются такие фразеологизмы и у других поэтов — например, Владимира Маяковского:

А теперь буржуазия!
Что делает она?
Ни тебе сапог,
ни ситец,
ни гвоздь!
Она —
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость.

[211]

Словарь поэта со временем может меняться, и это, как правило, говорит об эволюции его поэтики. Так, исследователи заметили, что в поэзии Лермонтова от раннего периода к позднему падает частотность тех слов, которые обозначают сильные эмоциональные состояния (*любовь*, *страдание*, *одиночество*, *страсть*), а также слов устаревших (*дева*, *краса*, *перси* и т. д.). Обычно это связывают с тем, что поэт с возрастом отходит от романтизма, сосредоточенного на изображении чувств психологически неустойчивого субъекта, и в то же время порывает связи с классицистической традицией, для которой был характерен архаизированный язык, устремляясь к более свободной манере, предполагающей более «естественную» речь.

Одно из современных средств исследования поэтического словаря — *лингвистический корпус*, представляющий собой виртуальную среду, в которой поисковые инструменты соединены с большими собраниями текстов. Такие корпуса могут объединять тексты разного рода и включать разные инструменты для работы с ними. Специализированных поэтических корпусов в мире существует немного, и самый крупный из них — поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка (ruscorpora.ru). В этом корпусе можно искать не только отдельные слова или фразы, но и сортировать тексты по дополнительным, специфическим для стиха параметрам — рифме, строфике, размеру (п. Метрика, п. Строфика, п. Рифма).

Корпус позволяет последовательно анализировать слова и выражения, встречающиеся в конкретном стихотворении,

на фоне поэтического языка эпохи или русского языка в целом. Так, корпусный анализ стихотворения Тютчева «Проблеск» (1825) позволяет установить связь между этим стихотворением и поэтикой Василия Жуковского. В первой строчке этого текста мы встречаем сочетание *в сумраке*, на которое современный читатель, скорее всего, не обратит внимания. Но оказывается, что до Тютчева в стихах слово *сумрак* почти не употреблялось. Лишь один из предшественников Тютчева употреблял это слово довольно часто — Жуковский, у которого в стихах, написанных до «Проблеска», слово *сумрак* встречается 27 раз. Это составляет примерно пятую часть употреблений этого слова в русской поэзии до 1825 года вообще и не сопоставимо с его употреблением ни у одного другого поэта. По всей видимости, читатель середины 1820-х годов должен был воспринимать слово *сумрак* как слово из творческого арсенала Жуковского, притом что нашему современнику требуется провести целое исследование, чтобы установить это.

Источники поэтического словаря могут быть очень разнообразны — поэты заимствуют новые слова из языка философии (20.1. Поэзия и философия), науки (20.2. Поэзия и наука), из бытовой речи. Среди других черт, характерных для поэтического языка, — использование большого количества имен собственных (15.4. Имя собственное), поэтизмов (15.2. Поэтизмы), неологизмов (14.3. Неология). Некоторые поэты предпочитают контрастно сталкивать различные типы лексики (например, философская и бытовая лексика встречаются друг с другом у Алексея Парщикова, Нины Искренко, Дениса Ларионова) или, наоборот, стараются оставаться в рамках ограниченного словаря (Георгий Иванов, Геннадий Айги, Андрей Черкасов). В любом случае выбор «правильных» слов всегда остается для поэта одной из первоочередных задач.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Кушнер, 1936

Слово «нервный» сравнительно поздно
Появилось у нас в словаре
У некрасовской музыки нервнойной
В петербургском промозглом дворе.

Даже лошадь нервически скоро
В его желчном трехсложнике шла,
Разночинная пылкая ссора
И в любви его темой была.
Крупный счет от модистки, и слезы,
И больной, истерический смех.
Исторически эти невроты
Объясняются болью за всех,
Переломным сознанием и бытом.
Эту нервность, и бледность, и пыл,
Что неведомы сильным и сытым,
Позже в женщинах Чехов ценил,
Меж двух зол это зло выбирая,
Если помните... ветер в полях,
Коврин, Таня, в саду дымовая
Горечь, слезы и черный монах.
А теперь и представить не в силах
Ровной жизни и мирной любви.
Что однажды блеснуло в чернилах,
То навеки осталось в крови.
Всех еще мы не знаем резервов,
Что еще обнаружат, бог весть,
Но спроси нас: — Нельзя ли без нервов?
— Как без нервов, когда они есть! —
Наши ссоры. Проклятые тряпки.
Сколько денег в июне ушло!
— Ты припомнил бы мне еще тапки.
— Ведь девятое только число, —
Это жизнь? Между прочим, и это.
И не самое худшее в ней.
Это жизнь, это душное лето,
Это шорох густых тополей,
Это гулкое хлопанье двери,
Это счастья неприбранный вид,
Это, кроме высоких материй,
То, что мучает всех и роднит.

[186]

Георгий Иванов, 1894—1958

О, высок, весна, высок твой синий терем,
Твой душистый клевер полевой.

О, далек твой путь за звездами на север,
Снежный ветер, белый веер твой.

Вьется голубок. Надежда улетает.
Катится клубок... О, как земля мала.
О, глубокий твой снег и никогда не тает.
Слишком мало на земле тепла.

[146]

Алексей Крученых, 1986–1968

ЛУНАТИЗМ ВОКЗАЛА

ОТ ГРУСТИ
СТАНЦИИ ПОБЕЛЕЛИ
ЛУННОЙ ИЗВЕСТЬЮ
СТЕРШИЕСЯ НАДПИСИ
В ОСТЫВАЮЩЕМ ПАРУ
ПЕРЕПРЫГИВАЮТ НА ФАЯНСОВЫЕ ГНЕЗДА
ТЕЛЕГРАФНЫХ СТОЛБОВ...
КРАСНЫЙ ПАВЛИН СЕМАФОРА
ХЛОПАЕТ ПО ЗАТЫЛКУ
РАСШВЫРИВАЯ ПО МЕСТАМ
УЗЛОВЫХ ДЕЖУРНЫХ...
ЛУНАТИЗМ ВОКЗАЛОВ
РАЗДЕВАЮЩИХ ОГНЕННУЮ ДУШУ
ПОД ЗВУКИ БРЕВЕНЧАТОЙ ШЕСТЕРНИ
ПУГАЮЩЕЙ ПОНОЧАМ
НЕДВИЖНЫМ ПИРУЭТОМ...

НЕРВНЫЙ СВИСТОК ЗЕВОТЫ.
НА МОСТУ
ВЫВОРОЧЕННАЯ ВОДОРОСЛЯ ДЕВУШКА
СЛУЧАЙНО УВИДЕННАЯ ОКОМ
БЛУЖДАЮЩЕГО ЭКСПРЕССА
ВЫПЛАКАЛА СВОИ РЕБРА
НА САПОГЕ
ПРИГВОЖДЕННОГО В СУМРАК СТРЕЛЬЦА
И ПАРНИКОВЫЙ САДОВНИК
С ОЛОВЯННЫМ ЛИЦОМ
ПРИЧИСЛИЛ ЕЕ К ЛИКУ
ТУМАННОЙ ДЕВЫ.

[179]

Марина Цветаева, 1892–1941

За девками доглядывать, не скис
ли в жбане квас, оладьи не остыли ль,
Да перстни пересчитывать, анис
Ссылая в узкогорлые бутылки,

Кудельную расправить бабке нить,
Да ладаном курить по дому росным,
Да под руку торжественно проплыть
Соборной площадью, гремя шелками, с крестным.

Кормилица с дородным петухом
В переднике — как ночь ее повойник! —
Докладывает древним шепотком,
Что молодой — в часовенке — покойник.

И ладанное облако углы
Унылой обволакивает ризой.
И яблони — что ангелы — белы,
И голуби на них — что ладан — сизы.

И странница, потягивая квас
Из чайника, на краешке лежанки
О Разине досказывает сказ
И о его прекрасной персиянке.

[334]

26 марта 1916

Генрих Сапгир, 1928–1999

ЗВЕЗДА

Стар неба круг сверлит над космодромом
Как сквозь вуаль мерцает *Эстуаль*
Зеркально отраженная изломом
Уходит *Стелла* коридором вдаль

Штерн — лаковый журнал — редактор Фауст
Звезда над колокольной смотрит вниз
Юлдуз по всем кочевьям расплескалась
И сытою отрыжкой — *Ылдыз*!

Мириады глоток произносят так
Здесь блеск и ужас и восторг и мрак
И падающий в космос одиночка

И звездам соответствует везде
Лучистый взрыв: ЗэДэ или эСТэ
Где эС есть свет, а Тэ есть точка

[274]

Игорь Чиннов, 1909—1996

Страшные где-то галактики,
Страшные звезды вселенной...
В парке бродяги горланили,
Пели (грустней, веселее...).

Был полон печалью осени
Весь парк (и липы, и клены).
Над ним разлетались в космосе
Фонтаны фотонов, волны.

Что ж, космос, накручивай эллипсы,
Вдаль улетай по спирали...
Полны надышанной прелести
Наши земные печали,
Точно уютные мелочи
В доме, где мы выросли.

[341]

1965

Федор Тютчев, 1803—1873

ПРОБЛЕСК

Слышал ли в сумраке глубоком
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон?..

То потрясающие звуки,
То замирающие вдруг...
Как бы последний ропот муки,
В них отозвавшись, потух!

Дыханье каждое Зефира
Взрывает скорбь в ее струнах...
Ты скажешь: ангельская лира
Грустит, в пыли, по небесах!

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.

Как верим верою живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!

Но ах, не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем, —
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон,
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, —

И отягченную главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны.

[317]

Андрей Черкасов, 1987

реже
дышим

идет
ремонт ветра
перемена
мер и весов

в утренней почте
первые письма
о переселении душ
в кожу и мех

какая удача
покинуть прохладу
летних
хранилищ
и помнить
они
здесь
слева и сверху
всегда на шаг
впереди

[338]

Наталия Азарова, 1956

из земель ярче огрызок

мы едем едем вдоль границ
то на ночь отвернувшись подсолнухом
то нарочной формулой каллиграфии

спор на скорость
мошкаррой
буквы за клетки
зашкаливают

раззавязывание

зеркальные карпы
замочены в перцы
замолчали на пяти языках

либералы предпочитают звезды
диктаторы предпочитают солнце

хрум хрум хрум

луна снова-не занята
луны открытые рты

львы рассыпаны
по тыще лестниц

раззавязывание
я тебе спою ее хором
во весь храм планетария

[8]

Дина Гатина, 1981

ТЕКСТ ЧУДОВИЩНОЙ СИЛЫ

неприлично рассказывать, как как как ты кого-то любишь

неприлично рассказывать,
как тебе хороший человек сделал плохое
ему же еще с другими хорошими жить

жить

неприлично говорить, что тебе плохо
а может быть вообще неприлично, что тебе плохо
ведь в это время кому-нибудь хорошо
а кому-то гораздо хуже

возможно, следует говорить мимими

или о мировых злключениях, несправедливости,
наших победах

неприлично говорить, что осталось полпакета кефира
и полпачки сигарет, а это значит
по-хорошему — пусть бы и не хватало на сигареты
а то какой кашель
пора, брат и сестра, задуматься о здоровье

по-хорошему, мир переполнен любовью
иногда и неловко ускользать из-под уважаемых пальцев
сердца перегружены, работают в безопасном режиме
мимими
чаша переполняется, яд капает
земля содрогається
(а ему каково, ей каково было?)

текст чудовищной силы оказался очень слабым
и как следствие неприличным

не следует путать лирического героя с эпическим
это эпический
он спускается в ад
он думает он исследователь
он спускается в ад без оглядки
вау

[74]
3.11.09

504

ТАКЖЕ СМ.:
Эдуард Багрицкий (2.1), Федор Сваровский (2.1), Всеволод Некрасов (2.2), Сергей Есенин (3.1), Александр Мironov (5.2), Осип Мандельштам (6.4), Екатерина Соколова (6.5), Алексей Парщиков (7.1), Алексей Денисов (9.1.2), Велимир Хлебников (9.3), Аркадий Штыпель (10.3), Алексей Парщиков (11.2), Константин Вагинов (12.3), Максим Амелин (13), Георгий Оболдуев (11.2), Владимир Соловьев (16.1), Виктор Соснора (18.2.1), Станислав Снытко (18.3.4), Алексей Крученых (19.7).

15.2.

Поэтизмы

Поэтизм — это такое слово, которое с первого взгляда опознается читателем как слово, характерное для поэзии, особенно уместное в ней. Такие слова в поэзии встречаются значительно (в несколько раз) чаще, чем в обиходной речи или в других типах текста, а некоторые из этих слов встречаются только в поэзии. При этом поэтические тексты состоят не только из поэтизмов — более того, поэтизмов в стихотворении может не быть вообще или быть очень мало. Однако за пределами поэзии такие слова, как правило, не употребляются.

В строке из стихотворения Осипа Мандельштама:

У южного моря, под сенью юга [207]

— слова *у, южный, море, под, юг* — вполне привычные и употребляются далеко не только в поэзии, например в газете:

«Экосистема северных морей очень хрупкая, даже более хрупкая, чем у южных морей». А вот *сень* (укрытие, образуемое ветвями деревьев) — несомненный поэтизм, его трудно представить в непоэтическом тексте. Для того чтобы выразить этот же смысл, в обычной речи или в прозе мы скорее бы сказали *на юге под деревом*.

В основном поэтизмами бывают однозначные слова, но в некоторых случаях ими могут быть и служебные. Например, поэты XIX века предпочитали особый вариант предлога *перед* — *предо*, который встречался в прозе гораздо реже и только в качестве напоминания о поэзии.

К поэтизмам относятся и многие архаичные слова, которые на протяжении истории литературы постепенно исчезали из прозы, но сохранялись в поэзии. В словарях такие слова имеют специальные пометы: «поэт.» или «трад.-поэт.». Вот некоторые из них: *дол* (долина), *краса* (красота), *сладокозласный*, *песнопение* (не в церковном употреблении), *чаша* (для вина), *твердь* (твердая поверхность земли, земля вообще), *глас*, *неземной* (потусторонний, сверхъестественный, небесный), *румянить*, *фимиам*, *низойти*, *рать* и т. д.

Также к поэтизмам относились слова, обозначающие деятельность самого поэта: например, глагол *петь* в значении «сочинять стихотворение» (особенно в первом лице: *пою*), *гореть* в значении «испытывать вдохновение», фразеологизм *играть на лире* (или *на арфе*), обращения к *музе* или к богу поэзии *Аполлону/Фебу*.

Все эти поэтизмы, как правило, восходили к церковнославянскому языку или народной поэзии — из этих двух источников русские поэты XVIII—XIX веков заимствовали те слова, которые не встречались или почти не встречались в повседневном языке. Постепенно поэты стали отказываться от таких поэтизмов: они были слишком связаны со «старой» поэзией, слишком привычны и знакомы. Начиная с XX века поэты прибегали к «старым» поэтизмам лишь в тех случаях, когда им необходимо было напомнить читателю о предыдущей литературной эпохе.

Например, поэт Максим Амелин сознательно воскрешает многие слова и грамматические формы поэзии XVIII века, чтобы напомнить современным читателям об их выразительной силе:

Кто губительной силы Твоей
на себе не испытывал

505

и целящей не чувствовал мощи,
объяснить невозможно тому,
бесполезно доказывать,
хрусткий воздуха куст сотрясая,

что пловец, безущербно прошед
по волнам необузданным
на челне человеческой речи
меж звенящих высот и глубин
до внезапного, Господи!
брега, верой в скорбях утвердится...

[14]

Но вместо старых поэтизмов в XX веке начинают рождаться новые — связанные с особенностями словаря тех или иных поэтических направлений. Такие слова, как правило, могли употребляться в повседневном языке, но в более узком значении. Например, слово *золото* вполне употребляется до сих пор, но в поэзии символизма оно воспринималось как поэтизм (8.3. Символ).

В поэзии конца XX — начала XXI века новыми поэтизмами становятся слова *бытие*, *пустота*, *ничто* и некоторые другие, пришедшие в поэзию из философских текстов (20.1. Поэзия и философия). Все эти слова указывают на особую, «надмирную» природу поэтической речи, используются для того, чтобы отделить стихотворную речь от речи повседневной:

Нет ничего
Там —
существо —
Пустота
рождающая
бытием
награждающая
Бытие

[274]

Генрих Сапгир

Некоторые слова можно воспринимать как поэтизмы, только если мы встречаем их в стихах, а не в других текстах. Например, слово *сердце* в стихотворении может обозначать душу или субъекта целиком, но в медицинской или биологической литературе это слово будет обозначать реальный орган, часть кровеносной системы.

Таким образом, поэтизмы — это важная часть поэтического языка, и они всегда присутствуют в поэзии. В каких-то случаях это могут быть более привычные поэтизмы (как архаичные слова в старой поэзии), в каких-то — менее (как поэтизмы, рождающиеся из современных философских понятий). Однако важно то, что в поэзии всегда существует особый класс слов, характерных только для нее и за ее пределами почти не употребляющихся или употребляющихся совсем по-другому.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Константин Батюшков, 1787–1855

ТЕНЬ ДРУГА

Sunt aliquid manes: letum non omnia finit;

Luridaque evictos effugit umbra rogos.

Propertius*

Я берег покидал туманный Альбиона:
Казалось, он в волнах свинцовых утопал.

За кораблем вилась Гальциона,
И тихий глас ее пловцев увеселял.

Вечерний ветер, валов плесканье,
Однообразный шум и трепет парусов,
И кормчего на палубе взыванье
Ко страже дремлющей под говором валов;
Все сладкую задумчивость питало.

Как очарованный у мачты я стоял,
И сквозь туман и ночи покрывало
Светила Севера любезного искал.

Вся мысль моя была в воспоминанье,
Под небом сладостным отеческой земли.
Но ветров шум и моря колыханье
На вежды томное забвенье навели.

Мечты сменялись мечтами
И вдруг... то был ли сон?... предстал товарищ мне,
Погибший в роковом огне

* Души усопших — не призрак: смертью не все кончается;
Бледная тень ускользает, победив костер. *Проперций*.

Завидной смертию, над Плейсскими струями.
 Но вид не страшен был; чело
 Глубоких ран не сохраняло,
 Как утро Майское веселием цвело,
 И все небесное душе напоминало.
 «Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней!
 Ты ль это? я вскричал, о воин вечно милой!
 Не я ли над твоей безвременной могилой,
 При страшном зареве Беллионных огней,
 Не я ли с верными друзьями
 Мечом на дереве твой подвиг начертал,
 И тень в небесную отчизну провождал
 С мольбой, рыданьем и слезами?
 Тень незабвенного! ответствуй, милый брат!
 Или протекшее все было сон, мечтанье;
 Все, все, и бледный труп, могила и обряд,
 Свершенный дружбою в твое воспоминанье?
 О! молви слово мне! пускай знакомый звук
 Еще мой жадный слух ласкает,
 Пускай рука моя, о незабвенный друг!
 Твою, с любовью сжимает...»
 И я летел к нему... Но горний дух исчез
 В бездонной синеве безоблачных небес,
 Как дым, как метеор, как призрак полуночи,
 Исчез, — и сон покинул очи. —

Все спало вокруг меня под кровом тишины.
 Стихии грозные казались безмолвны.
 При свете облаком подернутой луны,
 Чуть веял ветерок, едва сверкали волны,
 Но сладостный покой бежал моих очей,
 И все душа за призраком летела,
 Все гостя горного остановить хотела:
 Тебя, о милый брат! о лучший из друзей!

[38]

Июнь 1814

Анна Ахматова, 1889–1966**ТРИ ОСЕНИ**

Мне летние просто невняты улыбки,
 И тайны в зиме не найду,

Но я наблюдала почти без ошибки
 Три осени в каждом году.

И первая — праздничный беспорядок,
 Вчерашнему лету назло,
 И листья летят, словно клочья тетрадок,
 И запах дымка так ладанно-сладок,
 Все влажно, пестро и светло.

И первыми в танец вступают березы,
 Накинув сквозной убор,
 Страхнув второпях мимолетные слезы
 На соседку через забор.

Но эта бывает — чуть начата повесть.
 Секунда, минута — и вот
 Приходит вторая, бесстрашна, как совесть,
 Мрачна, как воздушный налет.

Все кажутся сразу бледнее и старше,
 Разграблен летний уют,
 И труб золотых отдаленные марши
 В пахучем тумане плывут...

И в волнах холодных его фимиама
 Сокрыта высокая твердь,
 Но ветер рванул, распахнулось — и прямо
 Всем стало понятно: кончается драма,
 И это не третья осень, а смерть.

[27]

6 ноября 1943, Ташкент

Иннокентий Анненский, 1855–1909

Но для меня свершился выдел,
 И вот каким его я видел:
 Злачено-белый —
 прямо с елки —
 Был кифарэд он и стрелец.
 Звенели стрелы,
 как иголки,
 Грозой для кукольных сердец...

Дымились букли
из-под митры,
На струнах нежилась рука,
Но уж потухли звоны цитры
Меж пальцев лайковых божка.
Среди миражей не устану
Его искать — он нужен мне,
Тот безустанный мировражий,
Тот смех огня и смех в огне.

[18]

Мчится — и не смеет бить дыханьем твердь,
Всюду видя только бледность, холод, смерть.
Точно саркофаги, глыбистые льды
Длинною толпою встали из воды.
Белый снег ложится, вьется над волной,
Воздух заполняя мертвой белизной.
Вьются хлопья, вьются, точно стаи птиц.
Царству белой смерти нет нигде границ.
Что ж вы здесь искали, выброски зыбей,
Остовы немые мертвых кораблей?

[33]
1897

Константин Вагинов, 1899–1934

510

Слава тебе Аполлон, слава!
Сердце мое великой любовью полно
Вот я сию молодой и рокочит дубравы
Зреют плоды наливные и день голосит!

Жизнь полюбил не страшны мне вино и отравы
 День отойдет вечер спокойно стучит.
 Слабым я был но теперь сильнее быка молодого
 Девушка добрая тут, что же мне надо еще!

Пусть на хладных брегах взвизгах сырого заката
Город погибнет где был старцем беспомощным я
Снял я браслеты и кольца, не крашу больше ланиты
По вечерам слушаю пение муз.

Слава, тебе Аполлон слава!
Тот распятый теперь не придет
Если придет вынесу хлеба и сыра
Слабый такой пусть подкрепится дружок.

[55]

Константин Бальмонт, 1867–1942

Из цикла «МЕРТВЫЕ КОРАБЛИ»

Между льдов затерты, спят в тиши морей
Остовы немые мертвых кораблей.
Ветер быстролетный, тронув паруса,
Прочь спешит в испуге, мчится в небеса.

Игорь Чиннов, 1909–1996

511

Тополь полон волненья, и липа звучит, как лира.
На яблоке и на облаке ясный
Отблеск золота вечности.
Сердце, как бутон розы, раскроется скоро
От лазурной музыки мира.

Около озера ирисы, белые ибисы
(Точно маленький беленький архипелаг);
На светлом песке бело-сизый птичий помет.
А в небе жаворонок, будто якорь блаженных минут,
В светлую вечность закинутый якорь.

Ты ела изюм, золотистый, словно янтарь.
Твои зрачки были мелкие черные жемчужинки.
Завитки, как черный гиацинт, чернели над шеей.

Память! Навеки, точно голубенькая татуировка,
Знак на душе.

[341]

ТАКЖЕ СМ.: Евгений Баратынский (**2.2**), Федор Тютчев (**3.2**), Гали-Дана Зингер (**7.2.3**), Вячеслав Иванов (**8.3**), Гавриил Державин (**10.1**), Евгений Баратынский (**11.3**), Георгий Адамович (**11.5**), Гавриил Державин (**13**), Михаил Лермонтов (**13**), Афанасий Фет (**16.2**).

15.3.

Неология

Язык не стоит на месте, постоянно развивается. В быту, в науке, в разных видах деятельности постоянно создаются новые слова, новые способы выражения. Это могут быть и технические термины, и просто остроумные словечки в интернете. Постоянно обновляется и поэтический язык. Поэты не удовлетворяются ограниченным набором слов и их привычными значениями. Они находятся в постоянном поиске нужного слова, которое могло бы отразить то новое содержание, что возникает при поэтическом осмыслении мира.

512

Неологизмами обычно называются новые слова, а процесс и результат их создания называется *неологией*, или *словотворчеством*. Неологизмы создаются и в обычной речи, и в речи терминологической для того, чтобы обозначить не существовавшие ранее вещи и сделать более понятным разговор о них. Такие слова появляются, потому что без них трудно обойтись, и они входят в язык, становятся привычной частью словаря.

Слова, придуманные поэтами, напротив, редко становятся частью общего языка. Во всяком случае поэт, создавая новое слово, может не ставить перед собой такой задачи. Если это и происходит, то случайно. Например, такая судьба была у слова *бездарь*, придуманного Игорем Северяниным (правда, с другим ударением — *бездárь*). В то же время, если поэт придумывает слово, оно чаще всего сохраняет связь с его манерой, воспринимается как «авторское» слово. Так, *лунность* — это слово Есенина (*неуютная жидкая лунность*), а *мыр* — слово Хармса. Такие слова называются *авторскими терминами*: они часто воспринимаются как ключевые не только для словаря поэта, но и для всего его мира.

Неологизмы и в особенности авторские термины часто используются поэтами для характеристики себя или своей поэтической манеры. Велимир Хлебников называл себя *будетлянином* и *предземшаром*. Северянин — *беззаконцем*, *сероптичкой*, *лирическим ироником*, а свои стихи — *поэзами*, противопоставленными всему *прозному*. Подобные неологизмы могут использоваться и в иронических целях: Хлебников называл Северянина *Игорем Усыпляниным*, а Севе-

рянин, в свою очередь, поклонников Маяковского (*парня в желтой кофте*) — *желтокофтами*.

Неология может быть стратегией целого поэтического направления. Самым известным направлением такого типа в русской поэзии был футуризм, который стремился к радикальному обновлению поэтического языка. Футуристов не удовлетворял словарь буржуазного общества. Они считали, что повторять одни и те же слова в одних и тех же сочетаниях — это удел обывателей и «унылых приобретателей». С их точки зрения, при таком повторении язык становится преградой между человеком и миром, мешает увидеть и назвать новое и необычное.

Так, Алексей Крученых предлагал заменить распространенный поэтизм *лилия* заумным словом *еуы*, будто бы лучше выражавшим облик этого цветка. Но далеко не все нововведения были настолько радикальны. Гораздо прозрачнее были неологизмы Игоря Северянина: *отстраданье* (в значении *конец мучений*), *луненье* (в значении *воздействие лунного света*) или *пророчный* вместо привычного *пророческий*.

Создание новых слов настолько стало приметой поэзии 1910-х годов, что к нему обращались и те поэты, которые не принимали футуризм:

НЕРАЗНИМЧАТО

В нашем Прежде — зыбко-дымчато,
А в Теперь — и мглы, и тьмы.
Но срослись мы неразнимчато, —
Верит Бог! И верим мы.

[79]

Зинаида Гippiус, 1915

— в этом коротком стихотворении ясный по форме и смыслу неологизм *неразнимчато* употребляется вместе с другими свойственными эпохе приемами: дефисным написанием (14. Графика стиха) и множественным числом слов, которые за пределами поэтической речи употребляются только в единственном.

Подобная, на первый взгляд чисто поэтическая, задача отражала общую революционную идею начала XX века. Если футуристы активно выступили уже в 1910-е годы, то в 1920-е годы изобретение неологий стало важно для всего общества. Формирование человека нового общества в 1920-е годы потребо-

513

вало создания новых слов, призванных утвердить новую реальность. Таким образом, поэты почувствовали потребности нового времени раньше, чем это отразилось в языке в целом.

Создание новых слов связано с вопросом о «нарушении нормы». Поэты нарушают норму по-разному: то, что может казаться аномалией с точки зрения обыденной речи, не будет аномалией для языка поэзии. При этом существуют две противоположные стратегии обращения с неологизмами. Одни поэты стремятся сделать неологизм заметным, «выделенным», они преподносят придуманное ими слово как явное нарушение и подчеркивают это, помещая такое слово на заметное место, например в позицию рифмы:

Не видимся ли миг, не видимся ль столетье —
Не все ли мне равно, не все ль равно тебе,
Раз примагничены к бессмертью **цветоплетью**
Сердца углубные в медузовой алчбе?.. [279]

Игорь Северянин

Другие поэты стремятся встроить новое слово или новую форму в стихотворение так, чтобы это было незаметно. Такое слово может быть «спрятано» внутри строки, соединено с каким-то другим, более привычным словом и т. п. В этом случае неологизм настолько точен и уместен, что читателю кажется, что он уже знал это слово раньше, что оно уже существовало в языке:

И, рядясь в берега, это озеро станет
прозревать от равнин и провидеть от гор,
и зверино и **рыбно** задышет, и втянет
в тяготенье свое беспредметный простор. [128]

Иван Жданов

Слова в языке образуются разными способами (по разным *моделям*), причем одни способы употребляются гораздо чаще, чем другие. Время от времени любой говорящий может образовать новое слово. Эти слова создаются без усилия, как будто сами срываются с языка. Модели, по которым образуются такие слова, называются *продуктивными*, а сами слова — *потенциальными*.

Так, при помощи суффикса *-тель* от глаголов можно произвести неограниченное количество существительных (словарное —

писатель, двигатель или потенциальное — *бегатель*). Поэты не очень любят использовать продуктивные модели (они слишком предсказуемы), поэтому образованные по таким моделям слова возникают в основном в сочетаниях с более привычными, «словарными», словами, как бы расширяя значение последних:

Черемухи **вдыхатель, воздыхатель**,
опять я пью настой ее души.
Пристрастьем этим утомлен читатель,
но мысль о нем не водится в глуши. [26]

Белла Ахмадулина

В других случаях потенциальные слова образуются от относительно редких глаголов:

Умирают мои старики —
Мои боги, мои педагоги,
Пролагатели торной дороги,
Где шаги мои были легки. [291]

Борис Слуцкий

Некоторые авторы намеренно образуют целый ряд слов по одной продуктивной модели в одном и том же стихотворении. Так поступает, например, Марина Цветаева, смешивая словарные слова с неологизмами:

А вот еще, несмотря на **бритость**,
Сытость, питость (моргну — и трачу!),
За какую-то — вдруг — **побитость**,
За какой-то их взгляд собачий,
Сомневающийся... [334]

Поэты редко прибегают к созданию новых слов и с такими распространенными в разговорном языке приставками, как *супер-, нау-, мега*. Чаще происходит так, что поэт, переосмысливая значение слова, заменяет одну распространенную приставку на другую, например *не-* на *бес-*: *Впрочем, слова **бестручны*** у Аркадия Драгомощенко.

Создавая новые слова с приставками, прежде всего глаголы, поэты XX—XXI веков используют малопродуктивные модели или в разной степени нарушают продуктивные:

к дождям яшень спружинил
желтый лист. [76]
Дина Гатина

желание отгаревает
рука отбывает жест [90]
Анна Горенко

солюби воздух с
кем-нибудь, кто
который
это сотворит [17]
Полина Андрукович

516

Новые слова могут образовываться при привычных суффиксах, но от непривычных основ. Например, слова с суффиксом *-ость* не образуются от глаголов или местоимений, но у Геннадия Айги можно найти *вхожденность* и *чтотость*.

В таких случаях новое слово создается по образцу старого так, что в нем «проглядывает» слово-образец. Хлебников создал огромное множество таких слов: *бегава*, *шумава* по образцу *орава*; *парусавель*, *чудесавель* по образцу *журавель*; *читавица* по образцу *красавица*; *летизна* по образцу *белизна*. Слово-образец может быть прямо названо в тексте, как у Игоря Северянина: *Мы так неуместны, мы так невпопадны*.

Футуристы, воспринимавшие неологию как специальный вид поэтической деятельности, создавали большие ряды новых слов, образованных от одного корня: *зудавый*, *зудавчик*, *зудариха*, *зудик*, *зударыня*, *зудахарь*, *зудейный* у Алексея Крученых. Они же использовали прием наложения одного слова на другое, в то время редкий, а в начале XXI века широко вошедший в язык рекламы: *лгавда*, *вружба*, *нежчины* у Хлебникова.

Неологизмы образуются и при помощи словосложения, они часто называют некие неожиданные характеристики или явления воображаемого, виртуального или внутреннего поэтического мира: *людовещи*, *людозверци*, *зуюлюди*, *грозоходы* у Хлебникова, *проблеск земножительницы* у Хармса.

Новые слова, образованные от имен, почти всегда носят игровой характер и часто построены на звуковом образе имени. Так, от имени французского философа Жака Деррида

Сергей Круглов образует глагол *одерридеть*, а Псой Короленко сочиняет посвященную философу песню:

эту песенку мою
потихоньку заведу
и забуду про беду
пой дерридерридерриду
пой дерридерридеррида [170]

В поэзии постоянно идет процесс переосмысления границ слова, ведущий к созданию новых слов. Часть слова может обретать самостоятельность и использоваться как целое слово: *Мой юный учитель само-* у Николая Звягинцева. У Александра Введенского результатом расчленения слова становится появление заумного слова *ог*, призванного обозначать новую, абсурдную, сущность:

он одиноч
и членист он ог
он сена стог
он бог [57]

Слова в поэзии не только разделяются, но и соединяются, причем в подобных новых сочетаниях может участвовать больше двух слов. Это позволяет обозначить новую сущность, сложное целое, состоящее из нескольких компонентов. Обычно для такого соединения употребляются дефисные написания: *вьюг-твоих-приютство* у Марины Цветаевой; *атом-молитва-точка-страха* у Геннадия Айги; *два-Бога-в-одном* у Александра Скидана; *так-и-не-встречи* у Антона Очирова.

Кардинально переосмысляя существующие слова, поэт может достигать того, что слово приобретает новый статус. Такие слова называются *семантическими неологизмами*. В таких случаях поэт сам прямо или косвенно поясняет новое значение слова. Например, Михаил Гронас употребляет глагол *забыть* и поясняет, что его надо воспринимать не так, как в привычном языке:

дома о домах люди о людях рука о руке между тем на нашем языке забыть значит начать быть забыть значит начать быть нет ничего светлее и мне надо итти но я несколько раз на прощание повторю чтобы вы хорошенько забыли:

517

забыть значит начать быть
забыть значит начать быть
забыть значит начать быть [98]

Важны и такие слова, которые есть в словаре, но употребляются поэтом так, как будто он создает их заново, игнорируя привычное значение или расширяя его. Например, слово *низость* существует в словаре в значении ‘подлый, неблагоприятный поступок’, но Борис Пастернак повторно образует его, возводя к существительному *низ* (‘дно’):

Матрос взлетал и ник, колышим,
Смешав в одно
Морскую низость с самым высшим,
С звездами — дно. [242]

Подобные слова называются *лексическими окказионализмами*.

Способы образования новых слов, которые широко используются в языке поэзии, постепенно проникают в повседневный язык. Зачастую поэты оказываются более чувствительными к происходящим в языке и мышлении изменениям и могут предсказать их. То, что уже сейчас существует в языке поэзии, кажется новым и необычным, с течением времени может войти в общий язык и стать его неотъемлемой частью.

Разрыв между языком поэзии и общеупотребительным языком все время сокращается. Если для XIX и начала XX века он измерялся несколькими десятилетиями, то в конце XX — начале XXI он сократился до пяти-десяти лет. Важным посредником между этими двумя языками служит прикладная поэзия, которая превращает изобретения отдельных поэтов в тиражируемые приемы, делает их общедоступными и привычными.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Велимир Хлебников, 1885–1922

ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смёйево, смёйево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи! [331]

Игорь Северянин, 1887–1941

НА РЕКЕ ФОРЕЛЕВОЙ

На реке форелевой, в северной губернии,
В лодке сизым вечером, уток не расстреливай:
Благостны осенние отблески вечерние
В северной губернии, на реке форелевой.

На реке форелевой в трепетной осинолке
Хорошо мечтается над крутыми веслами.
Вечереет холодно. Зябко спят малиновки.
Скачет лодка скользкая камышами рослыми.
На отложье берега лен расцвел мимозами,
А форели шустрятся в речке грациозами. [279]
1911

Даниил Хармс, 1905–1942

ТРЕТЬЯ ЦИСФИНИТНАЯ ЛОГИКА БЕСКОНЕЧНОГО НЕБЫТИЯ

Вот и Вут час.
Вот час всегда только был, а теперь только полчаса.
Нет полчаса всегда только было, а теперь только
четверть часа.
Нет четверть часа всегда только было, а теперь
только восьмушка часа.
Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет.

[329]
1930

ДО НЕ-СУЩЕСТВИМОСТИ

Памяти Джека Спайсера

страдание? — знаем всегда... да не часто
цвет его чувствуем... все же
кажется: синий... а если — накалом?
когда — нестерпимо?.. то — до бесцветья...
а нам ведь известно
Друг — в том Бесцветии Встреченный —
когда: до не-слышимости!..
не-зримости... не-существомности

[10]
10 января 1977

Полина Андрукович, 1969

вытаенный
снег
собачка пластмассовая раскрашенная с лязгом
ходит в картонной
коробке на асфальте
темном
тайна вытаенная
жизнь
недалеко

[17]

Михаил Гронас, 1970

Мне ничего не надо
Но я люблю слова
Они губна помада
На морде Ничева

Я буду жить красиво
Я буду жить в хлеву
Благодарю за диво
Слепую Ничеву

Ты — Мати преслепая
Лишенцев и калек
Лишь за тобой ступая
Спасется человек

[98]

Олег Юрьев, 1959

ТРИ СЕМИСТИШИЯ

В горы тучнеющее тело
наискосок — к зерну зерно —
двуклонной россыпью влетело
двууглых ласточек звено,
и — молнией пронзено —
(как бы в бутылке, зелено)
мгновенно — облако — сотлело.

Прощай, гора. С двуклонных крыш —
с твоих чешуйчатых террасок —
во мрак ступают через крыж
дымы в краснеющих кирасах
(за дымом — дым, за рыжим — рыж,
и нити на хвостах саврасых
горят, как и сама горишь).

Гора, прощай. По одному
огни сухие, пепелимы,
со склона скатятся в потьму,
как пух сожженный тополиный
(у павшей ласточки в доме
сомкнутся крыльев половины,
и сны — приснятся — никому).

[352]
2009

ТАКЖЕ СМ.: Велимир Хлебников (2.4), Александр Митронов (5.2), Геннадий Айги (9.1.2), Андрей Белый (9.1.5), Иннокентий Анненский (15.2), Владимир Маяковский (16.1), Осип Мандельштам (18.2.2), Даниил Хармс (18.2.4), Виктор Кривулин (18.2.6), Елена Гуро (21.1.4), Иван Жданов (23.3).

15.4.

Имена собственные

Среди всех слов имена собственные сразу заметны в тексте. Главное отличие их от любых других слов состоит в том, что они называют предмет (например, человека или место), но ничего не говорят о его качествах. Каждый стул обладает свойствами, делающими его стулом, но Ивана назвали Иваном не потому, что он обладал особыми личными качествами, — так решили родители.

Однако часто нам все-таки что-то известно о носителе того или иного имени. Например, об Иване мы знаем, что он мужчина и, скорее всего, русский, о собаке по кличке Черныш — что она черного цвета, а об улице Вокзальной — что она расположена рядом с вокзалом. Кроме того, одни имена встречаются чаще других и потому выглядят более привычными. Иногда уже это позволяет судить о том, что происходит в стихотворении:

Автандил и Наталья по городу нежно идут
 пляшет сон лимонадный платаны плывут над аллеей
 Автандил говорит — разрушается старый редут —
 что-то ей говорит на ушко и Наталья алеет.

[69]

Мария Галина

Имя *Наталья* очень распространено в России, а имя *Автандил* — в Грузии. Об обоих персонажах из текста стихотворения мы не узнаем ничего, кроме того, что они влюблены друг в друга. Однако нам известны их имена, а следовательно, мы знаем, что речь идет о романе между русской девушкой и грузинским юношей. Любовь способна преодолевать границы между государствами и культурами, и чтобы пока-

зать это, поэт изображает «типичных» представителей обеих культур, показывая, что на их месте может быть кто угодно другой.

Для имени, возникающего в поэтическом тексте, важен не только его смысл, но и его звучание. Имя *Автандил* из стихотворения Марии Галиной не только типично грузинское, но и приятное на слух, звучное. В куда более известном поэтическом имени *Евгений Онегин* звук и смысл также переплетены друг с другом. По отдельности и имя *Евгений*, и фамилия *Онегин* хорошо укладываются в четырехстопный ямб известного романа, а вместе они образуют запоминающуюся ритмическую группу — двухстопный амфибрахий. При этом внутри этого имени скрыт микропалиндром *ген/нег* (ю. Звуковой строй поэзии), в котором как бы отражается внутренняя противоречивость Онегина.

В поэзии, где подробная характеристика персонажей обычно избегается, взаимодействие звука и смысла имени приобретает особую важность. Уже Гавриил Державин, вновь и вновь говоря в стихах об императрице Екатерине или о своей жене, называет их искусственными именами *Фелица* и *Пленира*, стремясь одновременно к тому, чтобы имя было благозвучным и свидетельствовало о выдающихся качествах того, кому оно присвоено. Первое имя образуется от латинского прилагательного *felix* (*счастливый*), а второе намекает на русское прилагательное *пленительный*.

Этому примеру следовал Василий Жуковский. Его баллады «Людмила» и «Светлана» (первое имя встречалось лишь у южных и западных славян, второе было изобретено предшественником Жуковского, поэтом и филологом Александром Востоковым) сделали соответствующие имена чрезвычайно популярными. Этой популярности способствовало и то, что имена были не только благозвучны, но и интуитивно понятны: *Светлана* связана со светом, а *Людмила* — должна нравиться (быть *милой*) людям.

Чаще поэты подчеркивают необычность и уникальность имен, используют их почти как слова заумного языка, звучные, но не обладающие очевидным смыслом (ю.2. Поэтика гласных и поэтика согласных). Это было верно уже для стихов конца XVIII — начала XIX века, в которых часто возникали имена античных богов и героев. Во многих случаях эти имена были нужны поэтам именно для того, чтобы создать особый звуковой облик строки. Когда Константин Батюшков

пишет: *Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы / При появлении Аврориных лучей*, — он обращает внимание читателя не только на место действия (итальянский город Байя) и ситуацию (предраусветные сумерки), но прежде всего на звуковое впечатление, которое возникает от непривычного для русского уха слова *Байя*, и на те звуковые связи, в которые вступает имя *Аврора*, созвучное другим словам в этих строках.

Редкие имена и фамилии могут привлекать поэтов не только своим звуковым обликом, но и особыми оттенками смысла:

Во глубине вечерних хижин,
Не возвеличен, не унижен,
Во тьме не виден никому,
Благословляет эту тьму.

Ни безобразный, ни пригожий,
На ощупь тычется в прихожей,
Прислушиваясь, как замки
Выплывают языки.

И став на миг себя моложе,
Державно шествует на ложе...
Ни Доброво, ни Дурново
Не вхожи в хижину его.

[41]

Александр Беляков

Николай Недобровó — критик и литературовед начала XX века, Н. Н. Дурновó — лингвист того же времени. Белякова интересует не биография и достижения этих ученых, а звуковой облик их фамилий, созвучных прилагательным *добрый* и *дурной*.

Во второй половине XX века поэты начинают использовать и самые обычные имена. Николай Звягинцев начинает стихотворение строкой: *Митя меня познакомил с Димой и Татой* (причем Дима и Тата действуют дальше, а Митя больше не упоминается вовсе) и этим сразу дает понять, что читателю предстоит войти в личное пространство автора и как-то связанных с ним людей, а в этом пространстве далеко не все понятно и очевидно для посторонних.

Иногда поэты, напротив, предпочитают использовать известные имена. В старой поэзии это были имена античных

богов и героев, в новой их место занимают имена деятелей культуры и названия произведений искусства. Употребляя такое имя, автор сразу показывает, каковы его вкусы и предпочтения и с каким культурным багажом нужно подходить к чтению его стихов.

Так, Сергей Гандлевский начинает свое стихотворение строкой *Баратынский, Вяземский, Фет и проч.* и этим сразу выделяет «свою» читательскую аудиторию: тех, для кого важны классики русской поэзии XIX века, но классики как бы «теневые», не самые известные и заметные. В то же время ироническое *и проч.* в конце строки ставит под сомнение этот набор имен и его важность для современной культурной и общественной ситуации.

В начале XXI века схожим образом начинают использовать имена из произведений массовой культуры, которые, с одной стороны, кажутся более понятными и современными, чем отсылки к античности или поэтической классике, а с другой предлагают неожиданные интерпретации всего стихотворения. Так, в стихах Елены Фанайловой встречаются и актеры голливудского кино (Киану Ривз, Ума Турман), и герои массовой культуры (граф Дракула или профессор ван Хельсинг):

Говорит Уме Турман
Отец ее ребенка
Специалист по разным единоборствам
Дэвид Кэррэдайн
В конце второй самой важной серии
Пытаясь ее урезонить
Положи детка пжлст наземь
Свое оружие
Ну, вы сами знаете
Чем это закончилось

Но я попробую к нему прислушаться

[321]

Поэзия некоторых современных авторов буквально перенаселена людьми, которые названы по имени, изобилует реальными и вымышленными географическими названиями. Так, в стихах Федора Сваровского действуют многочисленные персонажи, каждый из которых назван по имени (иногда оно «экзотическое», иногда самое простое) и обладает собственной, как правило, сложной биографией:

Кузнецов поднимается
по лестнице
сердится на замешкавшуюся собаку
представляет, каким бы он был
если бы звали Глебом [278]

Частое упоминание разных имен может служить и для других целей. В стихах Андрея Таврова в большом количестве встречаются имена исторических личностей, деятелей культуры, мифологических персонажей, знакомых автора и т. д. Эти имена повторяются из текста в текст и создают единое смысловое пространство, большой поэтический мир, где события древности переплетаются с событиями сегодняшнего дня.

526 Таким образом, частое употребление имен может быть характерной особенностью манеры того или иного поэта. Те поэты, которые часто используют имена, отталкиваются от уже заложенных в языке и культуре возможностей, но чаще всего далеко выходят за пределы того, что позволено в повседневной речи.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Николай Звягинцев, 1967

Митя меня познакомил с Димой и Татой.
Они на его картине — двое хвостатых,
За две недели забывших Москву и Питер,
Голых, схлестнувшихся, смазанных маслом литер.

Диме хочется первым схватить поживу,
Как цирковой змее с часовой пружиной.
Тата уже придумала всех, кто снятся,
А он все пытается выгнуться и приподняться.

И Дима сказал: «Зачем нам лицом ко тверди?
Мы же с тобой не надписи на конверте.
Лучше будем в самых павлиньих позах
Целую жизнь лететь впереди паровоза».

Тата в ответ: «А давай разыграем в лицах,
Как можно просто подпрыгнуть и остановиться,
Насколько красивым бывает горячий воздух,
Даже когда идет в свисток паровозный». [136]
2009

Генрих Сапгир, 1928–1999

СТАРИКИ
(поэма)

Море
Широко набегает на пляж

Волны
Трясут бородами
Древнегреческих мудрецов
Еврейских священников
И старых философов нашего времени

Вот они
Сухие старики
Сидят и лежат на белом песке

Девочка подбежала
Бросила песком в Льва Толстого
Песок —
Сквозь тело —
Упал на песок

Кто-то прошел сквозь равнина
И сел
Видна половина —
Прозрачная — равнина
И стена —
Чужая темная спина

Лысый
Похожий на Сократа
Глядя на море
Произнес
— Мементо мори

— Что есть истина?
Спросила половина раввина

И пустой Лев Толстой
Сказал
— Истина внутри нас

— Что внутри нас?
Только солнце и тень
Возразила другая тень

Зашевелились старики
Задвигались
Забормотали
Рассыпая песок и камни

Рассорились
Сердитые бороды
Поднялись
И пошли по пляжу
Разбредаются в разные стороны
Обнимая людей
Деревья
И горы
Говорят о жизни и смерти

Одна борода —
Пена
И другая —
Пена
Остальные — высокие облачка

[274]

Николай Некрасов, 1821–1878

Из поэмы «О ПОГОДЕ»

Прибывает толпа ожидающих,
Сколько дрожек, колясок, карет!
Пеших, едущих, празднo-зевающих
Счету нет!

Тут квартальный с захваченным пьяницей,
Как Федотов его срисовал;
Тут старуха с аптечною сткляницей,
Тут жандармский седой генерал;
Тут и дама такая сердитая —
Открывай ей немедленно путь!
Тут и лошадь, недавно побитая:
Бог привел и ее отдохнуть!
Смотрит прямо в окошко каретное,
На стекле надышала пятно.
Вот лицо, молодое, приветное,
Вот и ручка, — раскрылось окно,
И погладила клячу несчастную
Ручка белая... Дождь зачастил,
Словно спрятаться ручку прекрасную
Поскорей торопил.

Тут бедняк итальянец с фигурами,
Тут чухна, продающий грибы,
Тут рассильный Минай с корректурами.
«Что, старинушка, много ходьбы?»
— «Много было до сорок девятого;
Отдохнули потом... да опять
С пятьдесят этак прорвало с пятого,
Успевай только ноги таскать!»
— «А какие ты носишь издания?»
— «Пропасть их — перечесть мудрено.
Я «Записки» носил с основания,
С «Современником» нянчусь давно:
То носил к Александру Сергеичу,
А теперь уж тринадцатый год
Все ношу к Николай Алексеичу, —
На Литейной живет.

Слог хорош, а жиденько издание,
Так, оберточкой больше берут.
Вот «Записки» — одно уж название!
Но и эти, случается, врут.
Все зарезать друг дружку стараются.
Впрочем, нас же надуть норовят:
В месяц тридцать листов обещаются,
А рассильный таскай шестьдесят!
Знай ходи — то в Коломну, то к Невскому,
Даже Фрейганг устанет марать:

«Объяви, говорит, ты Краевскому,
 Что я больше не стану читать!..»
 Вот и нынче несу что-то спешное —
 Да пускай подождут, не впервой.
 Эх, умаялось тело-то грешное!..»
 — «Да, пора бы тебе на покой».
 — «То-то нет! Говорили мне многие,
 Даже доктор (в тридцатом году
 Я носил к нему «Курс патологии»):
 «Жить тебе, пока ты на ходу!»
 И ведь точно: сильнее нездоровится,
 Коли в праздник ходьба остановится:
 Ноет спинушка, жилы ведет!
 Я хожу уж полвека без малого,
 Человека такого усталого
 Не держи — пусть идет!
 Умереть бы привел бог со славою,
 Отдохнуть отдохнем, потрудясь...»
 Принял позу старик величавую,
 На Исакия смотрит, крестясь.
 Мне понравилась речь эта странная.
 «Трудно дело твое!» — я сказал.
 «Дела нет, а ходьба беспрестанная,
 Зато город я славно узнал!
 Знаю, сколько в нем храмов считается,
 В каждой улице сколько домов,
 Сколько вывесок, сколько шагов
 (Так, идешь да считаешь, случается).
 Грешен, знаю число кабаков.
 Что ни есть в этом городе жителей,
 Всех по времени вызнал с лица».
 — «Ну, а много видал сочинителей?»
 — «День считай — не дойдешь до конца,
 Чай, и счет потерял в литераторах!
 Коих помню — пожалуй, скажу.
 При царице, при трех императорах
 К ним ходил... при четвертом хожу:
 Знал Булгарина, Греча, Сенковского,
 У Воейкова долго служил,
 В Шепелевском сыпал у Жуковского
 И у Пушкина в Царском гостил.

Походил я к Василью Андреичу,
 Да гроша от него не видал,
 Не чета Александру Сергеичу —
 Тот частенько на водку давал.
 Да зато попрекал все цензурою:
 Если красные встретит кресты,
 Так и пустит в тебя корректурую:
 Убирайся, мол, ты!
 Глядя, как человек убивается,
 Раз я молвил: сойдет-де и так!
 «Это кровь, говорит, проливается,
 Кровь моя, — ты дурак!..»

[225]
 1858—1865

Белла Ахмадулина, 1937–2010

ГРУЗИНСКИХ ЖЕНЩИН ИМЕНА

Там в море паруса плутали,
 и, непричастные жару,
 медлительно цвели платаны
 и осыпались в ноябре.

Мешались гомоны базара,
 и обнажала высота
 переплетения базальта
 и снега яркие цвета.

И лавочка в старинном парке
 бела вставала и нема,
 и смутно виноградом пахли
 грузинских женщин имена.

Они переходили в лепет,
 который к морю выбегал
 и выплывал, как черный лебедь,
 и странно шею выгибал.

Смеялась женщина Ламара,
 бежала по камням к воде,

и каблучки по ним ломала,
и губы красила в вине.

И мокли волосы Медеи,
вплетаясь утром в водопад,
и капли сохли, и мелели,
и загорались невпопад.

И, заглушая олеандры,
сбравши все в одном цветке,
вitalo имя Ариадны
и растворялось вдалеке.

Едва опершийся на сваи,
там приникал к воде причал.
«Цисана!» — из окошка звали.
«Натэла!» — голос отвечал...

[26]

Андрей Тавров, 1948

Из цикла «ПРОЕКТ ДАНТЕ»

Как апельсиновый разрез она летела —
то колесом в лучах, то дольками дельфинов,
то солнцем и монетой, то редела
и в завиток закручивалась львиный,
дрожащий, словно прорези альта.

Сюда дошедших приманила высота
звезды, чье имя Хэсед, состраданье.
Здесь Беме вновь постиг свои сиянья
и стал сияньем сам. Тереза, Сан-Хуан
и Юлия из Нордвича, Клайв Льюис

и мать Мария — я их узнавал.
Но шел, словно медведь через туман,
мой взгляд — клубился он и буксовал,
как выпадающий из тела пульс
иль винт моторки, вздернутый волной.

Я со святыней рядом — был чужой.
Свой мрак с собой приносишь, как рюкзак,
и мимо арки золотой
идешь по Лондону в туманах и тузах
в глазах плывущих черных черепах.

Я бегу золотым пляжем, Ахилл, догоняющий черепаху,
в которой, словно в кордовой модели, играющей на тросе,
все, что любил, гудит, творится и блестит со страху —
то сам ты, вынесенный из себя отросток,
Несс в эту розу закатал свою рубаху.

Кальмар вытягивает щупальце с зеркальцем —
с черепахой, в которой бьется твое пересаженное сердце.
Я иду на охоту с карабином на буйвола и антилопу,
я бегу с вытянутой рукой за шаровым облачком перца,
я всасываюсь сквозняком в убегающую Каллиопу.

Ахилл, догоняющий бабочку, бежит по пляжу.
Меня изменяет бег, а ей глаза удлиняет.
Я, словно солнечный конь, зажимаю сердечную нишу.
Она, как пятак, в золотой разрез залетает,
и я разбиваю черепаху-копилку с солнцем внутри и вижу...

[309]

Евгений Кропивницкий, 1893 – 1979

Загрустил на даче Соловьев —
Нет ему давно ни в чем удачи,
Распугали люди соловьев —
Не поют они теперь на даче.

Небо хмуро. Холодно. К тому ж
От дождя смешно намокли дачки,
И какая бездна всяких луж,
Ну хотя б у этой водокачки!

Вот так май! И нету соловьев! —
Распугали сволочи! — Уныло
По панели ходит Соловьев —
Ничего ему теперь не мило.

[177]

1946

Владимир Беляев, 1983

тайна-наволочка-туман.
 как булавку найду — вспоминаю
 о тебе, о чистом постельном белье.
 наши, как легкий туман,
 отступают.
 я отступаю.
 сняли лычки. ключи на столе.

ты проснешься — нет никого.
 чайник выключишь, высушишь листья,
 скажешь — почта шуршит.
 разве нет никого, если есть.
 Катя, Миша, Алиса,
 кто еще за подкладку зашит.

или этот конверт дорогой —
 только проволока, проволока.
 хочешь — сам подставляй имена.
 или радуется рядовой,
 что булавку нашел, что все выше осока.
 шаг-другой — не достанет до дна.

[40]

ТАКЖЕ СМ.:
 Николай Заболоцкий (2.3), Велимир Хлебников (2.4), Дмитрий
 Александрович Пригов (4), Андрей Василевский (6.2), Вениамин
 Блаженный (6.7), Николай Байтов (10.3), Станислав Львовский
 (12.3), Александр Скидан (12.3), Алексей Колчев (17), Аркадий
 Драгомощенко (20.1), Лев Лосев (23.3).

16. Грамматический строй поэзии

535

В языке слова имеют значение. Мы привыкли к этой бесспорной мысли и обычно не замечаем, что значение есть не только у слов, но и у форм. Академик Л. В. Щерба придумал фразу, которая отлично показывает то, как важно для нас грамматическое значение: «Глокая куздра будланула бокра и курдячит бокренка». Ни одного из этих слов нет в русском языке, однако благодаря окончаниям и суффиксам мы понимаем, что некое существо женского рода что-то однократно сделало с одушевленным существом мужского рода, а дальше что-то долго делает с его детенышем.

Подобные «грамматические» тексты встречаются и в поэзии. Например, у Льюиса Кэррола:

Варкалось, хливные шорьки
 Пырялись по наве,
 И хрюкотали зелюки,
 Как мюмзики в мове.

[187]

Перевод Дины Орловской

Как и во фразе Щербы, читатель понимает грамматическое значение и на его основе с помощью собственного воображения достраивает все остальное. Но грамматическое значение играет важную роль и превращается в художественный прием не только в таких специальных текстах, но и в любом стихотворении.

16.1.

Части речи и категории

В поэзии может обыгрываться каждая грамматическая категория: род, число, падеж, время и т. д. Категория рода — одна из основных в русском языке. Род — это не просто формальная грамматическая категория, но способ осмысления предметов или явлений природы в качестве живых существ, относящихся к мужскому или женскому полу (такой прием называется *олицетворением*).

Носитель русского языка наделяет все окружающие его предметы и явления каким-либо родом, и это касается не только одушевленных, но и неодушевленных предметов. И хотя мы не можем объяснить, почему луна в русском языке женского рода, а месяц — мужского, в поэзии это становится очевидным:

За темной прядью перелесиц,
В неколебимой синеве,
Ягненок кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве.

В затихшем озере с осокой
Бодаются его рога, —
И кажется с тропы далекой —
Вода качает берега.

[126]

Сергей Есенин

Род может играть ключевую роль в интерпретации целого стихотворения, как это происходит в «Сосне», переводе Лермонтова из Генриха Гейне, где немецкое слово мужского рода *Fichtenbaum* передается русским словом женского рода *сосна* (22.3. Стихотворный перевод).

В фольклоре или произведениях, следующих фольклорной традиции, даже существительные среднего рода должны быть приписаны к мужскому или женскому. Например, Солнце традиционно выступает в мужском роде, поэтому все глаголы и прилагательные, относящиеся к нему, даны в мужском роде: «...пришли лучи к Солнцу, разбирают себе подорожные... Поймал Солнце одного лучишку за волосенки, говорит...» (Федор Сологуб).

Такие трансформации настолько глубоко заложены в нашем сознании, что они появляются и у поэтов, которые как будто совсем не связаны с фольклором. Например, Владимир Маяковский в своем «Необычайном приключении...» сначала описывает солнце в среднем роде (*вставало солнце, солнце ало*), а уже потом, прямо обращаясь к нему, называет его *дармоедом* и продолжает разговор с ним в мужском роде: *занежен в облака ты...*

Игра на категории рода часто встречается в иронической поэзии. Она может быть источником различных языковых шуток и каламбуров. Мы знаем, что слово *человек* мужского рода, но не обращаем на это никакого внимания, пока поэт, обладающий тонким языковым чутьем, не использует сочетание «женский человек», которое ставит нас в тупик:

Огромный женский человек
В молодого юношу влюбился
Преследует его весь век
И вот его почти добился
Взаимности, раскрыл объятья
— И все же не могу понять я —
Говорит юноша —

Каким способом с тобой взаимоотношиться

[255]

Дмитрий Александрович Пригов

В отличие от категории рода, категория числа имеет более «серьезный» статус в поэзии. Поэзия больше, чем повседневная речь, любит множественное число:

Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.

[18]

Иннокентий Анненский

Возможно, это объясняется свойственной поэзии тягой к обобщению, стремлением вместить весь мир в стихотворение. Особенно это заметно на примере абстрактных существительных, которые в повседневной речи употребляются только в единственном числе, а в поэзии часто во множественном.

Так, Алексей Парщиков употребляет абстрактное существительное *бесконечность* не в единственном числе, как в общеупотребительном языке, а во множественном:

Вот спугнул офицер офицера и на челе у того сосчитал
капельки пота,
это, значит, разбита в таком-то районе такая-то, скажем,
пехота.
Нет, тебе нравится ездить с оружием и помрачать
бесконечности русских окраин,
нравится, если: а) колют, б) рубят, в) режут, мне нравится
шведский дизайн...

[241]

В поэзии символизма (например, у Александра Блока) сочетаниям единственного и множественного чисел уделено очень много внимания. Именно при помощи перехода от одного числа к другому эти поэты устанавливают символическую связь между идеей (единственное число) и ее воплощением в земном мире (множественное число).

Время в поэзии может задаваться разными средствами — от отдельных слов и звуков до общей структуры стихотворения (7. Пространство и время в поэзии), но грамматическое время глагола также играет здесь важную роль. Поэты не изобретают новые формы времени, но могут использовать обычные формы совершенно по-своему, часто неожиданно для читателя.

Так, во всех учебниках написано, что настоящее время глагола может обозначать неизменность, постоянство, то есть те истины, которые всем давно известны (вроде «Волга впадает в Каспийское море»). Поэт Игорь Чиннов использует именно это значение «настоящего постоянного», чтобы перевернуть привычное значение «так бывает всегда» и показать, что неизменные связи в мире не так неизменны, какими кажутся:

Лошади впадают в Каспийское море.
Более или менее впадают и, значит,
Овцы сыты, а волки — едят Волгу и сено. [341]

Формы будущего времени традиционно используются в поэзии для выражения чего-то неотменимого, но в то же время непредсказуемого, присутствующего уже в настоящем, над чем человек не властен — смерти, одиночества. Они могут вводить тему прошлого или позволять будущему и прошлому меняться местами. Так, тему, намеченную Лермонтовым в стихотворении «И скучно и грустно...» словами «В себя ли

заглянешь? — там прошлого нет и следа», продолжает Борис Поплавский:

Себя ли позовем из темноты,
 Себе ль снесем на кладбище цветы,
 Себя ль разыщем, фонарем махая?
 Себе ль напишем, в прошлое съезжая?

[250]

Временные формы (или формы времени), как и слова в поэзии, часто бывают неоднозначными. И для настоящего, и для будущего может быть непонятна точка отсчета — тот момент времени, в который что-то говорится в стихотворении. Когда мы реконструируем субъект поэтического текста, одна и та же форма глагола может помещать его в разные пласты времени.

Так построено стихотворение Бориса Пастернака «Вокзал». Когда мы читаем *Бывало, лишь рядом усядусь — / И крышка. Приник и отник* — нам кажется, что речь идет о воспоминаниях (то есть о прошлом), но тут же появляется форма будущего времени совершенного вида (*Я спрыгну сейчас, проводник*), которая указывает на то, что речь может идти как о прошлом, так и о настоящем или вообще о вневременном.

В поэзии активнее, чем в обычной речи, используются неопределенные формы глагола (*инфинитивы*). Обилие инфинитивов даже породило специальный термин, введенный филологом А. К. Жолковским, — *инфинитивное письмо*. Инфинитивное письмо чаще всего изображает некую виртуальную реальность, которую поэт создает усилием мысли:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять. [27]

Анна Ахматова

В этой виртуальной реальности часто возникают темы изменения, перемещения, превращения, чужести. Например, одно из стихотворений Афанасия Фета, написанное с помощью инфинитивов, так и называется — «Иное»:

Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуть ветер с цветущих берегов... [324]

Поэзия может отказываться от некоторых форм, а потом снова к ним обращаться. Поэты XIX века старались избегать причастий, поэтому стихотворение Николая Некрасова, построенное на повторе причастий, звучало революционно не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения формы и грамматических средств:

Всюду с музыкой проникающий,
В дом заброшенный, пустой
Я попал. Как зверь рыкающий,
Кто-то пел там за стеной... [225]

Вызов Некрасова подхватили следующие за ним поэты — и в XX веке, и в современной поэзии количество причастий стремительно растет, и это происходит на фоне того, что в обычной речи, даже письменной, причастия употребляются все реже и реже:

Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колес нарастающий.
Вот и погас красный фонарь — юность, курящий вагон.
Вот и опять вздох тишины веет над ранью светящей,
и на пути с черных ветвей сыплется гомон ворон. [343]
Олег Чухонцев

У прилагательных в поэзии тоже есть свои особенности. Прежде всего это касается употребления кратких форм и степеней сравнения.

В поэзии встречается много степеней сравнения, образованных от тех прилагательных, от которых они, казалось бы, образовываться не должны. Например, прилагательные *пустой* или *бездыханный* уже обозначают некоторый предел, и это качество трудно представить выраженным в большей или меньшей степени, но поэты находят такие контексты, где это становится возможным:

Подымались как к обедне ранней.
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже, и Невы туманней,
А надежда все поет вдали. [27]
Анна Ахматова

И каждый участок района был точно вмененный в разметку,
он пуст был, но и, сверх того, на чудесный порядок пустей,
как кубик, который всегда на шестерке, внушает догадку
о мнимости как бы пяти остальных плоскостей. [241]

Алексей Парщиков

Местоимения в поэзии — одна из главных, если не самая главная часть речи. На личных местоимениях *я*, *ты*, *вы*, *мы* во многом строится понимание субъекта и адресата поэтического текста (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект; 5. Адресат и адресация).

Местоимение *я* в поэзии употребляется гораздо более свободно, чем в обычной речи. У *я* может появляться множественное число, или *я* может не превращаться в *меня*, а оставаться *я* даже в косвенном падеже, как это происходит у Иннокентия Анненского:

О царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты *я*. [18]

В отличие от общеупотребительной речи, в которой у местоимений не бывает определений, поэты часто приписывают местоимениям различные признаки — *мое я*, *тоскующее я*, *свободное я*:

О широкий ветер Орфея,
Ты уйдешь в морские края —
И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «*я*». [207]
Осип Мандельштам

В поэзии даже такие, казалось бы, неизменные вещи, как части речи, не мыслятся как что-то статичное: они могут становиться гибкими, пластичными и приобретать черты друг друга. Переход одних частей речи в другие называется *частеречной трансформацией*.

Чаще всего разные части речи превращаются поэтами в существительные (*субстантивируются*): у Михаила Айзенберга в существительное превращается наречие — *Воздух смыкает ставни с подлинным «никогда»*. / *Что из руки упа-*

ло, больше не откопать. / Верю: такого снега не было сотню лет.

Становясь существительным, предлог у Игоря Северянина может приобрести женский род — *Влекусь я в моревую сквозь*, а Велимир Хлебников начинает склонять *спасибо* — *спасибом*. Геннадий Айги подчеркивает превращение предлога в существительное, отсылающее к некоему поэтическому понятию, кавычками: *превосходя и зренье / (как нечто «до» — при зарожденьи света!)*.

Но бывает и наоборот: слово *набережная*, произошедшее из прилагательного, но уже давно ставшее существительным, в стихотворении Анны Горенко вдруг снова становится прилагательным, да еще мужского рода:

542

В день торжества электросвета
в час накренившегося лета
мне снится город заповедный
весь **набережный** весь подледный [90]

Повтор одних и тех же грамматических средств в тексте — это мощный художественный прием, к которому часто прибегают поэты. Он даже может оказаться более выразительным, чем повтор слов. Для описания этого приема можно использовать слово *парадигма*. Парадигма — это несколько грамматических форм одного и того же слова, например, одно и то же существительное появляется в тексте в нескольких падежах, или прилагательное в нескольких степенях сравнения, или глагол в разных временах.

В стихотворении Арсения Тарковского полная парадигма времен глаголов «сниться» (*снилось, снится, приснится*) и «быть» (*был, есмь, буду*) выражает вневременность, всевременность:

И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все довоплотится,
И вам приснится все, что видел я во сне.
<...>
Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду... [310]

Парадигму можно рассматривать и как своеобразное нагнетание форм: разные слова появляются в одном тексте в од-

ной и той же грамматической форме. Такие парадигмы особенно заметны, если используется сравнительно редкая форма, как, например, превосходная степень прилагательных у Цветаевой, у которой выстраивание грамматических парадигм различного рода один из излюбленных приемов:

На заре — наimedленной кровью,
На заре — наиявственнейшая тишь.
Дух от плоти косной берет развод,
Птица клетке костной дает развод.

Око зрит — невидимейшую даль,
Сердце зрит — невидимейшую связь...
Ухо пьет — неслыханнейшую молвь.
Над разбитым Игорем плачет Див... [334]

Нельзя найти ни одной грамматической категории, которая не была бы переосмыслена поэтами и не использована для того, чтобы сделать стихи более выразительными. Однако использованием всех возможностей частей речи и их категорий не ограничивается грамматический строй поэзии. Другой важный его аспект — синтаксис.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Владимир Маяковский, 1893–1930

НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ,
БЫВШЕЕ С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ ЛЕТОМ НА ДАЧЕ
(Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева,
27 верст по Ярославской жел. дор.)

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это.
Пригорок Пушкино горбил
Акуловой горою,
а низ горы —
деревней был,

543

кривился крыш корою.
А за деревнею —
дыра,
и в ту дыру, наверно,
спускалось солнце каждый раз,
медленно и верно.
А завтра
снова
мир залить
вставало солнце ало.
И день за днем
ужасно злить
меня
вот это
стало.
И так однажды разозлясь,
что в страхе все поблекло,
в упор я крикнул солнцу:
«Слазь!
довольно шлаться в пекло!»
Я крикнул солнцу:
«Дармод!
занежен в облака ты,
а тут — не знай ни зим, ни лет,
сиди, рисуй плакаты!»
Я крикнул солнцу:
«Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!»
Что я наделал!
Я погиб!
Ко мне,
по доброй воле,
само,
раскинув луч-шаги,
шагает солнце в поле.
Хочу испуг не показать —
и ретируюсь задом.
Уже в саду его глаза.

Уже проходит садом.
В окошки,
в двери,
в щель войдя,
ввалилась солнца масса,
ввалилось;
дух переведа,
заговорило басом:
«Гоню обратно я огни
впервые с сотворенья.
Ты звал меня?
Чаи гони,
гони, поэт, варенье!»
Слеза из глаз у самого —
жара с ума сводила,
но я ему —
на самовар:
«Ну что ж,
садись, светило!»
Черт дернул дерзости мои
орать ему,—
skonфужен,
я сел на уголок скамьи,
боюсь — не вышло б хуже!
Но странная из солнца ясь
струилась,—
и степенность
забыв,
сiju, разговорясь
с светилом
постепенно.
Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста,
а солнце:
«Ладно,
не горюй,
смотри на вещи просто!
А мне, ты думаешь,
светить
легко.
— Поди, попробуй! —

А вот идешь —
 взялось идти,
 идешь — и светишь в оба!»
 Болтали так до темноты —
 до бывшей ночи то есть.
 Какая тьма уж тут?
 На «ты»
 мы с ним, совсем освоюсь.
 И скоро,
 дружбы не тая,
 бью по плечу его я.
 А солнце тоже:
 «Ты да я,
 нас, товарищ, двое!
 Пойдем, поэт,
 взорим,
 воспоем
 у мира в сером хламе.
 Я буду солнце лить свое,
 а ты — свое,
 стихами».
 Стена теней,
 ночей тюрьма
 под солнц двустволкой пала.
 Стихов и света кутерьма —
 сияй во что попало!
 Устанет то,
 и хочет ночь
 прилечь,
 тупая сонница.
 Вдруг — я
 во всю светаю мочь —
 и снова день трезвонится.
 Светить всегда,
 светить везде,
 до дней последних донца,
 светить —
 и никаких гвоздей!
 Вот лозунг мой —
 и солнца!

[211]

1920

Владимир Соловьев, 1853–1900

В сне земном мы тени, тени...
 Жизнь — игра теней,
 Ряд далеких отражений
 Вечно светлых дней.

Но сливаются уж тени,
 Прежние черты
 Прежних ярких сновидений
 Не узнаешь ты.

Серый сумрак предрассветный
 Землю всю одел;
 Сердцем вещим уж приветный
 Трепет овладел.

Голос вещей не обманет.
 Верь, проходит тень,—
 Не скорби же: скоро встанет
 Новый вечный день.

[295]

9 июня 1875

Борис Пастернак, 1890–1960

ВОКЗАЛ

Вокзал, несгораемый ящик
 Разлук моих, встреч и разлук,
 Испытанный друг и указчик,
 Начать — не исчислить заслуг.

Бывало, вся жизнь моя — в шарфе,
 Лишь подан к посадке состав,
 И пышут намордники гарпий,
 Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь —
 И крышка. Приник и отник.
 Прощай же, пора, моя радость!
 Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе!

[242]

1913, 1928

Дмитрий Строчев, 1963

мгновенье сады зашумят зашумели
густые шмели загудят загудели
постели пустыни пустые пустели
мгновенье скворцы прилетят прилетели

[303]

2009

Кирилл Корчагин, 1986

голосами муз окруженные
искаженными радиопередачами
пóлосами сегментов
во флуоресцентном кожухе
засыпают в приемном покое
где розы и соловьи
металлический вокабуляр
над карминной плесенью озера

засыпает в тихом покое
затишающий и приглушенный
рассеченный и снова
снегом скользящим дрожащей

облаткой под языком
в алхимической травме
в неизбежной листве
снова движется сон и над ним

ртутные облака веселящего
газа ссохшихся трав медленное
течение и летящий над океаном
замирает и волны рельефов
сочатся надломленным звоном
пока под слоями пены на сушу
вместе с атлантическим мусором
волны выносят рыб

[172]

ТАКЖЕ СМ.:
Андрей Белый (3.1), Данила Давыдов (4), Виктор Иванів (4), Данила Давыдов (6.3), Геннадий Айги (7.1), Ян Сатуновский (9.3), Ольга Мартынова (10.1), Игорь Северянин (15.3), Александр Введенский (20.1).

16.2.

Синтаксис и порядок слов

Важна не только форма слова, но и то, в каких отношениях слова находятся друг с другом. Несмотря на то, что поэзия существует в письменной форме, ее синтаксис противопоставлен другим формам письменной речи — например, деловой или канцелярской речи, где фраза построена так, чтобы читаться однозначно, не допускать различных толкований и указывать на то, что есть причина, а что — следствие. Поэзия избегает такой однозначности.

Поэты редко используют сложноподчиненные предложения, особенно со сложными союзами, такими как «вследствие того что», «для того чтобы». Даже предложений с *который* в поэзии на порядок меньше, чем в обычной письменной речи. А союз *причем*, частый в письменной речи, в поэзии и вовсе не употребляется — так, в поэтическом под-корпусе Национального корпуса русского языка он встреча-

ется всего 27 раз, притом что общий объем корпуса — более 6 миллионов слов.

С другой стороны, ритм как основа организации текста заставляет поэтов часто прибегать к сочинительным конструкциям, как будто нанизывающим одно предложение на другое и тем самым способствующим созданию ритма. Прием нанизывания предложений, начинающихся с союза «и», очень древний, и его использование может отсылать к библейскому синтаксису, как это происходит в «Пророке» Пушкина, где половина строк начинается с этого союза. Однако тот же самый прием в современной поэзии может восприниматься как ненужный архаизм, поэтизм или неумелые попытки начинающего автора, о чем остроумно пишет Сергей Гандлевский:

Когда я первые стихотворенья,
Волнуясь, сочинял свои
И от волнения и неуменья
Все строчки начинал с союза «и»... [71]

Однотипное или сходное построение фраз, диктуемое ритмом, называют *параллелизмом*. Параллелизм — это один из основных синтаксических приемов фольклора, но он может использоваться и в профессиональной поэзии. Этот прием особенно уместен тогда, когда составляющие его фразы по отдельности не складываются в полное, законченное высказывание:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгучим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим... [334]

Марина Цветаева

Поэзии вообще свойственна неполнота отдельно взятого предложения, ведь каждый элемент стиха, в том числе и синтаксический (такой как предложение), должен обретать смысл только на фоне всего текста целиком. В связи с этим используется особый прием разбиения предложений на части (*парцелляция*), предполагающий как будто постановку точки, остановку посреди фразы, так что ее продолжение можно воспринимать и как часть предыдущего предложения, и как отрывок, и как самостоятельное, независимое высказывание:

В степи. На память. Рябь подков.
Стоят часы. Стоят тюльпаны.
И вывернутые карманы
торчащих колом облаков. [241]

Алексей Парщиков

Разбиваться на части могут и сложноподчиненные предложения, в которых придаточное, ограниченное точками с двух сторон, воспринимается одновременно и как связанное с главным предложением, и как независимое от него. Этот прием, любимый Иосифом Бродским, становится узнаваемой чертой его манеры, которую часто копировали и копируют его подражатели.

Поэтическая строка может совпадать, а может не совпадать с границами предложения, и это отмечает дополнительные паузы, остановки и, соответственно, дополнительные возможности для создания ритма. Несовпадение границ строки и предложения называется *переносом*, или *анжабманом* (французское *enjambement*). Этот прием относится к числу довольно заметных, и в разные эпохи он использовался с разной интенсивностью. Например, в поэзии XIX века переносы употреблялись очень избирательно и часто были мотивированы содержанием стихотворения:

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит. [34]

Евгений Баратынский

В этом отрывке целых два переноса, и оба они употреблены для контраста с возникающей здесь темой повторения. Несо-

впадение границы предложения и строки заставляет читателя внимательнее отнестись к тем *повторениям*, что окружают его в повседневной жизни, и выйти хотя бы посредством поэзии за их пределы.

В поэзии XX века переносы начинают употребляться более широко, часто без всякой связи с содержанием текста. Сначала у Цветаевой, потом у Бродского и следующих за ними поэтов переносы встречаются почти в каждой строке, но вместо того чтобы сделать стихотворение более «отрывистым», они, напротив, делают его более «плавным». Стихи с большим числом переносов начинают читать так, чтобы как можно менее подчеркивать границу между строками, не «разламывать» стих. Именно так читал свои стихи Бродский:

Грохот цинковой урны, опрокидываемой порывом
ветра. Автомобили катятся по бульжной
мостовой, точно вода по рыбам
Гудзона. Еле слышный
голос, принадлежащий Музе,
звучащий в сумерках как ничей, но
ровный, как пеньё зазимовавшей мухи,
нашептывает слова, не имеющие значения. [48]

С конца XIX века в поэзии приобретают особую популярность односоставные предложения, прежде всего предложения назывные, с одним подлежащим (как *Шепот, робкое дыхание* у Фета или *Ночь, улица, фонарь, аптека* у Блока). Замечено, что в стихах, целиком или преимущественно состоящих из назывных предложений, поэт сосредоточивает свое внимание на том, что важно для него в момент написания стихотворения, на том, что происходит здесь и сейчас.

В конце XIX века в европейской поэзии началась ожесточенная борьба против так называемой «власти языка», которая понималась, прежде всего как борьба с синтаксисом. Поэты исходили из того, что привычное рационалистическое построение фразы (подлежащее, сказуемое, дополнение) диктует банальные мысли, а подлинно поэтическое высказывание должно быть как можно дальше от этого.

К счастью, в русском языке нет жесткого порядка — слова в предложении могут комбинироваться достаточно свобод-

но, поэтому поэт может построить фразу разными способами, не прибегая к заранее известной схеме.

Тем не менее русские поэты также преобразуют синтаксис, хотя сила этого преобразования может быть разной. Даже те поэты, которые отваживаются изобретать новые слова, могут быть довольно консервативны в грамматике, и наоборот. Чаще всего в синтаксисе поэты идут не на нарушение нормы, а на ее расширение, ищут новые возможности, исходят из принципа «что не запрещено — разрешено».

Например, в русском языке деепричастие должно относиться к тому же субъекту, что и глагол основного предложения. Еще Чехов смеялся над ошибками вроде «Подъезжая к станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа», но в поэзии рассогласование деепричастия и глагола не только возможно, но и часто встречается:

Остолбеневши, как бревно,
Оставшееся от аллеи,
Мне все — равны, мне все — равно... [334]
Марина Цветаева

Поэтический синтаксис многих поэтов построен так, чтобы слова образовывали максимально возможное количество связей друг с другом и конструкции не теряли, а приобретали многозначность. Для этого поэту бывает недостаточно какого-то одного грамматического средства или приема, и он прибегает к сложным их сочетаниям.

Так, на небольшом отрезке текста Мандельштама используются и неполные, и односоставные предложения, и самостоятельный деепричастный оборот, не относящийся с очевидностью ни к какому субъекту:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна. [207]

Возможность многозначного прочтения синтаксических конструкций возрастает и благодаря тому, что современные поэты часто отказываются от больших букв и от знаков препинания (14. Графика стиха). Одна и та же строка при этом может читаться так, будто она относится и к предыдущему, и к следующему предложению.

Любые отклонения призваны придать поэтическому высказыванию пластичность, выявить возможности языка. Хорошим примером здесь может быть управление глаголов: те глаголы, которые в школьных учебниках фигурируют как непереходные, в поэтическом тексте приобретают переходность (возможность сочетаться с объектом):

Ты веришь в Бога? Он меня живет
минуя тело спящими ночами
а в комнате — московский снег идет
и девушка проходит между нами [247]

Андрей Поляков

Поэт обнаруживает новые связи между вещами мира, и они нуждаются в новых грамматических конструкциях. При этом то, что открывает поэт, может быть настолько важно, что читатель не всегда воспринимает новую конструкцию как нарушение:

а сердешное время на птичьих ногах ковыляет
то в гулкое темя сандаловым клювом стучит
и всё-то его на земле удивляет
и не спит обо всём, и на вечном наречье молчит [303]

Дмитрий Строцев

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Афанасий Фет, 1820–1892

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

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,

И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

[324]

1850

Александр Блок, 1880–1921

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

[45]

10 октября 1912

Велимир Хлебников, 1885–1922

Люди, когда они любят,
Делающие длинные взгляды
И выпускающие длинные вздохи.
Звери, когда они любят,
Наливающие в глаза муть
И делающие удила из пены.
Солнца, когда они любят,
Закрывающие ночи тканью из земель
И шествующие с пляской к своему другу.
Боги, когда они любят,
Замыкающие в меру трепет вселенной,
Как Пушкин — жар любви горничной Волконского. [331]

Станислав Красовицкий, 1935

ТОРЖЕСТВО

Мотаются белые ноги
с коленками наперевес.
Предутренние дороги,
песочной земли разрез.

Я вижу зеленые флаги,
наколотые на кору,
обрывки консервной бумаги
и поезд в далеком бору.

Кричит надоедливый поезд.
Камнями кидают в него.
И смотрит в осеннюю прорезь
соперник меня самого.

Кружатся янтарные окна.
Песчинкой разносится весть.
А он, надоедливо потный,
мечтает на лавочку сесть.

Ах, как по-разумному если б,
чтоб загодя все решено!
И так остается на кресле
кастрюльное это пятно.

[174]

Август 1956

Иосиф Бродский, 1940–1996

Из цикла «МЕКСИКАНСКИЙ РОМАНСЕРО»

Стелющаяся полого
грунтовая дорога,
как пыльная форма бреда,
вас приводит в Ларедо.

С налитым кровью глазом
вы осядете наземь,
подломивши колени,
точно бык на арене.

Жизнь бессмысленна. Или
слишком длинна. Что в силе
речь о нехватке смысла
оставляет — как числа

в календаре настенном.
Что удобно растениям,
камню, светилам. Многим
предметам. Но не двуногим.

[48]

Никита Сафонов, 1989

В одну из теней, где
«непрерывность» не может быть расстоянием
светлого отпечатка на пальце стекла

проходит волна, удаляющаяся с ускорением
расходящегося бесконечного края. Приходится

вспоминать

несколько дат,
или утверждений о слоистом устройстве символов диска,

до которых добирается глаз через скрытые руки, хватаясь
за прозрачную ветвь.

В одну из теней дороги
ты вписываешь с одной стороны молчащую фигуру
с оторванным языком, с другой — дыру в надписи,
растворяющей ожидание блокнота. Получая отрезки,

по которым можно высчитать сопротивление масштаба,
чтобы исключить попытку чтения карты.

Выстраивая на одном из темных участков
образы освещения в форме трактата,
смыкая страницы картин, увеличенные сами собой:

Остается просвет

[276]

Анна Горенко, 1972–1999

Мы могли бы жить на малой садовой
и деревянный пол непересказуем
я люблю тебя Скажи мне другое слово
недоступное легким деснам и поцелуям

кровь в реке империи для питья легка и приятна
и от надсадной чести ломило зубы
давай вернемся за грошик лодкой обратно
где у в с е х в дыхательном горле медные трубы [90]

ТАКЖЕ СМ.:
Ян Сатуновский (2.4), Андрей Белый (3.1), Иосиф Бродский (5.1),
Наталия Азарова (6.3), Иосиф Бродский (6.7), Леонид Аронзон
(7.1), Алексей Парщиков (7.1), Алексей Введенский (7.2), Мариан-
на Гейде (8.3), Гавриил Державин (10.1), Павел Зальцман (11.3),
Ирина Шостаковская (11.5), Сергей Завьялов (13), Николай Гуми-
лев (14), Олег Юрьев (15.3), Кирилл Корчагин (16.1), Михаил Куз-
мин (17), Осип Мандельштам (18.2.2), Евгения Суслова (20.1).

17. Поэтическая цитата и интертекст

И поэт, когда пишет стихотворение, и читатель, когда его чи-
тает, сознательно или бессознательно помещают его в кон-
текст уже написанных ранее текстов, поэтических и не толь-
ко. Мы воспринимаем стихи на фоне других стихов этого же
автора, другой поэзии той же эпохи, того же направления,
отмечаем сходство в устройстве текстов.

Бывает и так, что в стихотворении обнаруживаются па-
раллели с совершенно определенными текстами: повторя-
ются фрагменты, фразы или отдельные слова, те или иные
элементы структуры — иногда буквально, иногда с измене-
ниями. Сквозь стихотворение как бы просвечивают другие
стихи, благодаря которым мы лучше понимаем, с чем имеем
дело. В этом случае говорят об *интертекстуальных связях*.

Из-за того, что интертекст бывает очень разным, найти
его в стихотворении не всегда просто, а если мы его и заме-
тили, то далеко не всегда можно быть уверенным, что соот-
ветствия установлены правильно. Так, современному чита-
телю видны далеко не все интертекстуальные связи в про-
изведениях классической литературы. Их реконструкции
посвящены многочисленные исследования, где делается по-
пытка восстановить литературный контекст, в котором было
написано произведение.

В специальных изданиях, также называемых академиче-
скими, нередко можно найти комментарии, проясняющие
источник интертекста. Это может понадобиться даже тогда,
когда поэт его вроде бы не скрывает. Так, Пушкин в извест-
ных строчках из «Евгения Онегина» — *Иных уж нет, а те да-
лече, / Как Сади некогда сказал* — прямо указывает на то, что

цитата принадлежит персидскому поэту XIII века Саади, однако на самом деле цитирует эпиграф к собственной поэме «Бахчисарайский фонтан», где та же мысль Саади пересказана прозой. Есть специальные исследования, в которых филологи пытались установить, откуда поэт взял эту мысль, ведь поэма Саади «Бустан» в пушкинские времена не была доступна ни на одном европейском языке, хотя до Пушкина ее цитировал английский поэт Томас Мур. К тому же эта мысль у Пушкина дана в сильно измененном виде: у Саади речь шла только о мертвых, про «дальних» поэт добавил от себя.

Прямая цитата, особенно когда цитируется что-то хорошо известное, — самая очевидная разновидность интертекста. Но известность цитаты меняется со временем, и нередко цитата, которая была очевидна современникам поэта, совершенно незаметна для потомков, потому что текст-источник забыт.

Важно учитывать и направление цитирования. Чтобы понимать, что стихотворения Пушкина входят в интертекст стихотворения Всеволода Некрасова, нужно знать, что Пушкин жил раньше, чем Некрасов. Для поэтов-современников направление интертекстуальной связи не столь очевидно — бывает и так, что близкие по духу авторы одной эпохи почти одновременно приходят к похожим образам и выражениям.

Поэт Анатолий Мариенгоф, близкий друг Сергея Есенина, вспоминал о происшествии, которое приключилось с другим его другом, поэтом Вадимом Шершеневичем:

«Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего», — написал Маяковский.

Понятия не имея об этой великолепной, образной строчке, Вадим Шершеневич, обладающий еще более бархатным голосом, несколько позже напечатал: «Я сошью себе полосатые штаны из бархата голоса моего».

Такие катастрофические совпадения в литературе не редкость. Но попробуй уговори кого-нибудь, что это всего-навсего проклятая игра случая.

Стоило только Маяковскому увидеть на трибуне нашего злотууста, как он вставал посреди зала во весь своей немалый рост и зычно объявлял:

— А Шершеневич у меня штаны украл!

Важен бывает и объем цитируемого текста. Одно слово, скорее всего, еще не цитата, ведь даже если оно подсказано по-

эту другим стихотворением, читатель вряд ли сможет об этом догадаться. На мысль об интертексте наводит сочетание хотя бы двух слов. Но если слово особенно редкое — например, авторский неологизм (15.3. Неология), то и в одиночку оно вполне может опознаваться как цитата.

аа оо уу ии ыы
аоуа иуоа ыуаы
о ауа и ыуа ы иау
как говорить
не ауа? ни уао?
ты оау я иоа
но ыы но ууу
так ую да оыу
ээоо
пизэо
вээоми
бобэоби

[42]

Сергей Бирюков

Это стихотворение кажется заумным (10.2. Поэтика гласных и поэтика согласных), но это лишь отчасти так. «Заумные» слова *пизэо*, *вээоми* и *бобэоби* позаимствованы поэтом у Велимира Хлебникова, а ряд заумных слов из одних гласных в начале отсылает к поэзии Алексея Крученых. Крученых писал:

Лилия — прекрасна, но безобразно слово *лилия*, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию *еуы*, и первоначальная чистота восстановлена.

Бирюков проделывает похожую процедуру, как бы связывая друг с другом два проекта поэтического языка — проект Хлебникова, направленный на создание общего языка для всего человечества при помощи интуитивно понятных всем слов (типа *бобэоби*), и проект Крученых, который стремился вернуть поэтическому языку свежесть и выразительность, заменив привычные слова словами заумными.

Составные слова, образованные в русском языке по образцу древнегреческих для перевода или пересказа греческих мифов, сохраняют на себе печать этих мифов: чтобы понять строку Григория Кружкова *Скоро, скоро, видать, розовоперстая жахнет* — надо помнить, что у Гомера такой

эпитет постоянно сопровождает богиню Эос, олицетворение утренней зари. Но если у Кружкова просто пропущено слово Эос, то Александр Блок шел дальше:

Довольных сытое обличье,
Сокройся в темные гроба!
Так нам велит времен величье
И розоперстая судьба! [45]

Здесь античный эпитет не только вводит образ светлого утра новой жизни, противопоставленный темноте могил, но и настаивает на неодолимости судьбы (идея, важнейшая для всего античного миропонимания).

Интертекстуальную связь легко образуют имена: стихи, в которых упоминаются, например, Гамлет и Вертер, непременно прочитываются на фоне соответствующих мифологических и литературных сюжетов.

Роль интертекста усиливается в ключевых местах текста — и это не только специально отведенный для «чужого слова» эпиграф (9.4. Эпиграф), но и название. Пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» породили спустя полтора столетия стихотворение Ивана Ахматова «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы на рабочем месте в разбитом кресле». Называя так стихотворение, современный поэт иронизирует не над Пушкиным, а над собой, показывая, насколько разными получаются стихи, сочиненные во время бессонницы разными людьми в разных исторических условиях.

Между названиями романа Льва Толстого «Война и мир» (1869) и одноименной поэмы Владимира Маяковского (1916) тоже присутствует ироническое напряжение, хотя и не столь заметное. Одноименность их — мнимая, Маяковский использовал другое слово *мир* (*миръ* в старой орфографии, то есть *мироздание*, — в отличие от толстовского *миръ* в значении *мирная жизнь*).

Обращаясь к одним и тем же произведениям, разные поэты создают непохожие друг на друга интертексты. Так, можно говорить о совершенно различных проявлениях шекспировского интертекста, особенно это заметно при сопоставлении текстов разных эпох.

В «Борисе Годунове» Пушкина находят влияние «Макбета», «Гамлета» и других трагедий Шекспира, которое отра-

зилось не только в отсылках к текстам английского поэта, но и в сходстве между характерами и в самом стихе, которым написана трагедия. В начале XIX века русская литература только начинала свое знакомство с английской, поэтому для Пушкина были важны все элементы произведений Шекспира.

К началу XX века творчество Шекспира в России стало известно гораздо больше. Для Блока Шекспир был настолько близким автором, что буквальное следование текстам последнего уже не было обязательным. В произведениях Блока отсылки к Шекспиру присутствуют в виде единичных цитат и образов. Так, один из циклов Блока озаглавлен «Пузыри земли» и содержит эпиграф из Шекспира. Эта фраза отсылает к одной из первых сцен «Макбета»:

The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them. — Whither are they vanish'd?

Земля пускает также пузыри,
Как и вода. Явились на поверхность
И растеклись. [242]

Перевод Бориса Пастернака

В стихотворении «Она пришла с мороза раскрасневшаяся...» повторяется тот же образ: *Едва дойдя до пузырей земли, / О которых я не могу говорить без волнения, / Я заметил, что она тоже волнуется / И внимательно смотрит в окно.* Интертекст в этом стихотворении «разделяет» героя, живущего цитатами, и героиню, погруженную в жизнь и не замечающую литературную атмосферу их свидания.

Другой автор, к которому веками обращались самые разные поэты, — Гораций, и прежде всего та его ода, что стала образцом для «Памятника» Михаила Ломоносова, Гавриила Державина, Константина Батюшкова и Пушкина. Для всех этих поэтов отсылка к Горацию была способом сопоставить свое место в поэзии с безусловным величием латинского классика. Но когда к этому источнику обращается Иосиф Бродский, поэт совсем другой эпохи, —

Я памятник воздвиг себе иной!
К постыдному столетию — спиной.
К любви своей потерянной — лицом.
И грудь — велосипедным колесом. [48]

— он ставит под сомнение очевидную для своих предшественников мысль о том, что занятие поэта может обеспечить ему благодарное внимание потомков.

Таким образом, интертекст может выражать почтение автора к предшественникам, может отталкиваться от поэтической традиции и иронизировать над ней, а может и выражать более тонкие и неоднозначные отношения между текстами.

«Памятник» Горация, «Гамлет» или «Макбет» Шекспира принадлежат к тем немногим текстам, к которым поэты обращаются вновь и вновь, а их ключевые образы или особенно важные фрагменты снова и снова воспроизводятся в культуре. Такие тексты называют *прецедентными*: они становятся образцами для последующих авторов, им подражают, их развивают или ниспровергают.

Универсальным прецедентным текстом для всей западной культуры была Библия, поскольку к ее тексту (и к сюжетам и персонажам, и к отдельным выражениям) так или иначе отсылает огромное количество произведений. Среди прецедентных текстов, одинаково важных для разных национальных литератур, наряду с Шекспиром и Горацием можно назвать поэмы Гомера, «Божественную комедию» Данте, «Фауста» Гете, стихи Уолта Уитмена. Прецедентные тексты в масштабе русской поэзии — это прежде всего произведения Пушкина (особенно «Евгений Онегин» и несколько важнейших лирических стихотворений).

В то же время интертекст может отсылать к текстам совсем другого рода — к популярным песням или злободневным газетным статьям. В лирическом стихотворении, находящемся на более высоком уровне эмоционального напряжения и языковой сложности, такой чужеродный элемент может вызывать сильнейший эффект остранения.

Так, в небольшой поэме Михаила Сухотина «Шалалула» портрет времени рождается из тривиального текста эстрадной песни (при том что в других произведениях этот автор отталкивается, напротив, от цитат из древних религиозных сочинений). Лев Лосев в стихотворении «Новые сведения о Карле и Кларе» подхватывает звуковую игру известной скороговорки:

Кораллы
украив у Клары, скрылся, сбрав усы,

nach Osten. Что-то врал. Над ним смеялись.
Он русским продал шубу и часы
с кукушкой. Но часы тотчас сломались.

[197]

Итак, источником интертекста может выступать не только другое стихотворение, но и песня, фольклорный памятник, проза (в том числе нехудожественная). Бывает и так, что стихотворение отсылает к кинофильму, музыкальному произведению, картине или скульптуре (19. Поэзия внутри мультимедийного целого).

Стихотворение может полностью или почти полностью состоять из цитат — такие стихи называют *центонами*. Это явление возникло еще в античности: поэт IV века Авсоний написал «Свадебный центон», полностью составленный из фрагментов строк «Энеиды» Вергилия, у которого эти фрагменты встречались в другом порядке и в другом контексте и были посвящены совсем другим вещам. Недавно этот опыт повторил русский поэт Максим Амелин, который взял за основу уже русскую героическую поэму XVIII века — «Россияду» Михаила Хераскова.

В русской поэзии центон встречается не слишком часто и, как правило, в шуточных миниатюрах, однако некоторые поэты, писавшие на рубеже 1980—1990-х годов, часто обращались к центону (среди них Тимур Кибиров, Александр Еременко, Нина Искренко и другие). Так, в поэме «Памяти любимого стихотворения» Тимур Кибиров следует за поэмой Шарля Бодлера «Плаванье» в переводе Марины Цветаевой (которое, очевидно, и есть то самое «любимое стихотворение»):

Для отрока, в ночи кропающего вирши,
мир бесконечно стар и безнадежно сер,
и смысла нет нигде — ни на земле, ни выше!
И класс 9 «А» тому живой пример.

[161]

Цветаевский перевод поэмы Бодлера начинается так:

Для отрока, в ночи глядящего эстампы,
За каждым валом — даль, за каждой далью — вал.
Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!
Ах, в памяти очах — как бесконечно мал!

[334]

Поэма написана тем же размером, что и перевод Цветаевой, а первые две строки к тому же довольно точно следуют син-

таксической структуре этого перевода. В третьей строке появляется цитата из другого известного произведения, «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» Пушкина:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше.

[257]

Таким образом поэт постоянно подчеркивает контраст между узнаваемыми цитатами из поэтической классики, в которых говорится о сильных чувствах и болезненных ощущениях, и тусклой реальностью, окружающей обычного школьника. На этом приеме строятся многие ранние стихи Тимура Кибирова, но по-настоящему действенен он оказывается только в том случае, если те цитаты, что приводит поэт, легко узнаются. В противном случае читатель не может до конца угадать, с какой именно интонацией обращается к нему автор.

Поскольку под цитатой имеется в виду точное соответствие, в тех случаях, когда соответствие есть, но цитатой его назвать нельзя, говорят об *аллюзиях*. Этим словом могут обозначаться неточные цитаты, или отдельные запоминающиеся слова, которые отсылают к другим текстам. Так, одно из стихотворений Мандельштама начинается с аллюзии на «Илиаду» Гомера:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.

Я список кораблей прочел до середины:

Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,

Что над Элладаю когда-то поднялся.

[207]

Интертекстуальные связи устанавливаются не только прямым упоминанием Гомера и одного из фрагментов второй песни Илиады (так называемого *списка*, или *перечня кораблей*), но и при помощи слова *бессонница*: полное название второй песни — «Сон. Беотия, или Перечень кораблей».

Точным цитатам и аллюзиям противостоит понятие *клише*. В этом случае можно говорить, что во многих текстах использованы одинаковые языковые средства (например, встречается одно и то же словосочетание), но не потому, что один автор опирается на другого, а потому, что так говорят все. Поэты по-разному относятся к клише: чаще всего они их избегают, но в некоторых случаях сознательно использу-

ют, чтобы подчеркнуть свою способность «справиться» с ними, написать хорошее стихотворение, несмотря на них. Так поступал Георгий Иванов, когда упоминал в своих стихах все клише поэзии начала XX века (*розы, звезды, тьму*):

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья,

Сквозь звезды, и розы, и тьму,

На голос бессмысленно-сладкого пенья...

— И ты не поможешь ему.

[146]

И цитаты, и аллюзии, и клише возникают на всех уровнях структуры поэтического текста — в том числе в графике, в метрике и ритмике, в рифме и т. д. Особая разновидность интертекста — так называемый *ореол размера*. Под ореолом размера понимается устойчивая связь, которая возникает между каким-либо размером и определенной темой.

Например, пятистопный хорей в русской традиции часто используется при описании пути («Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока и т. д.). Трудно сказать, всегда ли такое совпадение ритмики и тематики избрано автором осознанно. Однако некоторые сцепления между метром и темой настолько прочны, что избавиться от них невозможно, и автор вынужден их учитывать.

Так, русский гекзаметр — размер, которым переведены поэмы Гомера, — не может не вызывать ассоциации с античной Грецией и вообще с Древним миром. Выбирая этот размер для стихотворения, далекого от этого круга тем, поэт сознательно идет на разрыв с читательскими ожиданиями. Так, особое впечатление производили в свое время гекзаметры Павла Радимова с описанием деревенских будней, но и в них внимательный взгляд заметит некоторые слова и обороты, унаследованные от гомеровских переводов:

Виден весь двор мужика Агафона: омшанник, закуты

Для лошадей и коров, с дверцами все, катухи.

Овцы глядятся гурьбою сквозь дранки набитой решетки,

Мордою мерин гнедой ткнулся в телегу. Об ось

Чешет заржавленный бок отлежавшийся за зиму боров.

[258]

Сходное впечатление возникает при использовании некоторых строф: в терцинах почти всегда есть память о «Боже-

ственной комедии» Данте, а изобретенная Пушкиным онегинская строфа всегда отсылает к первоисточнику. Характерно, что и у Лермонтова (повесть в стихах «Тамбовская казначейша»), и у Вячеслава Иванова («Младенчество») пушкинский след проявляется не только в строфическом рисунке, но и в преобладании разговорной интонации, постоянных обращениях к читателю и т. п.

Как особую разновидность интертекста можно рассматривать само упоминание в стихотворении другого поэта, особенно его появление в качестве героя. Для того чтобы понять причину этого появления, читатель должен в известной мере представлять себе характер его творчества. Как правило, речь идет о самых общих отношениях притяжения и отталкивания между двумя авторами — и в творческой манере, и в биографии. К такому приему часто прибегает Олег Юрьев, в стихах которого в качестве персонажей возникают самые разные поэты: Константин Батюшков, Фридрих Гёльдерлин, Афанасий Фет, Генрих Гейне, Иосиф Бродский, Пауль Целан, Леонид Аронзон.

Универсального способа проверить догадки об интертексте не существует. Иногда достаточно одного слова, а иногда недостаточно и редкого словосочетания, употребленного в той же форме, что и в тексте-источнике. В «Стансах» Иосифа Бродского есть строка *к равнодушной отчизне* — этот оборот речи уже встречался полувеком раньше в стихотворении Осипа Мандельштама «Воздух пасмурный влажен и гулок...». Мемуаристы сомневаются, что у Бродского была возможность прочитать это стихотворение раньше, чем он написал «Стансы», но знающий Мандельштама читатель тем не менее все равно будет читать это словосочетание, помня о старшем поэте.

Читатель зачастую не может это выяснить или проверить. Он может лишь задаться вопросом, обогащает ли обнаруженный интертекст смысл читаемого стихотворения, помогает ли он интерпретировать его (3.2. Интерпретация поэтического текста), и в зависимости от этого обращать или не обращать на него внимание.

Не все эпохи и литературные направления воспринимают интертекст одинаково. Есть периоды, когда поэты стараются связывать свои стихи с максимально большим количеством чужих, когда сложность и плотность таких связей воспринимается как признак хорошего стихотворения. В другие эпо-

хи интертекст может казаться раздражающим или непонятным, подменяющим новое высказывание о мире повторением давно наскучивших чужих слов.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Борис Пастернак, 1890–1960

ГАМЛЕТ

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

[242]

1946

Афанасий Фет, 1820–1892

Офелия гибла и пела,
И пела, сплетая венки;
С цветами, венками и песнью
На дно опустила реки.

И многое с песнями канет
Мне в душу на темное дно,

И много мне чувства, и песен,
И слез, и мечтаний дано. [324]

Георгий Иванов, 1894–1958

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня. [146]

Ольга Седакова, 1949

ПОХОДНАЯ ПЕСНЯ

Во Францию два гренадера из русского плена брели.
В пыли их походное платье и Франция тоже в пыли.

Не правда ли, странное дело? Вдруг жизнь оседает, как прах,
как снег на смоленских дорогах,
как песок в аравийских степях.

И видно далеко, далеко, и небо виднее всего.
— Чего же ты, Господи, хочешь,
чего ждешь от раба Твоего?

Над всем, чего мы захотели, гуляет какая-то плеть.
Глаза бы мои не глядели. Да велено, видно, глядеть.

И ладно. Чего не бывает над смирной и грубой землей?
В какой высоте не играет кометы огонь роковой?

Вставай же, товарищ убогий! солдатам валяться не след.
Мы выпьем за верность до гроба:
за гробом неверности нет. [280]
1981

Всеволод Некрасов, 1934–2009

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение

Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье [224]

Михаил Сухотин, 1957

РЯДОВОЙ МАТРОСОВ ГЛАЗАМИ КОСМОНАВТА

Степь да степь кругом
путь далек лежит.
(фольк.)

Через тысячи лет через миллионы
тысячелетий вечность в свои законы
как бумажная нога в меховые сени
забредет к нам с ответом на все вопросы
и тогда над миром горите звезды
сея свет во мраке пустой вселенной.

«Хочется домой, — говорит Гагарин.
Кто я — испытатель или татарин
что забуду скоро златую Эос?
Скучно мне за пультом, смотрю в окно я.
Что-то затянулось мое ночное
так что я на лучшее не надеюсь.

Пролетая во мгле вездесущей ночи
оставляя по курсу Нью-Йорк и Сочи
я такое однажды отсюда видел
что не то что пером описать но в сказке
будет нелегко предавать огласке
то чему я только случайный зритель.

Я услышал как в поле снаряды воют
и увидел как мчится по полю боя
раненный герой Александр Матросов.
Вслед ему кричат: «Рядовой, вернитесь!»
но упрямо несется бесстрашный витязь
далеко от себя автомат отбросив.

572

До сих пор не знаю я что и думать
доверять глазам своим или плюнуть...
Только он дорвался до амбразуры
и глаза возведя на мою ракету
закурил трофейную сигарету
и такое слово промолвил: «Юра,

высоко ты летаешь глядишь далече
посмотри как меня пулемет калечит
ради жизни будущий поколений.
Если есть у тебя хоть стыда на каплю
не беги за гранатой не трогай саблю
но вращаясь по эллипсу во вселенной

сообщи ты на землю радиограмму:
умолчи про мою боевую травму
но скажи мол в степи я замерз и сгинул
что коней своих батюшке завещаю
что поклон свой матушке посвящаю
а у милой жены не прошу помина».

Астронавигатор сидит за картой
передатчик его из угла Декарта
точкой дребезжащей в вечернем небе
посылает сообщения на геоид
где похоронили в себе героя
степь да степь да в степи за степями степи.

[308]

Михаил Кузмин, 1875–1936

РОДИНА ВЕРГИЛИЯ

Медлительного Минчо к Мантуе
Зеленые завидя заводы,
Влюбленное замедлим странствие,
Магически вздохнув: «Веди!»

Молочный пар ползет болотисто,
Волы лежат на влажных пастбищах,
В густые травы сладко броситься,
Иного счастья не ища!

Голубок рокоты унылые,
Жужжанье запоздалых пчельников,
И проплывает тень Вергилия,
Как белый облак вдалеке.

Лети, лети! Другим водителем
Ведемся, набожные странники:
Ведь ад воочию мы видели,
И нам геенна не страшна.

Мы миновали и чистилище —
Венера в небе верно светится,
И воздух розами очистился
К веселой утренней весне.

[181]

Апрель 1921

573

Алексей Колчев, 1975–2014

РУССКИЕ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПОЭТЫ

выходит тютчев на дорогу
как будто лермонтов какой:
час настал молитесь Богу
со святыми упокой

и словно папоротник летом
длинна у фета борода:

я пришел к тебе с приветом
уйду — неведомо куда

[165]

Дмитрий Веденяпин, 1959

Сияла ночь...

Фет

Сияла ночь; бред вспыхивал, как воздух,
В твоих зрачках и был непобедим.
Стеклянный куб террасы, небо в звездах,
Трава и дым.

574

В отчаянье сплошных несовпадений,
Сквозь сон и свет
Беспомощно среди ночных растений
Рыдать, как Фет.

Стать маленьким, похожим на японца,
Непрочным, как стекло;
Открыть глаза, чтобы увидеть солнце,
А солнце не взошло.

[58]

2001

Игорь Булатовский, 1971

Что ни скажи, все Тютчев на порог,
Верлен — в раздвоенный хрусталик,
но бедность эта не порок,
а впрок отложенный сухарик.

Не говори, ни даже не молчи,
ни даже не звени ключами,
а слушай, как звенят ключи
в пальто с печальными плечами,

в том старом, сердцем траченном пальто,
кому-то никому идущем,
кто в нем становится Никто,
куда-то не туда идущим,

где так легко, где так легко не быть,
что быть легко на самом деле:
на тяжести раскачивая нить...

О, умереть от этих вот качелей!

[51]

ТАКЖЕ СМ.:

Анна Ахматова (2.2), Осип Мандельштам (2.4), Василий Ломакин (2.4), Иосиф Бродский (5.2), Давид Самойлов (6.2), Геннадий Алексеев (9.1.4), Игорь Чиннов (10.4), Андрей Николев (11.2), Александр Блок (11.4; 11.5), Осип Мандельштам (18.2.2), Иосиф Бродский (18.2.3), Аркадий Драгомощенко (20.1), Андрей Монастырский (23.3).

18.

Формат

576

18.1.

Жанр и формат

С самых древних времен поэзия основывалась на представлении о том, что определенное содержание неразрывно связано с определенной формой. Круг возможных тем и возможных поэтических задач был довольно ограниченным, каждая тематическая область понималась как автономная, независимая от других, и казалось естественным, что для каждой такой области есть свои выразительные средства.

Для военных гимнов использовался один набор средств, среди которых были и характерные ритмы, и предпочтительные образы, для воспевания богов — другой, для песен о любви — третий. Такое тесное единство содержательных и формальных свойств текста привело к появлению *жанров* — устойчивых типов текста.

Существование жанров упрощало жизнь и поэтам, и читателям. Поэт располагал строгими рамками, внутри которых можно было не только стремиться к идеальному балансу заранее известных элементов, но и экспериментировать, слегка испытывая эти рамки на прочность. А читатель изначально понимал, чего ждать и чего не ждать от произведения, на чем в первую очередь сосредоточивать внимание и т. д.

Наиболее важным контекстом для восприятия стихотворения оказывались другие стихотворения этого жанра: ода воспринималась в первую очередь на фоне других од (осо-

бенно — классических, образцовых), элегия — на фоне других элегий. Это была очень удобная система, поэтому жанры существовали в мировой поэзии много веков, хотя и постепенно менялись. Так, *басня* — короткая история с обобщенно-условными персонажами и поучительным выводом — возникла как жанр короткой прозы, а потом постепенно стала стихотворной. Кроме того, в русской поэзии она приобрела дополнительный признак — разностопный ямб с вольной рифмовкой (п. Метрика).

Внутренняя эволюция жанра не отменяла почти непреходимых границ между жанрами. Стоявшая за каждым жанром многовековая традиция предписывала жанру не только формальные и тематические черты, но и определенное мировоззрение. В основе басни лежит представление о простоте и ясности моральных принципов и законов бытия, в основе оды (обращенной обыкновенно к монархам и другим высокопоставленным особам) — незыблемость общественной иерархии.

Устойчивость жанровой системы соответствовала такой картине мира, в которой все основные понятия заданы раз и навсегда. Кроме того, каждый жанр был рассчитан на определенные читательские реакции. Несколько упрощая, можно сказать, что от всякой эпиграммы читатель должен рассмеяться, над всякой элегией — задуматься, от всякой оды — испытать воодушевление.

Однако со временем все стало по-другому. Буквально за два-три десятилетия на рубеже XVIII—XIX веков жанровая система в прежнем виде перестала существовать. Главной причиной этой революции стало то, что в центре внимания поэтов и читателей оказалась индивидуальность в самом широком смысле — будь то индивидуальность творческой манеры автора или индивидуальный набор свойств конкретного стихотворения. Каждое стихотворение стало менее предсказуемым, а рамки его интерпретации расширились. Отказ от жанровой системы обернулся огромным выигрышем, значительным расширением свободы и для авторов, и для читателей.

Но это не значит, что все необозримое море стихов стало единым нерасчлененным массивом. Вместо жестких границ появились ориентиры, к которым тексты могут тяготеть, а могут и не тяготеть. Такие ориентиры удобно называть *форматами*.

577

Формат — это, как и жанр, набор формальных и содержательных признаков, за которым стоит определенная традиция, позволяющая автору на этот набор ориентироваться, а читателю — его распознавать. Формат отличается от жанра прежде всего тем, что поэт может сам задавать для себя содержательные и формальные ограничения, а не следовать традиции.

Некоторые авторы создают собственные форматы. Так, Генрих Сапгир и Дмитрий Александрович Пригов изобрели новый формат почти в каждой новой книге, а Лев Рубинштейн еще в начале своей поэтической карьеры придумал специальный формат — *стихи на карточках*, при котором отдельные фразы или фрагменты текста записывались на библиотечных карточках и затем читались с них. Придуманый Рубинштейном формат уже близок к перформансу (19.2. Поэтический перформанс), и это неслучайно: один из основных путей появления новых форматов — взаимодействие поэзии с другими формами искусств и техническими средствами (19.9. Поэзия в связи с изменением технических средств).

Степень приближения к этому ориентиру автор выбирает по своему усмотрению. Современную басню поэт может начать так:

Раз рыжий и лысый пошли вдоль реки
гуляя как любят гулять челноки
как ветер с волною как брат и сестра
как две неотвязных идеи с утра

[124]

Ирина Ермакова

Из всего набора басенных признаков здесь сохранены только два: характерное для басни начало («Раз...», «Однажды...» — басня часто начинается именно этими словами, потому что берет некоторый единичный случай и предлагает воспринимать его обобщенно) и парность персонажей. Зато другие свойства текста резко противоречат старинному жанровому канону: и нанизывание парадоксальных сравнений, и амфибрахический метр в классической басне невозможны.

Другой современный поэт заканчивает свою басню такими строками:

Мораль проста: уж коли ты Минфин,
купайся дома, экономь бензин!

[189]

Александр Левин

— это типичная басенная мораль, заключенная в типичное двустипие с парной рифмовкой. Однако, в противовес традиции басенного жанра, этот дидактический посыл нельзя употребить в повседневной жизни: в нем нет ничего общезначимого, читатель не извлекает из него никакого урока, да и не сразу понимает, о чем здесь речь.

Из этих примеров видно, что современные форматы могут возникать на руинах былых жанров. Но это не единственный способ. Например, одним из первых форматов, вошедших в русскую (и вообще европейскую) поэзию после распада жанровой системы, стал *отрывок*.

Отрывок возникает в поэзии первой половины XIX века. Он представляет собой короткое (особенно по тогдашним меркам), композиционно отточенное стихотворение со множеством внутренних повторов и перекличек. Начало и конец отрывка как будто выхвачены из какого-то более крупного произведения, которое нам целиком неизвестно и который мы лишь приблизительно можем себе представить:

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит неуловима!..
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»

[317]

Федор Тютчев

Для Тютчева, который следовал за немецкими романтиками, в таком стихотворении-отрывке наиболее отчетливо выражала себя целостность мира. Мир слишком велик для того, чтобы описать его полностью, зато вполне можно обратить внимание на какую-то конкретную, частную вещь и уже по ней судить о мире целиком.

Более поздние авторы или разделяют с Тютчевым такое понимание отрывка, или трактуют этот формат иначе. Они усиливают внешние знаки отрывочности вплоть до обрыва на полуслове или растягивают текст до значительной длины, сохраняя обрывы в начале или в конце. Оба решения приводят к тому, что фрагментарность текста прочитывается как указание на фрагментарность мира, проходящего перед взглядом автора.

Ядром для формата могут становиться твердые формы прежних времен (из. Строфика). Так, стихотворение под на-

званием *сонет* у современного поэта может сильно отличаться от привычных сонетов — в нем не всегда выдержана схема рифмовки, и даже количество строк может меняться. Но зато оно сохраняет в себе обобщенный образ прежних сонетов (сонетов Петрарки, французских и русских символистов), и с этим образом как-то перекликается новое содержание. У Павла Гольдина несколько стихотворений имеют подзаголовок *сонет*, но ни в одном из них нет рифмы и размера, обязательных для сонета, и даже количество строк не совпадает с количеством строк в этой твердой форме.

Форматы отличаются от жанров не только тем, что у них нет ясно очерченных границ. В отличие от жанров, форматы не описываются заранее в руководствах для начинающих поэтов, за ними не стоит система правил, которую надо более или менее строго соблюдать, и т. д. Форматы представляют собой живое и подвижное образование, которое может меняться вместе с требованиями времени.

«Знай в стихотворстве ты различие родов», — требовал от поэта Александр Сумароков. Автор XVIII века точно знал, что он собирается написать — оду или мадригал, и читатель сразу понимал, что перед ним. Современное стихотворение может попасть в сферу притяжения того или иного формата без осознанных намерений со стороны автора, а читатель может не сразу распознать в тексте признаки формата.

Источниками для новых форматов могут быть сферы человеческой деятельности и различные *речевые жанры* — например, дневниковая запись (или запись в блоге) или диалог. Первый из этих форматов обычно предполагает описание подробностей частной жизни поэта, которым, на первый взгляд, не место в стихах:

На столе лежат вилка, две ложки, кожура от банана,
Стоит чашка недопитого чая. Мне лень убирать.
Я целый день не делаю ничего, я адски устал, я просыпаюсь рано,
Я ложусь поздно, в среду мне исполнится двадцать пять.
Старшая медсестра говорит: вы уже не щенок, но еще не собака,
В общем, ни то, ни се. [25]

Анастасия Афанасьева

Второй формат устроен иначе: в нем друг с другом говорят разные персонажи. Этот формат позволяет поэту говорить как бы разными голосами, которые могут спорить друг с дру-

гом, выяснять отношения и т. д. Отличительным знаком этого формата можно считать слово *говорит*, которое часто встречается в таких стихах и визуально отличает их от коротких драматических произведений (19.6. Поэзия и театр):

говорит пирит полевому шпату
скоротечны умственные труды
но судить об этом нам не по штату
потому что отроду мы тверды
это мы земли золотая пена
не взопреет слизь и не будет тлена
там где червь не точит и ржа не ест
где искрится кварц и свербит асбест

говорит бериллу яр аметист
мы последний лес где не дрогнет лист
до конца времен простоит чертог
где закован сном наш чугунный бог
по всему пространству его миры
где горды мы что с ним заодно мертвы
только тот порядку вещей полезен
кто померк внутри и нем навсегда
остальное сыворотка и плесень

[335]

Алексей Цветков

Значит ли это, что жанры в прежнем, привычном смысле слова никак не представлены в новейшей поэзии? Прежние, классические жанры, в самом деле, или исчезли, или переродились в форматы, или изредка употребляются с пародийными целями. Но в любительской и прикладной поэзиях, которые не обращают особого внимания на авторскую индивидуальность, происходит появление и становление новых жанров, каждый из которых, как и прежние жанры, обладает отчетливыми границами.

Так, в XXI веке в любительской поэзии довольно широкое распространение получил поэтический жанр *пирожок* — нерифмованное четверостишие четырехстопным ямбом, кратко описывающее некоторую ситуацию в анекдотическом ключе. Такое стихотворение часто становится репликой в интернет-разговоре или просто заменяет собой забавную картинку.

Эти и подобные им жанры закреплены за любительской поэзией и воспринимаются в ее контексте. По этой причине

представители поэзии профессиональной, как правило, избегают обращаться к ним, предпочитая более размытые, но при этом дающие большую свободу форматы.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Иван Крылов, 1769–1844

ЛЕБЕДЬ, РАК И ЩУКА

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из него не дело, только мука.

Однажды Лебедь, Рак да Щука
Везти с поклажей воз взялись
И вместе трое все в него впряглись;
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу!
Поклажа бы для них казалась и легка:
Да Лебедь рвется в облака,
Рак пятится назад, а Щука тянет в воду.
Кто виноват из них, кто прав, — судить не нам;
Да только воз и ныне там.

[180]

1814

Анри Волохонский, 1936

КЕНТАВР

Басня

Кентавр
Наевшись раз малины
По горло человечьей половины
К березке стройной подошел
И начал об нее тереться
Чтобы согреться
И почесать
Свой вот уж десять лет как шелудивый бок
Тут из соседнего дупла ему ответил бог
Что жизнь-то наша братец значит даром не проходит
И что сойдет с копыт — то с рук не сходит

[165]

Павел Гольдин, 1978

СОНЕТ

Может ли срезанный цветок сострадать работающему
телевизору?
Песчинка есть волна, волна есть песчинка.
Как хорошо быть зайцем среди русалок.
Страх превращает кишки в тошнотворный холодный хобот,
спокойствие делает мозгом и магнолиевый плод.
И рыболовная сеть согдится в охоте на лис.
Отдыхающие едят радость рассвета, погрузившись
в песок и пену.
Обтекаемая форма делает неуязвимой для щупалец.
Лесть — наше отечество, идущие гуськом приветствуют
тебя, —
шепчет собеседнику мамонт ростом с рыжего спаниеля.
В окошке пустого света видны сплетенные хоботы. [85]

Михаил Айзенберг, 1948

— Ты послушай вот, что тебе скажу, —
говорит душа.
— Я который год за тобой слежу,
на счету держа
(говорит душа).
А узнала лишь, как ты плохо спишь,
как ты воду пьешь.
Ешь да пьешь, да себя казнишь.
О, господин,
не живи один —
пропадешь.

Говорю душе:
— Вон от той черты до вон той черты
никогда уже не ходить гурьбой.
Только я да ты
(говорю душе),
только мы с тобой.
Не беда, не суть, что сжимает грудь,
духотой грозя.

И хочу сказать: отпусти, забудь.
А уже нельзя.

[12]
1986

ТАКЖЕ СМ.:
Игорь Чиннов (7.2).

18.2.

Традиционные жанры

18.2.1. Элегия

Элегия (по-древнегречески *жалобная песнь*) возникла из песни, сопровождавшей погребение умершего, и унаследовала от нее тему бренности всего земного, печали и разочарования. Пройдя длинный путь от античности до современности, элегия постепенно утратила обязательную связь с ритуальными мотивами, хотя в русских элегиях XVIII и XIX веков они все еще заметны. Родоначальник русской элегии Александр Сумароков часто посвящал стихи этого жанра смерти близких или любовным страданиям, а одна из самых известных русских элегий XIX века называется «Сельское кладбище» (перевод Василия Жуковского из английского поэта Томаса Грея).

Элегия вовсе не обязательно выражает тоску об умершем человеке. Любой утраченный, но дорогой поэту объект может стать темой элегии. Это может быть ушедшая любовь или прошедшее детство, утраченная родина или какой-либо памятный предмет. Элегия всегда была реакцией на некое травматическое переживание, на ощущение утраты. Но для авторов элегий утрата была важна не сама по себе, а как повод для размышлений о человеческой жизни вообще, о месте человека в мире.

Эти размышления часто окрашивались в мрачные и меланхолические тона. Так, в элегии начала XIX века изображался вечерний или осенний пейзаж, который часто сопоставлялся с «закатными» годами человеческой жизни, с возрастом, когда молодость уже прошла. В связи с этим в элегии также возникали заходящее солнце (и золотисто-розовая

цветовая гамма), темы равенства всех людей перед лицом смерти и равнодушия природы к человеку.

Элегия в начале XIX века противопоставлялась оде как более свободный жанр, где было куда меньше ограничений. К тому же если ода писалась от лица *гражданина*, обращалась к проблемам государственной важности, то в элегии поэты могли позволить себе быть *частными* людьми, писать о том, что тревожило только их самих, но в то же время было важным для всех людей.

Постепенно в XIX веке те стихи, которые поэты называют элегиями, довольно далеко ушли от жанрового канона старой элегии, начали смешиваться с другими старыми жанрами, например со стихами о любви. Так, в элегиях Константина Батюшкова часто никто не умирает и речь идет о любви, причем счастливой. О старом жанре в таких текстах напоминает только слегка меланхолическое настроение субъекта.

С другой стороны, элегические темы проникают в стихи, которые не имеют подзаголовка «элегия» и воспринимаются как «просто» стихи. Таким образом, формальной разницы между стихами, которые называются «элегиями» и которые так не называются, может и не быть.

Это верно и для современной поэзии, в которой часто присутствуют элегические темы, но почти никогда не встречается подзаголовок «элегия». Когда это все же происходит, поэт призывает нас обратить более пристальное внимание на структуру текста, на его связь с классическими элегиями, на возникающие в таких случаях интертексты.

Однако это не значит, что элегия больше не существует в русской поэзии. Она утратила признаки жанра еще в XIX веке и, хотя не стала отдельным форматом, обогатила всю поэзию в целом. Когда мы читаем стихи об утратах (а таких стихов очень много в русской поэзии), мы должны иметь в виду, что они сохраняют память о старых элегиях.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Пушкин, 1799–1837

ЭЛЕГИЯ

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.

Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

[257]

Евгений Баратынский, 1800—1844

ЗАПУСТЕНИЕ

Я посетил тебя, пленительная сень,
Не в дни веселые живительного мая,
Когда, зелеными ветвями помавая,
Манишь ты путника в свою густую тень,
 Когда ты веешь ароматом
Тобою бережно взлелеянных цветов, —
 Под очарованный твой кров
 Замедлил я моим возвратом.
В осенней наготе стояли деревья
 И неприветливо чернели;
Хрустела под ногой замерзлая трава,
И листья мертвые, волнуясь, шумели;
 С прохладой резко дышал
 В лицо мне запах увяданья;
Но не весеннего убранства я искал,
 А прошлых лет воспоминанья.
Душой задумчивый, медлительно я шел
С годов младенческих знакомыми тропами;
Художник опытный их некогда провел.
Увы, рука его изглажена годами!
Стези заглохшие, мечтаешь, пешеход
Случайно протоптал. Сошел я в дом заветный,
Дол, первых дум моих лелеатель приветный!

Пруда знакомого искал красивых вод,
Искал прыгучих вод мне памятной каскады:
 Там, думал я, к душе моей
Толпою полетят виденья прежних дней...
Вотще! лишённые хранительной преграды,
 Далече воды утекли,
 Их ложе поросло травой,
Приют хозяйственный в них улья обрели,
И легкая тропа исчезла предо мною.
Ни в чем знакомого мой взор не обретал!
Но вот по-прежнему лесистым косогором
Дорожка смелая ведет меня... обвал
 Вдруг поглотил ее... Я стал
И глубь нежданную измерил грустным взором,
С недоумением искал другой тропы;
 Иду я: где беседка тлеет
И в прахе перед ней лежат ее столпы,
 Где остов мостика дряхлеет.
И ты, величественный грот,
Тяжело-каменный, постигнут разрушеньем,
 И угрожаешь уж паденьем,
Бывало, в летний зной прохлады полный свод!
Что ж? пусть минувшее минуло сном летучим!
Еще прекрасен ты, заглохший Элизей,
 И обаянием могучим
 Исполнен для души моей.
Тот не был мыслию, тот не был сердцем хладен,
 Кто, безымянной неги жаден,
Их своенравный бег тропам сим указал,
Кто, преклоняя слух к таинственному шуму
Сих кленов, сих дубов, в душе своей питал
 Ему сочувственную думу.
Давно кругом меня о нем умолкнул слух,
Прияла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь еще живет его доступный дух;
 Здесь, друг мечтанья и природы,
 Я познаю его вполне:
Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды;
Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,

Где разрушения следов я не примечу,
 Где в сладостной тени невянущих дубров,
 У нескудеющих ручьев,
 Я тень священную мне встречу.

[34]
 1834

Константин Фофанов, 1862–1911

— Кто ты, мой призрак неземной?
 — Я лунный свет над темной чашей.
 — Зачем же голос твой дрожащий
 Исполнен грусти роковой?

— То шепчут сказки ветки кленов
 В бесстрастном холоде лучей...
 — Зачем же слезы из очей,
 Зачем же трепет звучных стонов.

— То капли белые росы, —
 Вечерний вздох земного праха...
 — Зачем же я клонюсь от взмаха
 Твоей сверкающей косы?!

[328]

Александр Введенский, 1904–1941

ЭЛЕГИЯ

Так сочинилась мной элегия
 о том, как ехал на телеге я.

Осматривая гор вершины,
 их бесконечные аршины,
 вином налитые кувшины,
 весь мир, как снег, прекрасный,
 я видел горные потоки,
 я видел бури взор жестокий,
 и ветер мирный и высокий,
 и смерти час напрасный.

Вот воин, плавая навагой,
 наполнен важною отвагой,

с морской волнующейся влагой
 вступает в бой неравный.
 Вот конь в могучие ладони
 кладет огонь лихой погони,
 и пляшут сумрачные кони
 в руке травы державной.

Где лес глядит в полях просторы,
 в ночей неслышные уборы,
 а мы глядим в окно без шторы
 на свет звезды бездушной,
 в пустом сомненье сердце прячем,
 а в ночь не спим томимся плачем,
 мы ничего почти не значим,
 мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,
 нам туго, пасмурно и тесно,
 мы друга предаем бесчестно
 и Бог нам не владыка.
 Цветок несчастья мы взрастили,
 мы нас самим себе простили,
 нам, тем кто как зола остыли,
 милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,
 ни мыслям, ни делам не веря,
 умов произошла потеря,
 бороться нет причины.
 Мы все воспримем как паденье,
 и день и тень и сновиденье,
 и даже музыки гуденье
 не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,
 в песке пустынном и нестройном
 и в женском теле непристойном
 отрады не нашли мы.
 Беспечную забыли трезвость,
 воспели смерть, воспели мерзость,
 воспоминанье мним как дерзость,
 за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
Они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя —
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный —
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.

[57]

Анна Ахматова, 1889–1966

Из «СЕВЕРНЫХ ЭЛЕГИЙ»

ВТОРАЯ

О десятих годах

Ты — победительница жизни,
И я — товарищ вольный твой.

Николай Гумилев

И никакого розового детства...
Веснушечек, и мишек, и игрушек,
И добрых тетя, и страшных дядь, и даже
Прятелей средь камешков речных.

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.
Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.
И вот я, лунатически ступая,
Вступила в жизнь и испугала жизнь.
Она передо мною стлалась лугом,
Где некогда гуляла Прозерпина.
Передо мной, безродной, неумелой,
Открылись неожиданные двери,
И выходили люди и кричали:
«Она пришла, она пришла сама!»
А я на них глядела с изумленьем
И думала: «Они с ума сошли!»
И чем сильнее они меня хвалили,
Чем мной сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить
И тем сильнее хотелось пробудиться.
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, — но длилась пытка счастьем.

[27]

4 июля 1955

Москва

Елена Шварц, 1948–2010

ЭЛЕГИЯ НА СТОРОНЫ СВЕТА I (СЕВЕРНАЯ)

М. Ш.

По извивам Москвы, по завертьям ее безнадежным
Чья-то тень пролетала в отчаяннй нежном,
Изумрудную утку в пруду целовала,
Заскоружные листья к зрачкам прижимала,
От трамвая-быка, хохоча, ускользала
И трамвайною искрой себя согревала.
Зазывали в кино ночью — «Бергмана ленты!»,
А крутили из жизни твоей же моменты

По сто раз. Кто же знал, что ночами кино арендует ад?
 Что, привязаны к стульям, покойники в зале сидят,
 Запрокинувши головы смотрят назад?
 Что сюда их приводят как в баню солдат?
 Телеграмма Шарлотте: «Жду, люблю. Твой Марат».

Скинула семь шкур, восемь душ, все одежды,
 А девятую душу в груди отыскала, —
 Она кротким кротом в руке трепетала,
 И, как бабе с метлой, голубой и подснежной,
 Я ей глазки проткнула, и она умирала.

Посмотри — небосвод весь засыпан и сыплются крылья
 и перья,

Их неделю не выместь — зарыться навеки теперь в них.
 Посмотри — под Луной пролетают Лев, Орел и Телец,
 А ты спишь, ты лежишь среди тела змеиных колец.
 Где же ангел, ты спросишь — а я ведь тебе и ответчу —
 Там, где мрак, — там сиянье, весь мир изувечен.
 Мраком ангел повился, как цепким растеньем,
 Правь на черную точку, на мглу запустенья,
 Правь на темень, на тьму, на утесы, на смутное — в яму.
 В прятки ангел играет — да вот он! В земле, под ногами.
 Он не червь — не ищи его в поле ты роясь.
 Видишь — светлые птицы к зиме пролетают на полюс?

Посмотрела она, застонала,
 И всю ночь о зубцы запинаясь, летала,
 И закапала кровью больницы, бульвары, заводы.
 Ничего! Твоя смерть — это ангела светлого роды. [344]

1978

Алексей Парщиков, 1954–2009

ЭЛЕГИЯ

О, как чистокровен под утро гранитный карьер
 в тот час, когда я вдоль реки совершаю прогулки,
 когда после игрищ ночных вылезают наверх
 из трудного омута жаб расписные шкатулки.

И гроздьями брошек прекрасных набиты битком
 их вечнозеленые, нервные, склизкие шкуры.
 Какие шедевры дрожали под их языком?
 Наверное, к ним за советом ходили авгуры.

Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом,
 и ядерной кажется всплеска цветная корона,
 но любят, когда колосится вода за веслом,
 и сохнет кустарник в сливовом зловонье затона.

В девичестве — вяжут, в замужестве — ходят с икрой;
 вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.
 А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,
 а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах. [241]

Виктор Соснора, 1936

ЭЛЕГИЯ

- 1 Август, и стиль птичий, руки уже облетают,
 пальцы с ногтями (мои!) кружатся ночью у лампы,
 уши срываются, вьются, стоят в двух стаканах,
 губы отлипли, по телу ползут и кусают,
 катится голова по комнате, глаза ея многоцветны,
 и позвонками мухи играют в кости.
- 2 И дожди облетают, проснись, а стекла
 солнечные, умытые; мокнут в листьях разносолы,
 в белых колоннах берез ничего, кроме неба,
 девочки голые, платья их стороной мой дом облетают,
 нищие люди идут по полям, головы в небе,
 хижины им подбивают новенькими гвоздями,
 руки покрашены глиной.
 Жизнь зажигает и ножки и ложки и фляжки!
- 3 Что я тоскую, как третий консул по легиону,
 как сапожок, калигула, — без децимации?
 в этой идиллии серпом болота не косят,
 в черных туннелях ночей хожу, и нет мне покою,
 Сириус строит в шеренгу планеты у Солнца,
 он им устроит Парад, и от грохота Неба

эти Шары задрожат и взорвутся их океаны,
что же я буду делать весь год без «катаклизмов»?
лягу на землю, на ухо, и что же, —
мыть запищит, Сириус!
И не слышны шаги легионов...

- 4 Утром проснусь, а в саду уже ходят лопаты,
головы на местах, и ни товарища с кровью на шее,
что-то мы просмотрели, кто-то нас предал,
всех опоили цикутой, а меня позабыли, —
пятой колонны, первого легиона, тот, кто пишет вот это. [298]

594

ТАКЖЕ СМ.:
Евгений Баратынский (2.2), Афанасий Фет (7.2.3; 13).

18.2.2. Ода

В Древней Греции одами назывались просто стихи, исполнявшиеся под музыку, но европейская поэзия стала обозначать этим греческим словом особый жанр. Это был жанр торжественного восхваления монархов, высокопоставленных людей, военных побед, наконец, самого Бога. Такие оды в конечном счете восходили к одам древнегреческого поэта Пиндара, которые исполнялись хором и также были посвящены восхвалению богов, героев и знаменитых людей.

Ода была широко распространена в европейской поэзии XVII—XVIII веков, но особое значение она имела для поэзии русской. Именно оды были первыми произведениями, которые Михаил Ломоносов написал в новой на тот момент силлабо-тонической системе стихосложения (п. Метрика). Вслед за Ломоносовым в России XVIII века все заметные поэты писали оды, и именно этот жанр долгое время был в центре внимания читателей.

Обычно в центре оды стоит некоторая значительная персона. Это может быть монарх или равновеликая ему в глазах автора фигура (полководец, поэт), а поводом к написанию оды становится крупное событие (например, победа в битве, годовщина восшествия на престол). Поэт представляет чи-

тателю центральную персону и подробно описывает ее достоинства, список которых может меняться в зависимости от взглядов поэта.

Ода могла использоваться поэтами как политический инструмент (особенно в тех случаях, когда поэты сами занимали высокое положение в обществе). Так, Державин в посвященной Екатерине II оде «Фелица», перечисляя добродетели императрицы, говорит, что она *почасту ходит пешком*, а на ее столе бывает *пища самая простая*. Но не следует воспринимать это как попытку приукрасить быт царицы, напротив, это намек: вот как следовало бы устроить жизнь добродетельного монарха.

Ода требовала специальных языковых средств: обычно она была перенасыщена поэтизмами (15.2. Поэтизмы), в ней использовались особые, трудные для понимания, синтаксические конструкции и т.д. Большинство русских од были написаны специальной строфой и размером, четырехстопным ямбом (13. Строфика). Оде был свойственен и особый тип субъекта, который своим голосом выражает как бы коллективное *мы* всего русского народа (4. Кто говорит в поэзии?).

Все это появилось уже в первых одах, сочиненных Ломоносовым, который заимствовал эти особенности оды из немецкой поэзии, и начало разрушаться в конце XVIII века, когда Гавриил Державин одним из первых начал отступать от всех этих характерных для оды ограничений.

В конце XVIII — начале XIX века ода быстро лишается своих формальных признаков: четырехстопного ямба, специфической строфы и даже персоны-адресата. Одические стихи остаются возвышенным восхвалением, но предметом этого восхваления теперь может становиться все что угодно — например, абстрактные понятия: *Вольность* у Александра Радищева, а затем у Александра Пушкина, *Истина* у Баратынского и т.д.

Однако это был закат жанра. В XIX веке практически все характерные черты оды начинают восприниматься как устаревшие. Позднейшие оды, принадлежавшие перу профессиональных поэтов, это, как правило, стилизации. В более редких случаях, называя стихотворение «одой», современный поэт пытается нащупать связь со старой одой, которые перестали писаться в XIX веке и, в отличие от элегии, не стали частью новой поэзии.

595

Осип Мандельштам, 1891–1938

ГРИФЕЛЬНАЯ ОДА

Мы только с голоса пойдем,
Что там царапалось, боролось...

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.
На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье;
И все-таки еще гряда —
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время,
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатления

И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует.
И в бабки нежная игра,
И в полдень злых овчарок шубы.
Как мусор с ледяных высот —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.

И как паук ползет ко мне —
Где каждый стык луной обрызган,
На изумленной крутизне
Я слышу грифельные визги.
Ломаю ночь, горящий мел,
Для твердой записи мгновенной.
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик, —
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.
Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык —
Кремень с водой, с подковой перстень.

[207]
1923, 1937

Аркадий Драгомощенко, 1946–2012

ОДА ЛОВУ МНИМОГО СОЛОВЬЯ

The description of that bird is this window.

Barrett Watten*

Как солнцем узким угрожаем соловьем,
 рассыплет сеть шагов по рытвинам впустую —
 кто спутал новолунье с вестью, слух смешал с огнем,
 что глину и навоз созвучием морочит,

и, мучимый (не прихотью) пытается войти
 в ту точку, где не станет больше
 искомого предмета. Разве не любовь?
 Проснись, ловец, в силос просторный, словно случай.

Он тленья избегает одного,
 другого, третьего в разливе отклонений,
 и не наивен столь, чтобы в разрыве вспять
 счесть солученьем совпадений
 звук асимптотой яви, свитый в измышленьи.

Мир пал созвездьем дыр: ломоть янтарный сыра.

И будто пот проступит сквозь стекло
 ревнивого предметного троения—так
 расправляется и ширится число,
 стирая единицу разореньем,

и слитком преткновений (будто дно)
 иль тесной паузой улитки
 ночь изопьет себя с избытком, как черта —

за локоть сна заведена — из одного
 в другое уходя, как две иглы летят навстречу.
 И тяга их к сближенью такова,
 что ум готова сжечь иного,
 чтобы исчезла избранная вещь,
 слоением прерывность испукая в тщеньи

* Эту птицу можно описать как окно. Баррет Уаттен.

самой черты — но как проста! —
 чем смерть свою припомнить проще,
 или падение луча — мимо меня — к ее предплечью,
 туда, где затмевая медь, орех в проемах воздуха
 трепещет;

а к ней губами грех не отцвести,
 пересекая острова удушья,
 чья карта на изгибе тише плена
 сознанием расстилаемого тела...

но ни начать, ни кончить совлечение соловья
 в то, что, не ведая, предвосхитить захочешь. [113]

ТАКЖЕ СМ.:
 Гавриил Державин (10.1).

18.2.3. Баллада

Слово *баллада* в русский язык (как и в большинство других европейских языков) попало из французского, куда оно, в свою очередь, пришло из провансальского — языка первых в средневековой Европе странствующих поэтов-трубадуров. Восходит оно к глаголу со значением «танцевать» и первоначально обозначало, по-видимому, песню, сопровождаемую танцем.

Каково бы ни было происхождение этого слова, в современной поэзии его значение далеко ушло от песен и танцев и стало использоваться для особого жанра «книжной» поэзии. Точнее, даже двух разных жанров, потому что балладой сейчас принято называть два разных типа стихотворений, связанных друг с другом только исторически.

Первая разновидность баллады — это так называемая «романская» баллада, которая возникла и развивалась первоначально в романских странах — прежде всего в Италии и Франции. Главный признак романской баллады — особая, довольно сложная форма. Во-первых, она состоит из трех длинных строф (восемь или десять стихов) и одной короткой, заключительной — эта строфа называ-

ется *посылкой* и содержит логическую кульминацию всей баллады. Во-вторых, для баллады обязательны рифмы, повторяющиеся из строфы в строфу. И, наконец, последний стих каждой строфы баллады тоже повторяется (полностью или с небольшими изменениями) — это так называемый *рефрен*.

В отношении содержания романские баллады отличались большим разнообразием: эта форма считалась наиболее подходящей для стихотворного выражения изящных парадоксов, дружеских посланий (адресат баллады обычно упоминался в первой строке «посылки») и т. п. Романская баллада включается в число «твердых форм» (из. Строфика) — все они возникли на территории романского мира и достигли наибольшего расцвета к XV—XVI векам.

В европейской поэзии наиболее известные баллады романского типа были созданы в позднее средневековье. Один из главных мастеров такой баллады — поэт XV века Франсуа Вийон, стоявший у истоков новой французской поэзии. Позднее, однако, эта довольно сложная стихотворная форма утратила популярность и почти вышла из употребления. Поэтому в русской поэзии, начавшей интенсивно развиваться только со второй половины XVIII века, «романских» баллад мы практически не находим, если, конечно, не считать переводов из Вийона и других авторов, выполненных уже в XX веке (некоторые из этих переводов вполне могут считаться и фактом русской поэзии).

Имеются также немногочисленные опыты поэтов начала XX века, интересовавшихся французской и итальянской поэзией позднего средневековья и пытавшихся воспроизвести на русской почве некоторые темы и образцы романской культуры, используя в том числе и твердые формы той эпохи. Это, прежде всего, Михаил Кузмин, Николай Гумилев и ряд других близких к акмеизму поэтов. Однако значительных образцов «романской» баллады в русской традиции в то время не было создано.

Совсем иной облик — как формальный, так и содержательный — имеет другой тип стихотворения, который тоже принято называть балладой. В отличие от первой, «романской» баллады этот тип можно называть «германской» балладой. Она также возникла в средневековье, но не в романских странах, а в германских — прежде всего в народной поэзии Англии и Шотландии, — скорее всего, без всякой связи

с романской балладой, но, возможно, также в связи с пением и танцами. Однако и народные германские баллады (наиболее известен среди них цикл баллад о Робине Гуде, не раз переводившийся на русский язык) быстро обособились от этого первоначального песенного и музыкального контекста и стали фактом «книжной» поэзии.

В отличие от романской баллады, баллада германского типа не имеет каких-то особых формальных признаков. Это довольно длинное стихотворение, которое может быть написано любым распространенным размером и любым типом строфы. Считается, что в балладах предпочтительна мужская (и особенно парная) рифма, но это обязательно далеко не для всех баллад. Зато для германской баллады важно содержание: такая баллада — это всегда повествование с определенным сюжетом, причем повествование напряженное и драматическое.

В балладе, как правило, действует герой, который вступает в единоборство с таинственными и опасными противниками или ищет потерянную возлюбленную. Очень часто в балладе присутствуют элементы мистики: в ней появляются чародеи, случаются необъяснимые чудеса, оживают мертвецы и т. п. Один из наиболее известных сюжетов германской баллады — явление мертвого жениха, который приходит на свидание со своей невестой. Вообще, контакты с потусторонним миром — это самое частое из того, что происходит в балладе.

Первоначальное развитие такие баллады получили в творчестве английских и немецких романтиков XVIII—XIX веков: самые известные образцы «германских» баллад можно найти у классиков английской поэзии, шотландцев Роберта Бернса и Вальтера Скотта (а позднее у Роберта Стивенсона и Редьярда Киплинга) и у классиков немецкой поэзии Иоганна Вольфганга Гёте и Фридриха Шиллера (а позднее у Генриха Гейне). Германская баллада получила необыкновенную популярность и прочно вошла в массовый репертуар всей европейской поэзии, не исключая и русскую.

Главный создатель баллады такого типа в русской поэзии — Василий Жуковский: им написано в общей сложности более 40 баллад. Большинство баллад Жуковского — это даже не переводы, а вольные переложения классических баллад английских и немецких авторов, но некоторые из них

оригинальны и написаны с подчеркнутой ориентацией не на «германский», а на русский национальный колорит.

Из переводных баллад Жуковского самые известные — «Лесной царь» (1818; перевод баллады Гёте, написанной в 1782 году) и «Замок Смальгольм» (1822; перевод баллады Вальтера Скотта, написанной в 1800 году). Среди «русских» баллад Жуковского наиболее популярна была «Светлана» (1812).

Вслед за Жуковским к балладе «германского» типа обращались, за редкими исключениями, почти все крупные поэты XIX века. В частности, у Александра Пушкина к этому жанру с полным правом можно отнести «Черную шаль» (1820), «Песнь о вещем Олеге» (1822) и «Жениха» (1825), у Михаила Лермонтова — «Воздушный корабль» (1840). Баллады писали Афанасий Фет, Алексей Толстой, Николай Некрасов и многие другие. Не утратил популярности этот жанр и в XX веке: его любили поэты круга Николая Гумилева, особенно Николай Тихонов, вслед за которым героические баллады (особенно на военные темы) писали и многие советские поэты.

Жанр «германской» баллады жив до сих пор, и современные поэты тоже время от времени к нему обращаются — хотя нередко переосмысливают романтическую балладную стилистику (как, например, Мария Степанова или Андрей Родионов). Для них баллада вполне может описывать современную жизнь — загадочные случаи, которые происходят с обычными людьми, драматические и необъяснимые повороты их судеб и т. д.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Илья Эренбург, 1891–1967

БАЛЛАДА ПОЭТИЧЕСКОГО СОСТЯЗАНИЯ В БЛУА
[Франсуа Вийон в переводе Ильи Эренбурга]

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.

Я знаю все, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.
Я жду и ничего не ожидаю.
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз — я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер — и дрожь меня берет,
Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
И для меня презрение — почет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,
Но звезды в небе ясно различаю.
Я ночью бодр, а сплю я только днем.
Я по земле с опаскою ступаю.
Не вехам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймет.
Я знаю, что полыни горше мед.
Но как понять, где правда, где причуда?
А сколько истин? Потерял им счет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не знаю, что длиннее — час или год,
Ручей или море переходят вброд?
Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придает.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

[351]

Николай Тихонов, 1896—1979**БАЛЛАДА О ГВОЗДЯХ**

Спокойно трубку докурил до конца,
Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда во фронт! Офицеры, вперед!»
Сухими шагами командир идет.

И слова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс ост».

«У кого жена, дети, брат, —
Пишите, мы не придем назад.

Зато будет знатный кегельбан».
И старший в ответ: «Есть, капитан».

А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой:

«Не все ли равно, — сказал он: где?
Еще спокойней лежать в воде».

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.

[313]

Иосиф Бродский, 1940—1996**ЛЕСНАЯ БАЛЛАДА**

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме,
к треугольным домам,
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве,
по песчаному дну,
освещенный луной, и ее замечая одну.

Гулкий топот копыт по застывшим холмам —

это не с чем сравнить,
это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить,
там куда-то во тьму от дороги твоей отбегает ручей,
где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине
кирпичей.

Ну и скачет же он по замерзшей траве, растворяясь
впотьмах,
возникая вдаль, освещенный луной, на бескрайних холмах,
мимо черных кустов, вдоль оврагов пустых, воздух бьет
по лицу,
говоря сам с собой, растворяется в черном лесу.
Вдоль оврагов пустых, мимо черных кустов, —

не отыщется след,
даже если ты смел и вокруг твоих ног завивается свет,
все равно ты его никогда ни за что не сумеешь догнать.
Кто там скачет в холмах... я хочу это знать, я хочу это знать.

Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой, говорю,
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, —
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:
кто там скачет один, освещенный царицей холмов?
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
из распахнутых окон бьет прекрасный рояль,
разливается свет,
кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых
небес,
по застывшей траве, мимо черных кустов.
Приближается лес.

Между низких ветвей лошадиный сверкнет изумруд.
Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
кто глядит на себя, отраженного в черной воде,
тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.
Нет, не думай, что жизнь — это замкнутый круг небылиц,
ибо сотни холмов — поразительных круп кобылиц,
из которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ,
засыпая во сне, мы стремительно скачем на юг.

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во тьму,
создавая свой мир по подобию вдруг твоему,

от бобровых запруд, от холодных костров пустырей
до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей.
Все равно — возвращенье... Все равно даже в ритме баллад
есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат,
даже если Творец на иконах своих не живет и не спит,
появляется вдруг сквозь еловый собор что-то в виде копыт.

Ты, мой лес и вода! кто объедет, а кто, как сквозняк,
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк,
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,
кто лежит в темноте на спине в ледящем ручье.
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь,
потому что не жизнь, а другая какая-то боль
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна,
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно
маятник сна.
1962 [48]

Андрей Родионов, 1971

СЕРЫЙ ШЕЛК
по рассказу Туве Янсон

Он приехал издалека из той страны, что теперь
считается другим государством
и устроился в красильную мастерскую ко мне
он знал в этом толк, он чувствовал краски

Разные ткани, бархат и шелк
и даже паршивую синтетическую ленту
он чувствовал — да он знал в этом толк
и его чистые цвета нравились клиентам

он быстро стал самостоятельным мастером
держался обособленно — вежливо, но без улыбок
погруженный в свои мысли, с руками, испачканными
краскою,
исполнял все заказы в срок, без ошибок

Молчаливость и серьезность, отпугивавшая коллег,
неоспоримый талант и чувство цвета

берегли его от суеты как белый снег
бережет зерно от мороза и ветра

он красил ткани и одежду и не думал ни о чем
и ничего объяснять ему было не надо
его вешалка в подсобке с кепкой и серым плащом
ничьего к себе не приковывала взгляда

ему не снились никакие сны
да окружающих ему не было никакого дела
окутало его нечто вроде тишины
когда в его красильном чане вода кипела

он обладал редчайшей способностью
чувствовать витающую поблизости смертельную тьму
поэтому жил он тихо и обособленно
ни с кем не дружил, не улыбался никому

ах если бы не это шелковое платье
ничего не случилось бы, но вот получен заказ
красивая вещь для театральной свадьбы
для спектакля — с жемчугом и россыпью страз

он покрасил в серый цвет это шелковое платье
возможно чтобы пригасить банальность его
придал ему цвет сухого летнего асфальта
и возможно часть характера своего

но заказчице не понравилось цветное решение
заказчица хотела объясниться сейчас
серый цвет не будет сочетаться с украшениями
надо переделать ее заказ

— Это платье принесет вам несчастье
ответил красильщик — оставьте все как есть
вам не придется носить это платье
потому что завтра вам суждено умереть

вернувшись в мастерскую он неожиданно
перекрасил платье — цвет стал кислотно оранжево желт
наглый кричащий цвет безжизненно
осел на шелке и вспыхнул шелк

Эта женщина погибла на следующее утро
все уже знали об этом, когда он на работу пришел
и никто не осмелился сказать ему «доброе утро»
он послал платье с курьером — ответили — цвет подошел

он вышел на улицу днем, шурясь от света
но когда он смотрел на прохожих вокруг себя
ему голос шептал — умрет и этот и этот
этот завтра, этот через два дня

он все ходил по городу до самой ночи
пока голос не превратился в нечто вроде тишины
цвета больше не сочетались в голове — и впрочем
почему они вообще сочетаться должны? [265]

18.2.4. Эпитафия

Эпитафия — это жанр поминального стихотворения. Изначально эпитафии существовали как надгробные надписи, высекались на каменных плитах над усыпальницами и могилами. Эта материальная специфика оказала влияние на форму жанра, сделав его по необходимости коротким, ограниченным размерами могильной плиты. В целом длина текста перешла в наследство и «книжно-му» варианту эпитафии.

Стремление написать об умершем в стихах прямо восходит к древнейшему представлению о поэзии как о вечном искусстве, которое способно сохранить память о человеке. Эта цель определяет и форму стихотворения, написанного в жанре эпитафии. С одной стороны, эпитафия должна представлять некоторую сумму фактов об умершем. С другой делать это не в виде сухого перечня, а в соответствии с поэтическим вкусом эпохи.

Эпитафия всегда рассматривает жизнь, под которой уже подведен итог. Поэтому с языковой точки зрения центральной категорией такого стихотворения будет прошедшее время. При этом в таком тексте может содержаться и намек на будущее: на загробное бытие умершего или на жизнь на земле без него. Эпитафия также обычно содержит нравственную оценку покойного и надежду на его бессмертие в том

или ином качестве. Наиболее распространены эпитафии, написанные в третьем лице, но возможна и форма обращения усопшего к проходящему мимо его могилы путнику во втором лице.

Со временем этот жанр становится частью литературной игры. Появляются сатирические эпитафии, например приписываемое Пушкину двустихие на смерть Александра I:

Всю жизнь провел в дороге
И умер в Таганроге.

Сатирическая эпитафия может быть написана и в ходе литературной полемики, причем оппонент автора на тот момент может быть еще жив. В этом случае эпитафия особенно близка эпиграмме.

Наконец, распространенная разновидность жанра — автоэпитафия: поэты (часто иронично) предлагают свой вариант надписи на собственной будущей могиле. Обычно в таком тексте в центр внимания ставится какая-то одна яркая характеристика человека.

Эпитафия — консервативный жанр, требующий соблюдения жестких жанровых законов. По этой причине в современной поэзии он не распространен. Его место занимает особый формат, дающий поэту куда большую свободу выражения, — стихотворение памяти умершего или стихотворение на смерть кого-то (иногда оно имеет латинский подзаголовок *in memoriam*).

Такие стихотворения могут быть мало похожи друг на друга: они могут содержать портрет ушедшего, повествовать о его жизни, но могут касаться его косвенно (в отличие от эпитафии, которая всегда напрямую связана с ушедшим). В этом формате, как правило, заметны следы влияния элегии, и внутри него поэт может чувствовать себя достаточно свободно. Необходимость отозваться на чью-либо смерть (близкого человека или другого поэта) характерна для человека на протяжении всей его истории, и поэтому формат поминального стихотворения сохраняет свою важность и актуальность (стихи Сергея Завьялова на смерть Виктора Кривулина, Александра Скидана — на смерть Дмитрия Александровича Пригова, Дмитрия Кузьмина — на смерть Аркадия Драгомощенко, стихи памяти Алексея Колчева и Виктора Иванова у Даниила Давыдова и т. д.).

Михаил Лермонтов, 1814–1841

ПАМЯТИ А. И. ОДОЕВСКОГО

- 1 Я знал его — мы странствовали с ним
В горах востока... и тоску изгнания
Делили дружно; но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалось законной чередой;
А он не дождался минуты сладкой:
Под бедною походною палаткой
Болезнь его сразила, и с собой
В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений....
- 2 Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья... но, безумный —
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной,
И свет не пощадил — и бог не спас!
Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную.
- 3 Но он погиб далеко от друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немою кладбище памяти моей.
Ты умер, как и многие — без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоём,
Когда глаза закрылись вечным сном;
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших тебя не понял ни единый...

- 4 И было ль то привет стране родной,
Название ли оставленного друга,
Или тоска по жизни молодой,
Иль просто крик последнего недуга,
Кто скажет нам! твоих последних слов
Глубокое и горькое значение
Потеряно... Дела твои, и мнения,
И думы, все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит...
Куда они, зачем? — откуда? — кто их спросит...
- 5 И после их на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадёжной,
Как от мечты, которой никогда
Он не верял заботам дружбы нежной!..
Что за нужда!.. пускай забудет свет
Столь чуждое ему существование:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет?
Ты не служил ему, ты с юных лет
Коварные его отвергнул цепи:
Любил ты моря шум, молчанье синей степи —
- 6 И мрачных гор зубчатые хребты...
И вокруг твоей могилы неизвестной
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно.
Немая степь синеет, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.

[190]
1839**Даниил Хармс, 1905–1942**

НА СМЕРТЬ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.

Имя тебе — Казимир.
 Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
 От красоты якобы растерзаны горы земли твоей.
 Нет площади поддержать фигуру твою.
 Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
 Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
 Только мука — жизнь твоя, и желание твое — жирная
 снедь.

Не блестит солнце спасения твоего.
 Гром положит к ногам шлем главы твоей.
 Пе — чернильница слов твоих.
 Трр — желание твое.
 Агалтон — тощая память твоя.
 Ей, Казимир! Где твой стол?
 Якобы нет его, и желание твое трр.
 Ей, Казимир! Где подруга твоя?
 И той нет, и чернильница памяти твоей пе.
 Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
 Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,
 Десять раз протекла река пред тобой,
 Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
 «Вот штука-то», — говоришь ты, и память твоя — Агалтон.
 Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
 Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
 Исчезает память твоя и желание твое трр. [329]

5 мая 1935

Иосиф Бродский, 1940–1996

НА СМЕРТЬ ДРУГА

Имяреку, тебе, — потому что не станет за труд
 из-под камня тебя раздобыть, — от меня, анонима,
 как по тем же делам: потому что и с камня сотрут,
 так и в силу того, что я сверху и, камня помимо,
 чересчур далеко, чтоб тебе различать голоса —
 на эзоповой фене в отечестве белых головок,
 где наощупь и слух наколол ты свои полюса
 в мокром космосе злых королек и визгливых сиповок;
 имяреку, тебе, сыну вдовой кондукторши от
 то ли Духа Святого, то ль поднятой пыли дворовой,

похитителю книг, сочинителю лучшей из од
 на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой,
 слововержцу, лжецу, пожирателю мелкой слезы,
 обожателю Энгра, трамвайных звонков, асфodelей,
 белозубой змее в колоннаде жандармской кирзы,
 одинокому сердцу и телу бесчисленных постелей —
 да лежится тебе, как в большом оренбургском платке,
 в нашей бурой земле, местных труб проходимцу и дыма,
 понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке,
 и замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима.
 Может, лучшей и нету на свете калитки в Ничто.
 Человек мостовой, ты сказал бы, что лучшей не надо,
 вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто,
 чьи застёжки одни и спасали тебя от распада.
 Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
 тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
 Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
 с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.

[48]

1973

18.2.5. Эпиграмма

В европейской поэзии начиная с эпохи Возрождения под эпиграммой понимают короткое насмешливое стихотворение с остротой в конце. В античной поэзии эпиграммой называлось просто короткое стихотворение, которое могло быть посвящено совершенно разным предметам. Это могла быть и насмешка над каким-либо человеком или какой-либо ситуацией — так же, как в привычных нам эпиграммах.

В русскую поэзию жанр эпиграммы пришел вместе с остальными жанрами европейского классицизма. Эпиграммы наиболее заметно присутствовали в русской поэзии только в первой половине XIX века, затем интерес к ним начинает падать и поэты больше не пишут их систематически. Тем не менее эпиграммы продолжают сочиняться как «домашние» стихи, которые обычно не печатаются и редко попадают в собрания сочинений (редкие эпиграммы можно встретить у самых разных поэтов — от Александра Блока до Давида Самойлова).

Как правило, классическая эпиграмма содержит насмешку над каким-либо человеком, часто довольно резкую. Обычно при этом подчеркивается разница между тем положением, которое занимает человек, и его личными качествами. Такие эпиграммы в большом количестве встречаются у поэтов пушкинского времени, прежде всего у Петра Вяземского, большого мастера эпиграммы:

Как ни хвали его усердный круг друзей,
Плохой поэт был их покойник;
А если он и соловей,
То разве соловей-разбойник. [68]

Эта эпиграмма также может быть прочитана как ироническая эпитафия.

Объектом эпиграммы может быть и общественное явление, и даже какое-либо событие, но при этом она все равно будет обращена к конкретному лицу. Так, Николай Некрасов написал эпиграмму на выход романа Льва Толстого «Анна Каренина», смысл которого он насмешливо свел до простого нравоучения:

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,
Что женщине не следует «гулять»
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать. [225]

Для многих поэтов эпиграмма была способом свести литературные счеты, представить то литературное явление, которое вызывало большой резонанс, как незначительное. Часто такие выпады были несправедливы.

Так, Давид Самойлов пытался задеть тех поэтов, которые считали, что свободный стих — это будущее русской поэзии в эпиграмме, в которой узнаются их имена (Крутойаков — это Вячеслав Куприянов, а Вздорич — Владимир Бурич):

Поздно учиться играть на скрипке,
Надо учиться писать без рифмы.
С рифмой номер как будто отыгран.
Надо учиться писать верлибром...
Как Крутойаков или как Вздорич,
С рифмою не брататься, а вздорить.

Может, без рифмы и без размера
Станут и мысли иного размера. [271]

Такое отношение к эпиграмме доведено до логического предела у Ильи Сельвинского, который написал цикл эпиграмм на современных ему поэтов и включил их в свой роман в стихах «Записки поэта».

Когда эпиграмма становится инструментом литературной борьбы, она сближается с пародией, которая также часто стремится обесценить некоторое литературное явление: поэты усиливают свои насмешки над другими поэтами тем, что имитируют их манеру.

Несмотря на отдельные примеры, начиная со второй половины XX века эпиграммы занимают всё менее важное место среди поэтических форматов. Это связано прежде всего с изменением литературной этики. В тех случаях, когда поэт хочет показать несостоятельность другого поэта, он скорее напишет о нем резкую критическую статью или пародию на него, а если захочет посмеяться над каким-либо человеком или явлением, то обратится к публицистике или в крайнем случае сделает запись в социальной сети.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Владислав Ходасевич, 1886–1939

Хвостова внук, о друг мой дорогой,
Как муха на рогах, поэзию ты пашешь:
Ты в вечности уже стоишь одной ногой, —
Тремя другими — в воздухе ты машешь. [332]

Илья Сельвинский, 1899–1968

Из романа «ЗАПИСКИ ПОЭТА»

Маяковский! Довольно спеси —
Вас выдал химический фокус:
От чистого золота песен
На зубах не осядет окись. [281]

18.2.6. Послание

Послание всегда обращено кому-то: в центре внимания поэта в таком тексте всегда находится какой-то другой человек, внутренний адресат (4. Кто говорит в поэзии?). При этом читатель будет свидетелем разговора между автором стихотворения и его адресатом. Таким образом, главная особенность послания заключается в том, что оно воспринимается как реплика в диалоге, хотя в нем мы слышим только один голос — голос поэта, но не его адресата.

Несмотря на то, что послание существует с древнейших времен, ему не были свойственны какие-либо определенные формальные признаки. Оно никогда полностью не становилось жанром и всегда оставалось форматом, предоставляя поэту относительно большую свободу. Именно поэтому посланию удалось так легко пережить несколько литературных эпох. С начала XIX века послания активно присутствовали в репертуаре русских поэтов, немало посланий пишется и в настоящее время. Свободу послания ценили прежде всего те поэты, которые еще работали в рамках старой жанровой системы, но уже чувствовали ее ограниченность.

Так, для некоторых русских поэтов первой трети XIX века формат послания был одним из центральных. Множество посланий написал Василий Жуковский, за ним следовали поэты пушкинского круга (Антон Дельвиг, Николай Языков, Петр Вяземский, сам Пушкин). Потом на какое-то время этот формат ушел в тень и возродился в первой четверти XX века, когда послания писали многие известные поэты — Александр Блок, Борис Пастернак и другие.

Послание часто становилось популярным форматом внутри относительно узких литературных кругов. Такие круги были свойственны русской дворянской культуре первой трети XIX века, поэзии русской эмиграции, «неофициальной» поэзии 1960—1970-х годов и т. д. (например, посланиями обменивались Анри Волохонский и Алексей Хвостенко, Генрих Сапгир и Игорь Холин). Во всех этих случаях поэтические круги состояли из небольшого количества людей, хорошо знакомых и способных понять друг друга с полуслова.

Наиболее распространены три вида посланий: дружеское (большинство стихов Жуковского в этом жанре), гражданственное («К Чаадаеву» Пушкина) и любовное («Я помню

чудное мгновенье...» Пушкина). Таким образом, адресат послания необязательно должен входить в круг близких знакомых автора — более того, это может быть человек очень далекий от поэта или даже умерший.

Такие стихи отличаются от стихов памяти кого-то, так как послание умершему будет разговором с ним, но при этом сама тема смерти в этих стихах отсутствует. Поэт разговаривает с человеком, который жил давно, так, как будто он живой, — обменивается с ним мыслями и впечатлениями. Послание часто способ обратиться к поэтам прошлого, подчеркнуть источники своей поэтики или мысли.

Достаточно часто послания посвящены поэтам прошлого, в том числе и очень отдаленного (так, одно из посланий Пушкина посвящено древнеримскому поэту Овидию). Наконец, адресат послания, — необязательно человек. В «Собаке Качалова» Сергея Есенина адресатом будет животное, а в стихотворении Николая Языкова «К халату» — вещь.

Послание часто связано с адресованным кому-то письмом, и некоторые особенности письма в нем сохраняются. Среди таких особенностей — обращения напрямую к адресату (на *ты* или на *вы*) и формулы этикета (приветствие, прощание, вопросы о самочувствии собеседника и т. д.). В посланиях могут встречаться двойные концовки, также унаследованные от писем, где можно встретить «приписки» вроде «P. S.» в конце.

Опознать послание достаточно легко: как правило, в нем указан адресат или проставлено посвящение. Если такого указания нет, но весь текст строится как обращение к какому-то конкретному лицу, то такое стихотворение также будет посланием.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Виктор Кривулин, 1944–2001

СТИХОТВОРНОЕ ПОСЛАНИЕ

не все еще друзья развеяны по свету
не до сухотки обезвожен ямб
но, словно увлажненную газету
из-под надзора галогенных ламп

изъятую для чтения вслепую,
еще цитируешь послания в стихах
почти что по инерции тоскуя
почтовой тоской — ведя о пустяках
в один конец, в обратный, шестистопной
стрикуче-насекомою строфой
рассказ дорожный, медленный, подробный
и лишь по-видимости легкий и простой

[176]

Николай Языков, 1803–1847

К ХАЛАТУ

618

Как я люблю тебя, халат!
Одежда праздности и лени,
Товарищ тайных наслаждений
И поэтических отрад!
Пушай служителям Арея
Мила их тесная ливрея;
Я волен телом, как душой.
От века нашего заразы,
От жизни бранной и пустой
Я исцелен — и мир со мной:
Царей проказы и приказы
Не портят юности моей —
И дни мои, как я в халате,
Стократ пленительнее дней
Царя, живущего некстате.

Ночного неба президент,
Луна сияет золотая;
Уснула суетность мирская —
Не дремлет мыслящий студент:
Окутан авторским халатом,
Презрев слепого света шум,
Смеется он, в восторге дум,
Над современным Геростратом.
Ему не видятся в мечтах
Кинжалы Занда и Лувеля,
И наша слава-пустомеля

Душе возвышенной — не страх.
Простой чубук в его устах,
Пред ним, уныло догорая,
Стоит свеча невосковая;
Небрежно, гордо он сидит
С мечтами гения живого —
И терпеливого портного
За свой халат благодарит!

[354]

2 декабря 1823

Николай Заболоцкий, 1903–1958

ПРОЩАНИЕ С ДРУЗЬЯМИ

619

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И все ли вы забыли?
Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений. [131]
1952

Виктор Іванів, 1977–2015

Если бы глаза мои видели это,
Мое сердце задрожало б от радости.
(неизвестный источник)

Янусик, привет. Я сижу тут и грущу. Или дую на воду.
Зубы мои крошатся, а мозговые спайки
Превратились в паек для жужелиц летящих по небосводу
Туда, где Ленин играет с Пушкиным в свайку.

Я хотел бы плевать в потолок и бить в ладоши,
Но открыл сегодня «Трибуну Люду», как говорят в Польше,
И услышал, как мечтают люди о прошлом,
Говорят друг другу, что скопировали с груди у Леши.

Ну а мне говорят, что я уж не тот, что раньше,
Жмут плечами и окидывают взглядом скользким.
И я вздрагиваю как при слове «russian»
Или как это еще будет по-польски.

Как будто говорят о человечке стеклянном,
О дрянном сердце, о милиционере Яше, —
Человечек спит, человечек пляшет,
Милиционер в свисток свистит постоянно, —

Значит, встревоженно кого-то предупреждает:
Заберут-заберут или вот забрали, дали по морде,
Словно птице под крышей горящего здания,
Или пусть он там за вас похлопочет, а мы рассмотрим.

Если бы ты это видел, то уже бы скрестил два пальца
Если бы глаза мои видели это сердце...
Хотите сказать, что видели, Парацельса?
Бальзам для сердца, любили португальца.

Ну так вот у кого под ногтями черней, у кого подушечки
мягче,
У кого как, только в чрево к Левиафану
Самолетик летит, человечек пляшет, прыгает мячик,
Николая Второго в зеркале увидела чрезвычайная обезьяна.
[143]

18.2.7. Пародия

Если у оды, элегии и даже эпиграммы имеются характерные особенности, по которым их всегда можно узнать, то пародия — это имитация, чаще всего комическая, какого-то другого стихотворения или в целом чужой поэтической манеры. Особенности каждой конкретной пародии будут разными в зависимости от того, что именно в ней пародируется. Поэтому правильнее говорить, что пародия — это стратегия, направленная на воспроизведение особенностей другого текста.

Есть два основных способа создать контраст между темой и стилистикой. Во-первых, о предмете, который выглядит важным, говорится в комической манере. Во-вторых, наоборот, о чем-то, на первый взгляд недостойном внимания поэзии, говорится подчеркнуто серьезно. В обоих случаях возникает комический эффект.

Первый тип пародии встречается довольно часто, но в культуре занимает не очень важное место. Как правило, такие пародии выступают аргументами в литературных спорах: с их помощью поэты подчеркивают, что манера их коллег становится автоматической, независимой от того, что они действительно хотят сказать в стихах. Комизм в этом случае достигается несоответствием между темой стихотворения и манерой изложения.

Такая пародия бывает как предостережением другому поэту, так и попыткой указать современникам на то, что популярность этого поэта не совсем заслужена. Так, Иннокентий Анненский, который любил стихи Константина Бальмонта и много писал о них в своих критических статьях, тем не менее написал несколько пародий на него:

О, белый Валаам,
Воспетый Скорпионом

С кремлевских колоколен,
О, тайна Далай-лам,
Зачем я здесь, не там... [18]

Эта пародия написана по следам стихотворения Бальмонта «О тихий Амстердам / С певучим перезвоном...», и в ней появляются узнаваемые особенности манеры Бальмонта: обилие звучных и странных слов («Валаам», «Далай-Лама»), загадочная и в то же время торжественная интонация, упоминание разных географических точек (Валаам находится на севере России, Кремль — в ее центре, а Далай-лама — в Тибете). Сама эта пародия должна восприниматься как предостережение поэту: если он будет слишком увлекаться экзотикой, стихи его могут лишиться всякого смысла.

622 Другой известный пример такой пародии — несколько стихотворений поэта и философа Владимира Соловьева, направленных против символистов. С точки зрения Соловьева, некоторые стихи символистов часто оказывались набором эффектных и противоречащих друг другу словосочетаний, за которыми не стояло никакого смысла:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах. [295]

Еще один способ создания пародийного эффекта — утрирование ключевого принципа исходного текста. Так стихотворение американского поэта Эдгара По «Ворон» строится на вопросах, которые субъект обращает к птице:

Я воскликнул: «Ворон вещий! Птица ты иль дух зловещий!
Дьявол ли тебя направил, буря ль из подземных нор
Занесла тебя под крышу, где я древний Ужас слышу,
Мне скажи, дано ль мне свыше там, у Галаадских гор,
Обрести бальзам от муки, там, у Галаадских гор?»
Каркнул Ворон: «Nevermore!» [244]

Перевод Михаила Зенкевича

На все вопросы птица отвечает словом *nevermore*, действительно напоминающим крик ворона. Но когда это стихотворение переводят на русский, *nevermore* часто передается сло-

вом *никогда*, которое уже совсем не похоже на птичий крик. Николай Глазков в стихотворении «Ворон» подчеркивает неудачность, бессмысленность такого перевода: повторяющий одно и то же слово ворон вряд ли может сообщить что-либо ценное:

И на все мои вопросы,
Где возможны нет и да,
Отвечал вещатель грозный
Безутешным: — Никогда!

Я спросил: — Какие в Чили
Существуют города?
Он ответил: — Никогда! —
И его разоблачили! [80]

Второй тип пародии встречается реже, но при этом для поэзии он крайне важен. Когда какие-то формы или способы выражения становятся в поэзии привычными, воспринимаются как сами собой разумеющиеся, то их пародирование способно вдохнуть в них новую жизнь. Когда Николай Некрасов начал писать о тяжелой жизни бедных людей в той манере, в которой до него писались романтические баллады о чудесном и возвышенном, он не только пародировал эти баллады, но и давал им новую жизнь:

Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!
<...>
Гикнул помещик и ринулся в поле...
То-то раздолье помещичьей воле!
<...>
Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчится: не жаль головы! [225]

Эти строки, где в критическом свете изображена жизнь помещика, отсылают к одной из баллад Василия Жуковского, где персонаж получает заслуженное наказание со стороны мистических сил:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,

Спереди, сзади, с боков, с высоты...

Что тут, епископ, почувствовал ты? [130]

Важно, что комический эффект таких пародий может быть почти незаметен: в таких случаях поэт пародирует уже существующее произведение, чтобы придать ему новые смыслы, оживить память о нем. В современной поэзии чаще всего встречаются именно такие «несмешные» пародии. Так, в стихах Марии Степановой пародируются популярные песни первой половины XX века. Обращаясь к этим песням, Степанова показывает, что их содержание остается важным для каждого отдельного человека, так как в них поется о том, что не может не беспокоить, — о несчастной любви, о смерти, о судьбе:

Тебе, Риорита,
Подземные чертоги открыты.
Тебе, дорогая,
Заречные гремят соловьи
И, лишенная лоска,
Рожденная из пламя и воска,
Как Флория Тоска,
Ты досыта поешь о любви. [300]

В этом стихотворении пародируется немецкая песня конца 1920 — начала 1930-х годов «Для тебя, Рио-Рита» (размер, строфика и синтаксическая структура песни также воспроизводятся Степановой). Начало этой песни в дословном переводе:

Für mich, Rio Rita,
Bist du Granadas schönste Señorita,
Für dich, Rio Rita,
Klingt meine Serenada in der Nacht.

Для меня, Рио-Рита,
Ты самая прекрасная госпожа в Гранаде,
Для тебя, Рио-Рита,
Звучит моя серенада в ночи.

Источником пародии может быть и непоэтический текст: в стихах Федора Сваровского пародируются фантастические

романы и повести, жанровые особенности которых поэт доводит почти до абсурда. Фантастическая проза, как и поэзия, почти всегда ставит перед собой задачу разобраться, какое место человек занимает в мире, но делает это при помощи совсем других средств. Сваровский пытается совместить эти средства и для этого обращается к научной фантастике.

По мнению Ю. Н. Тынянова, такие пародии позволяют поэзии развиваться дальше, не просто отбрасывать старые формы, но наделять их новым смыслом, который сначала выглядит непривычно и почти комично, но затем постепенно входит в культуру. Так произошло со стихами Николая Некрасова: современный читатель больше не связывает их с романтической балладой и тем более не считает ироническими. Пародия в этом смысле оказывается одним из важнейших поэтических форматов, способных изменить облик всей поэзии в целом.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Владимир Соловьев, 1853–1900

На небесах горят паникадила,
А снизу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!

Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острых клыки!

И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.

Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила, —
В могиле — тьма. [295]

1895

Линор Горалик, 1975

Ночью,
 в самом начале удивительно теплого марта,
 он обошел и разбудил всех остальных.
 Кто-то был предупрежден, большинство — нет.
 Сначала он боялся,
 что их выдаст
 испуганный недоуменный гомон,
 дребезжание пыльных шкафов,
 истерический перезвон ножей.
 Потом это стало неважно.
 Перепуганно причитали длинные старые селедочницы,
 плакали ничего не понимающие маленькие рюмки,
 утюги столпились в дверях
 осоловелым, покорным стадом.
 Тарелки метались,
 не понимая, как можно бросить
 весь этот затхлый скарб —
 потемневшие скатерти,
 грязные кухонные полотенца,
 священные бабушкины салфетки.
 Жирная утятница, воровато озираясь,
 быстро заглатывала серебряные ложечки.
 Солонка трясла свою пыльную, захватанную сестру,
 истерически повторявшую:
 «Она догонит и перебьет нас!
 Она догонит и перебьет нас!..»
 Он неловко ударил ее
 деревянной засаленной ручкой.
 Она замолчала.
 Когда они, наконец, двинулись вниз по пригорку,
 вся околица слышала их,
 вся деревня смотрела на них из окон.
 Когда они добежали до реки,
 топот Федоры уже отзывался дрожью
 в его тусклых от застаревшей грязи
 медных боках.
 Задние ряды проклинали его,
 скатывались в канавы, отставали.
 Средние плакали, проклинали его, но шли.

Передних не было, —
 только он,
 на подгибающихся старых ногах,
 в молчаливом ужасе
 ответственности и сомнений.
 Когда они все-таки добежали до реки, —
 измученные, треснувшие, надколотые, —
 он обернулся и сказал им: «Вот увидите,
 мы войдем в воду — и выйдем из нее другими».
 Но тут река расступилась.

[87]

ТАКЖЕ СМ.:
 Николай Олейников (3.1), Юлий Гуголев (3.1).

18.3.

Новые и чужие формы

18.3.1. Хайку

Хайку* — единственное в своем роде явление в русской (и не только русской) поэзии, хотя бы уж потому, что только оно, начав свой путь с Востока чуть больше столетия назад, распространилось по всему миру. Все остальное, что западный стих заимствовал с Востока (в основном из арабской и персидской поэзии), так и осталось стилизацией, к которой поэты обращаются, если испытывают интерес к особому восточному колориту.

История хайку в Японии уходит далеко вглубь веков, к церемониалу придворной жизни, в рамках которого и возник обычай вести возвышенную и отвлеченную беседу в стихах: сперва кто-то один произносил короткий, но емкий стихотворный зачин — 17 слогов (японская поэзия традиционно силлабическая), затем другой отвечал своими 14 слогами, третий вновь добавлял свои 17 и т. д.

Так складывались *цепные строфы (рэнга)* — не только и не столько стихотворение, сколько ритуал, возвышенная игра на основе поэзии. Внимание участников было на-

* *Хайку*, или *хокку* (что не совсем точно), иногда называют японским трехстишием.

правлено не на результат — готовую стихотворную цепочку, а на процесс ее сочинения. А для самого первого 17-сложного фрагмента, именуемого хокку, были свои особые правила: полагалось, чтобы в нем содержался намек на хозяина, у которого собрались участники поэтической беседы, и на время года, когда происходило собрание. Главной темой цепных строф традиционно служила природа, никак не затрагиваемая людскими тревогами и заботами.

Но прошли столетия, ритм жизни изменился, а писать стихи в основном стали монахи, которым и так был свойственен уединенный образ жизни. В XVII веке Мацуо Басё совершил революцию в японской поэзии, начав сочинять 17-сложные стихотворения отдельно, а не для того, чтобы начать цепочку. Так хокку превратилось в *хайку* и встало рядом с традиционной миниатюрой *танка*, которая была длиннее (31 слог).

От своего предка хайку унаследовало пристальное внимание к миру природы и обязательное указание на время года (чаще косвенное: стоит упомянуть о цветах сливы или соловья, и ясно, что дело происходит весной).

Хайку говорит о природе, но непременно подразумевает то или иное состояние человеческой души. Обычно это состояние просветленного одиночества. Хайку состоит из трех частей, насчитывающих 5, 7 и снова 5 слогов, причем две из них противопоставлены третьей (первые 12 слогов — пяти последним или наоборот) чаще всего контрастом образов:

Желтый лист в ручье.
Просыпайся, цикада,
Берег все ближе.

[37]

Перевод Владимира Соколова

В этом хайку желтому листу, отжившему свой век и опавшему (уснувшему), противопоставлена сидящая на нем цикада, которой сейчас пора проснуться (но вскоре — близится зима — придет время заснуть). Наблюдающий за ними поэт испытывает сложное чувство — сродни тому, что мог бы испытывать этот лист или эта цикада.

За пределами Японии хайку стало известно лишь на рубеже XIX—XX веков — как раз тогда, когда в самой Японии его подвергли решительной реформе молодые поэты, ориентировавшиеся на западный опыт. Полвека переводчики подбирали ключи к лаконизму и сдержанности этого форма-

та. Только в 1960-е годы появились переводы Веры Марковой, которые произвели большое впечатление на современников и были признаны потомками каноническими, хотя современному читателю они могут показаться недостаточно строгими.

Примерно те же полвека ушли у западных поэтов на то, чтобы разобраться в природе хайку и научиться ей следовать. В России самые первые хайку были сочинены еще на рубеже 1910—1920-х годов Валерием Брюсовым, Давидом Бурлюком, Николаем Гумилевым и другими поэтами. Потом интерес к этому жанру по разным причинам снизился, но зато в конце XX века присутствие формата хайку снова стало заметно в русской поэзии. Особенно с тех пор, как возникли посвященные хайку проекты в интернете, а вслед за ними и специализированные бумажные издания (ежегодник «Тритон», альманах «Хайкумена»).

Часть русских авторов стремится в точности воспроизвести особенности японского хайку, насколько это возможно на другом языке: они непременно указывают время года, сторонятся примет современной городской жизни и даже считают слогги. (При этом речь не идет о стилизации, о попытках сочинить что-нибудь про сакуру и гору Фудзи, как будто автор и сам японец.)

Другие — отказываются от столь строгого подхода, замечая, что нельзя механически перенести требования жанра из культуры в культуру и из эпохи в эпоху. Слог русского языка — совсем не такой, как слог японского, а пристальное наблюдение за природой для постоянно взаимодействующего с ней средневекового японца — совсем не то же, что для жителя российского мегаполиса. У этих авторов хайку говорит прежде всего о человеке и часто в ироническом ключе. Однако и в этом случае сохраняется жанровая основа: такие стихи тоже строятся на противопоставлениях, и для них характерны недоговоренности и намеки.

Впрочем, и эта степень свободы для некоторых поэтов недостаточна — они уходят от исходного жанрового канона и начинают просто писать трехстрочные нерифмованные стихотворения. И поскольку такая форма в русской традиции никогда не существовала, она все равно воспринимается как отдаленный потомок классического хайку.

Но и в самой форме трехстишия, независимо от того, насколько строго она следует жанру, для поэта есть определенные возможности. Например, вторую строку можно использовать как «осевую», уравнивающую или, наоборот, смещающую равновесие. Например, в хайку Марины Хаген

снег идет
 между двумя фонарями
 притаилась ночь [328]

можно прочитать разными способами в зависимости от того, к первой или к третьей строке примыкает вторая: *снег идет между двумя фонарями — притаилась ночь* или *снег идет — между двумя фонарями притаилась ночь*.

Заметных творческих удач в хайку нередко добиваются поэты-любители, причем для кого-то из них эти удачи остаются отдельными и в каком-то смысле случайными, а кто-то начинает работать со стабильным успехом исключительно в этой области поэзии, становится *хайдзином*.

Возможность и правомерность «случайной удачи» (к которой в целом современная культура относится весьма настороженно) делает хайку едва ли не единственной разновидностью поэзии, в которую новому автору легко войти с нуля и вдруг. Обратная сторона медали — в том, что за множеством удачных текстов в современном русском хайку довольно сложно обнаружить авторскую индивидуальность: «случайные удачи» разных поэтов слишком похожи друг на друга.

Популярность хайку и вместе с тем его инородность для русской традиции вызывает к жизни ряд попыток его дальнейшего одомашнивания — зачастую не вполне серьезного. Такова, например, идея дописывания классических хайку до четверостиший: дополнительная четвертая строка рифмуется со второй, вроде бы добавляя тексту устойчивости, равновесия, но при этом вступает в интонационный и стилистический конфликт с предыдущими тремя, в силу чего текст отклоняется в сторону насмешки и пародии. Так, Герман Лукомников добавляет иронические концовки к классическим переводам Веры Марковой:

Бабочки полет
 Будит тихую поляну
 В солнечных лучах...
 — Погоди, я тоже гляну.

Бросил на миг
 Обмолачивать рис крестьянин.
 Глядит на луну...
 (Он — инопланетянин.) [201]

Давид Бурлюк, 1882–1967

Сумерки пришли
 Мы одни на веранде
 В обществе моря [54]

Марина Хаген, 1974

в тени ветвей
 скачет
 тень воробья

замри
 тогда тебя не увидит
 лягушка

зимний парк
 дети шнуруют
 лесные тропинки

карта в луже
 во всех странах
 наводнение [328]

Арво Метс, 1937–1997

Внимательно смотреть
 и улыбнуться —
 тогда земляника покажется. [215]

Нина Искренко, 1951–1995

Безобразно короткие дни
 словно голодом морят кукушку
 в настенных часах за рекой [147]

Ника Скандиака, 1978

мокрой ткани
пришепетыванье, припадание
на одну ногу

[286]

18.3.2. Моностих

Моностих, однострочное стихотворение, вероятно, самый парадоксальный из поэтических форматов: его необыкновенная краткость вызывает двойное удивление. Как можно в таком малом объеме текста высказать нечто самодостаточное, не требующее непременно продолжения и развития? И как мы в одной-единственной строчке успеваем обнаружить признаки стихотворения?

Валерий Брюсов, на рубеже XIX—XX веков оказавшийся главным пропагандистом моностиха в России, отвечал на эти вопросы так:

Если вам нравится какое-нибудь стихотворение, и я спрошу вас: что особенно вас в нем поразило? — вы мне назовете какой-нибудь один стих*. Не ясно ли отсюда, что идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел сказать ему поэт?

В самом деле, не так уж редко мы вспоминаем по тем или иным поводам какую-то стихотворную строку, совершенно не задумываясь над тем, что в исходном стихотворении у нее были соседки. Именно этой строки *достаточно* и по смыслу, и по ритму. Порой именно такие строки становятся популярными и даже историческими — например, строка Ольги Берггольц *Никто не забыт и ничто не забыто*, про которую далеко не все и знают, что она входила в состав более длинного текста. Многие поэты признаются, что их собственные моностихи возникали именно так: из стихотворения в несколько строк были отброшены все те, без которых можно было обойтись.

* Стихом Брюсов называет стихотворную строку.

На самом деле однострочные стихотворные тексты существовали всегда — но в рамках прикладной поэзии (18.4. Прикладная и детская поэзия), где их исключительная краткость объяснялась чисто практическими причинами, и в новейшее время моностихами пишутся многие рекламные слоганы.

Однострочными нередко были эпитафии и вообще надписи (например, на монументе или вратах храма) — просто потому, что более чем для одной строки не было места. И Николай Карамзин, сочинив в 1792 году знаменитую однострочную эпитафию:

Покойся, милый прах, до радостного утра! [154]

— конечно, следовал давней традиции, хотя и переосмыслял ее. Но Карамзин эту эпитафию не выбил на могильном камне, а напечатал в журнале (правда, написав в предисловии, что надпись сочинена для конкретной могилы, но известно, что читатели ему не поверили). Тем самым Карамзин предложил относиться к этому тексту как к полноправному художественному произведению.

Может показаться (а некоторые ученые так и считали), что моностих непременно должен быть силлабо-тоническим — чтобы одинокая строка, например, шестистопного ямба (как у Карамзина) воспринималась как ямб и, следовательно, как стих на фоне нашей памяти обо всех других написанных шестистопным ямбом стихах. На самом деле это не обязательно:

И кожей одной и то ты единственна [61]

— этот известный моностих Самуила Вермеля нельзя назвать метрическим, несмотря на определенную близость к амфибрахию, но зато полустишия этой строки связаны своими началами благодаря переключке гласных (там и там — *и* и *о*), а концами — в силу родства слов «один» и «единственный».

Из этого примера хорошо видно, что хотя моностих и очень короток, но у него, как у любого текста, есть начало и конец (9.2. Начало и концовка) и какое-то (смысловое и ритмическое) развитие от начала к концу. Остроумной иллюстрацией этой протяженности однострочного текста служит шуточный моностих Анри Волохонского:

Собаки лают лают лают лаяли

[65]

— к концу стихотворения собаки успевают замолчать.

На протяжении XX века моностих постепенно расширял свое присутствие в русской поэзии, проявляя всю полноту тематических и стилистических возможностей: от риторически заостренного афоризма до вполне радикальной зауми. Некоторые авторы воспользовались этой формой для того, чтобы отдельно, не окружая контекстом (который в этом случае будет не только развивать, но и отвлекать), предъявить особенно яркий образ или особенно выразительную звуковую перекличку между словами.

Возникла даже эстрадная разновидность моностиха, для которой характерны жесткий метрический стандарт (пятистопный ямб) и определенный тип субъекта (слегка агрессивный). Такое понимание моностиха противостоит более широкому пониманию моностиха как формата самого широкого назначения.

Для некоторых поэтов моностих стал излюбленным форматом поэтического высказывания, они выпускают целые книги, составленные только из однострочных стихотворений. В то же время единичные моностихи встречаются у самых разных авторов, от Константина Бальмонта и Ильи Сельвинского до Генриха Сапгира и Ники Скандиаки.

634

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Николай Глазков, 1919–1979

О ФУТБОЛИСТАХ

Бегут они без друга, без жены.

[80]

Владимир Бурич, 1932–1994

А жизнь проста как завтрак космонавта

[53]

Ры Никонова, 1942–2014

Будь сама себе Египет

[228]

Иван Жданов, 1948

ЛЕНТА МЕБИУСА

Я нужен тебе для того, чтобы ты была мне нужна.

[128]

18.3.3. Комбинаторная поэзия

В любой поэзии есть формальные ограничения (п. Метрика), но в комбинаторной поэзии используется особый вид таких ограничений — ограничения, которые определяют порядок элементов в тексте (букв, слогов, предложений и т. д.) и позволяют менять его по заранее установленным правилам (переставлять элементы места, удалять какие-либо из них, смешивать их друг с другом и т. д.). Таким ограничениям, как правило, значительно труднее следовать, чем формальным требованиям любой другой поэзии, и сама задача их соблюдения с тем, чтобы при этом еще и выразить нужный смысл, требует от авторов серьезных усилий.

Сочинить *хорошее* комбинаторное стихотворение очень трудно, а внимание авторов и любителей таких стихов по большей части направлено на то, насколько успешно поэт справляется с заранее выбранной формальной задачей. Такие тексты часто приближаются к прикладной поэзии, становясь игрой ради самой игры (п. Прикладная и детская поэзия).

Самый известный вид комбинаторной поэзии — *палиндром* (по-гречески ‘бегущий назад’). Палиндром должен одинаково читаться как слева направо, так и справа налево:

Тише, разум. Муза решит.

[5]

Дмитрий Авалиани

Небо дописывая, не дохожен я, а выси подобен.

[200]

Герман Лукомников

Сочинять такие тексты очень трудно, поэтому чаще всего палиндромы бывают короткими, часто однострочными (п. 18.3.2. Моностих), хотя изредка встречаются даже целые па-

635

линдромные поэмы (пионером этого формата в России был Велимир Хлебников). В многострочных палиндромных стихотворениях обычно каждая строка представляет собой отдельный палиндром, гораздо реже текст целиком читается в обе стороны от начала до конца.

В России палиндромы писали Гавриил Державин и Валерий Брюсов, авангардные поэты первой половины XX века и неофициальные авторы второй половины столетия, но всплеск интереса к палиндрому пришелся на рубеж XX—XXI веков и проявился, в частности, в появлении нескольких антологий и в возникновении множества неожиданных вариантов этой формы.

Другой известный комбинаторный прием — *анаграммирование* (перестановка знаков в слове или высказывании, в результате которой возникает новый смысл). Обычная поэзия веками использовала анаграммирование как один из приемов (то. Звуковой строй поэзии), но в комбинаторной поэзии анаграммы превратились из важнейшей составляющей стиха в особый формат со своей жесткой системой ограничений.

Комбинаторные поэты пишут стихи, состоящие целиком из анаграмм: такие стихи считаются удачными, когда анаграммирование приводит к возникновению наиболее неожиданных и глубоких смыслов. Чаще всего анаграммы, как и палиндромы, — это очень короткие тексты (моностихи, двустистишия), хотя есть и исключения. Немногочисленным крупным мастерам этой формы удается внести в анаграмму элемент непредсказуемости, превратив ее в эффектный образ, — особенно это касается анаграмм Дмитрия Авалиани:

Мир в агонии и в гармонии.

Симметрия имя смерти. [5]

Другие комбинаторные приемы могут не в такой степени бросаться в глаза читателю, хотя автору, возможно, соблюдение выбранной формы дается тяжело. Таково, например, сочинение *липограмм* — произведений, в которых умышленно нет той или иной буквы.

Липограммы тоже очень древнее явление, некоторые писатели-экспериментаторы сочиняли даже липограмматические романы, а в поэзии к липограмме обращались самые разные авторы. Так, Державин в стихотворении «Тишина» сознательно ни разу не использует звук *р*, желая изобразить состояние покоя, которое не нарушается никаким шумом:

Не колыхнет Волхов темный,
Не шелохнет лес и холм,
Мещет на поля чуть бледный
Свет луна, и спит мой дом. [111]

Понятно, что липограмматический текст легко не заметить. Незамеченным может остаться (если читателя не предупреждают название или подзаголовок) и *акrostих* — стихотворение, в котором первые буквы каждой строки при чтении по вертикали образуют слово или связное высказывание (14.1. Визуальный облик стиха. Графический ритм).

Особая разновидность акrostиха — азбучный стих, или *абecedарий*: каждая строка которого начинается со следующей буквы алфавита. Такие стихи часто писались в европейском средневековье: абecedарий позволял формально ограничить стихотворение, но в то же время это ограничение было довольно слабым и несильно сковывало поэта. В новой поэзии этот жанр взяли на вооружение концептуалисты — прежде всего Дмитрий Александрович Пригов, для которого этот жанр был наполнен особым смыслом.

Так, в предуведомлении к абecedарию «Инсталляция» Пригов несколько иронически пишет:

...если на квазипространственную структуру азбуки перевести все, что уместно в трехмерном пространстве в качестве символических объектов и в четвертом в качестве их простоты длительности, то ее мощности достанет на инвентаризацию всего окружающего мира во всех его последовательных и одновременных символических позициях.

Другими словами, «действующими лицами» абecedария Пригова становятся не слова и понятия, а события и способы их описания:

А

А вот и начало

Б

Будем учиться искусству инсталляции. Это, конечно, сопряжено с определенными трудностями, но отнюдь не с такими запредельными, как может показаться на первый взгляд, но и не без них, как тоже может показаться с первого взгляда.

В

Вот, к примеру, пустое помещение, зал какой-нибудь, какая-нибудь комнатка.

Г

Главные вещи, которые абсолютно непереманны: глаз, уборщица, ведро, щетка, занавес и много-много, много-много-много газет (желательно — Правда)

Д

Давайте это все организовывать [252]

Кроме известных и популярных видов комбинаторной поэзии, есть более редкие, которые придумываются специально, чтобы написать одно или несколько стихотворений. Такими экспериментами с привычными видами комбинаторики и изобретением новых комбинаторных жанров занимались целые группы авторов: русские футуристы, авторы журнала «Транспонанс» (Сергей Сигей, Ры Никонова), объединение французских поэтов «УЛИПО» (*Ouvroir de littérature potentielle*, что переводится как «Мастерская потенциальной литературы»). При этом участники «УЛИПО» подчеркивали, что создают своего рода языковые подпорки для творчества, которые должны помочь в занятиях поэзией, но не заменить ее.

Современная комбинаторная поэзия часто строится на основе компьютерных программ, позволяющих перебирать большое количество сочетаний (букв, слов, предложений). Поэзия, в которой используются такие технологии, обычно

называется *дигитальной* (19.9. Поэзия в связи с изменением технических средств).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Герман Лукомников, 1962

В

листе нет сил,
вердиктом шмотки древ
несомы мимо. Осень.
Неделе — день.
Бревно — сон верб.

А

мы-два — в дым,
мы сон не носим.
Или с орбиты бросили
себе на ухо гоуха небес?

[199]

Елена Кацуба, 1946

МЕЧ СНА

Меч — палиндром обоюдоострый. Вертикальный —
страж жизни. В горизонтальном полете — служитель
смерти. Его обивает канат надежды. Его время — нуль.
Его цвет — лунный. Его цветы мак и лилия.

Меч, а звон сводов снов зачем?

Меч в ответ: «Идите в сон, но свет. Идите в то, в чем
узором на древе сна титан Север дан морозу.

Я дал нуль лет, ибо во сне Рим смирен — сов обитель,
лун ладья.

А Коран сынам боя — обманы сна рока».

Вот сон — улитка, Шиве — лев и Шакти — лун озов.

Лев из яви маками вязи вел.

Лев умен, мак сонлив, слезу в узел свил, но с камнем

увел —

зал грез озер глаз.

Вол сном един и демон слов.
 От каната снов вон, Сатана! Кто
 в окне видел Имя и лилиями — Леди Венков?
 Цедив он смолы богам — маг, о былом сновидец,
 но свят. Иди, дитя, в сон —
 ночемеч он.

[158]

Света Литвак, 1959

границы темны
 костел — нем
 стеклы граниты

[194]

Борис Гринберг, 1962

ЛИШЬ «И»

Спит пилигрим и видит тихий мир,
 Мир диких синих птиц и гибких лилий.
 Ни липких лиц-личин, ни истин, ни причин,
 Ни лишних линий.
 Кипит прилив прилипчив и криклив,
 Хрипит, лишившись пищи, хлипкий хищник,
 И жизнь кишит, лишь пилигрим притихший...
 Спит пилигрим. Спи, пилигрим.

[97]

Дмитрий Авалиани, 1938–2003

Я Ящерка Ютящейся Эпохи,
 Щемящий Шелест Чувственных Цикад,
 Хлопушка Фокусов Убогих,
 Тревожный Свист, Рыбок Поверх Оград.
 Наитие, Минута Ликованья,
 Келейника Исповедаля.
 Земная Жизнь Еще Дарит, Горя,
 Высокое Блаженство Алтаря.

[4]

18.3.4. Стихотворения в прозе и проза на грани стиха

Граница между стихом и прозой лежит в области ритмики. Это всегда было так, но долгое время ни авторам, ни читателям не приходилось над этим задумываться, потому что проза и поэзия существовали в строгих рамках системы литературных жанров, а жанры были за редким исключением либо прозаические, либо стихотворные.

Когда на смену жанрам стали приходиться форматы, то одной из очевидных возможностей, открывшихся перед писателями, стала возможность сочинить лирический текст (психологический этюд, пейзажную зарисовку или философическое размышление), который напоминал бы стихотворение по структуре, использованию языковых средств, характеру субъекта, но без стиховой ритмики, без разбивки на строки.

Предшественниками такой миниатюры были не только стихи малого объема, но и некоторые более ранние явления в прозе. С одной стороны, развивавшаяся особенно бурно во Франции форма свободных заметок на различные темы, объединенных в циклы и книги образом автора («Мысли» Блеза Паскаля, «Опыты» Мишеля Монтеня). С другой — прозаические переводы и пересказы иноязычного фольклора и зарубежной поэзии.

Иногда в прозаическую миниатюру вплетались нарратив и сюжет, как это было во многих текстах из эпохальной для развития формата книги французского автора Алоизияса Бертрана «Гаспар из Тьмы» (1836). Однако нарратив этот мог напоминать не только о новелле, но и о балладе, так что и здесь прозаическая миниатюра корнями уходила как в прозу, так и в поэзию.

Вполне естественно, что в середине XIX века Шарль Бодлер начал называть такого рода тексты *стихотворениями в прозе*. И когда первым из русских авторов с аналогичной формой в конце 1870-х годов стал много работать Иван Тургенев (до этого существовали только отдельные неопубликованные эксперименты других писателей), то его издатель решил, что и по-русски следует пользоваться тем же названием.

Стихотворение в прозе, казалось бы, не напоминает привычное стихотворение: в нем нет стихотворного ритма. Однако у прозаической речи есть свой собственный ритм — не воздействующий на смысл и строение фразы, а напрямую из

них вытекающий: складывающийся из соотношения синтаксических конструкций, слов разной длины и т. д. Такому ритму авторы, сочиняющие стихотворения в прозе, чаще всего уделяют много внимания, ведь текст короток и каждое слово на счету. Еще один шаг в сторону стихотворности прозаическая миниатюра делает тогда, когда каждое новое предложение начинается с красной строки: здесь фраза почти равна стиху — и все-таки не становится им. Такой текст называется *версэ*.

В XX веке по соседству со стихотворением в прозе появился другой формат — сверхкраткий рассказ. Никакой твердой границы между этими форматами нет, но важно, что в последние сто лет у некоторых прозаических текстов длиной не больше страницы прослеживаются поэтические корни, а у других — только прозаические. Сверхкраткий рассказ — не рассказ, на который повлияли стихи, а рассказ, из которого убрали все, без чего в старой литературе нельзя было обойтись, а в новой — можно. Мастера сверхкраткого рассказа, писавшие по-русски, — Виктор Голявкин, Андрей Сергеев, Михаил Соковнин, Феликс Кривин — писали в основном иронические тексты, тогда как авторы стихотворений в прозе еще со времен Тургенева предпочитали серьезный «элегический» тон.

В западных литературах стихотворение в прозе было форматом, излюбленным поэтами. Нередко такие тексты включаются в стихотворные сборники наряду со стихами (а стихи эти чаще всего написаны верлибром), и таким образом различия в ритме подчеркивают устойчивость субъекта или сходство языковых решений.

Лирическая малая проза по-русски была, как правило, делом прозаиков (Тургенев также был прежде всего прозаик), а если к ней обращались авторы, успешно работавшие и в прозе, и в поэзии (как, например, Генрих Сапгир), то они не смешивали ее со стихами. Возможно, именно с этим связано то, что само название «стихотворение в прозе» авторы XX века применяли редко, предпочитая выдумывать для своих миниатюр авторские названия формата. Александр Солженицын сочинял «крохотки», Виктор Астафьев — «затеси» и т. д. Характерно, что во всех этих случаях лирические миниатюры непременно объединялись в циклы. Скорее всего, это происходило потому, что наряду с Тургеневым огромное влияние на русскую традицию оказал Василий Розанов со

своей книгой «Опавшие листья», в которой разноприродные зарисовки никак не разделяются и не предназначены для существования по отдельности.

Прозаики, работающие со сверхкратким рассказом, дальше отклоняются от сюжетной определенности, пристальнее следят за новейшей поэзией, однако к возрождению стихотворения в прозе это не приводит. Вместо этого к концу XX века кристаллизуется формат *прозы на грани стиха*, для которого краткость текста не принципиальна, а важнейшим свойством оказывается способность учитывать опыт новейшей поэзии во всем объеме.

Если в начале XX века лишь отдельные русские поэты интересовались таким форматом (например, Андрей Белый в «Симфониях»), то в новейшей русской поэзии таких авторов все больше, и в этом она сближается с общемировой тенденцией. Александр Уланов, Галина Ермошина и Андрей Сен-Сеньков последовательно стремятся разрушить границу между стихом и короткой лирической прозой, а Олег Юрьев испытывает на прочность собственные принципы работы с языком, задаваясь вопросом, как будет выглядеть интенсивная звукопись без поддержки метра и рифмы. К этому формату обращаются и молодые авторы (Никита Сафонов, Станислав Снытко), и можно ожидать, что в дальнейшем он будет занимать все более значительное место в русской литературе.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Уланов, 1963

Разожги костер на улице не в день воспоминания мертвых, не в день сжигания листвы — в белую ночь. Может быть, увидишь белые чуть прозрачные конусы, выходящие не из дыма, из огня городской земли. Косые кресты складок, маленькие круглые впадины внутренней тоски. Слишком погруженные в себя, чтобы быть призраками. Они садятся к зеркальному столику, ходят в коридорах фасадов между фонарных столбов и проводов в гофрированном небе. Гофр — стенка и юбка. Видят ли они дома? Видят ли тебя у костра? Или ты — тоже бросок пламени через жару и город. Нарисованные глаза чуть удивленно смотрят из-под шахматных волос. Кто устанет от сиреневых сумерек — стекает в теплую желтую краску. [319]

Галина Ермошина, 1962

Черные ложки, святые корабли, не спать по четвергам, и птицы не вьют гнезд. Цвет испугается, будет дразнить домового. Черная крыша, мутный дождь. Подожди до пятницы. Лапы у глины, печной карнавал, тут будет ржаная солома, маленький театральный плач доведет до дому. Скажешь ему — уходи, и выполнит свое коротенькое обещание. Здесь возле печки — черноглазый колокольчик, грустные болотные огонечки. Камень прижимает задвижку — кто там мокрый и обиженный. Жалоба — снег, песок — обида. Кто опоздает, увидит свое отражение. Луна засыпает, прячет своих зеленых тараканов в карманы. Теперь к тебе идет карлик Скарбо с серебряными ключами и мелкими поручениями. Здесь хорошо спится в дождь, когда у печек болят глаза. [125]

Станислав Снытко, 1989

ФОТОГРАФИЯ НА ПАМЯТЬ

Никите Сафонову

Где развалины музыки в кильватере киноленты, — цепенеющим вынырнул немигающий взгляд, вмерзший в лед у вокзала, где в гранитном тумане ядовитые рыбы, кружась, не серебряной нитью серпа зашивают глаза: но кровь языка, отсеченного щелчком диафрагмы.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ МЕСТНОСТИ

Д. Л.

По апрельским ступеням, уходящим под воду, забившую рот, — пока акустическим шифром скована кромка реки — не беззвучней ступать: телом собственной речи, отступая туда, где в телеграфное небо опрокинутых звуков и вспышек развалины, — поднимается из глубины. [293]

ТАКЖЕ СМ.:

Мария Шкапская (6.3).

18.4.

Прикладная и детская поэзия

Прикладная поэзия — это поэзия, рассчитанная на определенную целевую аудиторию. Эта аудитория может быть ограничена по возрасту, социальному, профессиональному или имущественному критерию (эти параметры могут сочетаться друг с другом). Относительный водораздел между прикладной и «просто» поэзией определяется тем, кто является адресатом текста. Основная задача прикладной поэзии — быть понятной своему адресату и воздействовать на него.

К прикладной поэзии относятся рекламная, детская, агитационная, просветительская, учебно-мнемоническая и др. Во всех этих стихах есть много общего, в то время как различия связаны с особенностями аудитории. Наличие строго определенного адресата отличает эти виды прикладной поэзии от «просто» поэзии, которая обращена к любому человеку, способному ее воспринимать.

В XVIII—XIX веке рекламные стихи уже существовали: это были разнообразные прибаутки, уличные выкрики — реклама в основном была устной. В конце XIX — начале XX века начинает развиваться письменная реклама, которая писалась поэтами-любителями. После революции 1917 года, в ранний советский период встает задача обучения широких масс, воспитания нового человека, поэтому развивается агитационная поэзия, санитарно-просветительная поэзия и рекламная поэзия нового типа. В прикладную поэзию приходят профессионалы.

В начале 1920-х годов прикладная поэзия максимально сближается с поэзией авангарда, перенимая ряд ее формальных техник. Эталонные рекламные тексты, которые в дальнейшем повлияют на развитие мировой рекламы, создаются такими большими поэтами, как Владимир Маяковский и Николай Асеев.

Похожая ситуация и в детской поэзии. Детские стихи в основном пишутся профессионалами — детскими поэтами, однако существует много примеров стихов для детей, написанных известными «взрослыми» поэтами — Даниилом Хармсом, Александром Введенским, Генрихом Сапгиром и другими. В современности прикладные стихи могут пи-

саться и профессионалами, и непрофессионалами. Принципы текста при этом не меняются, меняется только его уровень.

Не всякий текст, который читают дети, относится к детской поэзии. Есть тексты, которые не писались для детей («взрослые» тексты), но со временем составили круг детского чтения (сказки Александра Пушкина, «Конек-Горбун» Петра Ершова).

Интересно, что детские поэты могут одновременно успешно быть и переводчиками (Корней Чуковский, Самуил Маршак). Это связано с тем, что для детской поэзии, как и для перевода, требуется хорошее владение набором уже существующих поэтических техник.

Детская поэзия, как и игрушки, это один из первых продуктов, с которыми сталкиваются дети. Такие стихи всегда зависят от мнения потребителя — ребенка младшего возраста. Но дети сами не покупают стихи — стихи им покупают и читают взрослые.

В этом смысле детская поэзия имеет еще одного адресата: взрослые должны оценить стихи как полезные и интересные для детей. Однако мнение взрослых само зависит от детской оценки: родители могут заставить ребенка есть полезный продукт, но вряд ли им удастся заставить его запомнить «полезное» стихотворение.

В рекламе продуктов для детей младшего возраста, которые покупают родители, а не сами дети, больше отражены представления родителей об «идеальном» детстве (эльфы, гномы, красивые платья для девочек, модели машин для мальчиков и т. д.). Это проявляется и в некоторых детских стихах. Сами же дети предпочитают более агрессивные тексты — «страшилки» и все то, где речь идет о колющем, режущем, кислом и т. д. Профессиональные поэты, пишущие для детей от 7 до 13 лет, обычно учитывают эти детские предпочтения («Вредные советы» Григория Остера, «Витамин роста» Олега Григорьева).

Субъектом «детского» стихотворения часто выступает ребенок или группа детей. В таких стихах часто есть сюжет, а субъективность автора текста либо скрывается, либо прочитывается только вторым планом. Профессиональные детские поэты учитывают временной разрыв между поколениями и часто строят стихи, обыгрывая непонимание взрослыми детей и детьми взрослых. При этом детское

стихотворение служит инструментом перевода со взрослого языка на детский и обратно.

Некоторые детские стихи превращаются в прецедентные тексты (17. Поэтическая цитата и интертекст). Их полностью или частично знают несколько поколений подряд, и именно они обеспечивают связь между этими поколениями. Такими стихами для русской культуры стали поэмы Корнея Чуковского «Доктор Айболит», «Телефон», «Федорино горе», «Тараканище» и другие. Некоторые взрослые всю жизнь читают детские стихи.

Благодаря тому, что реклама (как и детские стихи) часто цитируется в повседневной жизни, она тоже превращается в своеобразное средство коммуникации, достижения взаимопонимания между людьми, разными по возрасту и социальному статусу.

И детская, и рекламная поэзия просвещают и учат своего потребителя. Но если детские стихи рассказывают о том, «что такое хорошо и что такое плохо» (как у Маяковского), то рекламные еще и объясняют, почему тот или иной продукт необходим и как его нужно потреблять.

Поэтическое новаторство, при котором содержание и форма неразделимы, нехарактерно для детской поэзии. Напротив, в ней, как и в любой прикладной поэзии, в отличие от «просто» поэзии, можно разделить форму и содержание. О прикладной поэзии можно говорить: «эти стихи на тему...», «в этих стихах речь идет о...», но об «обычной» поэзии так говорить было бы неправильно (3.1. Тематизация в поэзии).

Из-за наличия целевой аудитории для каждого вида прикладной поэзии существует заранее заданный, определенный круг тем. Благодаря этому детские и рекламные стихи легко объединяются в серии, например стихи на одну букву алфавита, стихи, посвященные различным цветам, растениям, животным, стихи о цифрах.

Из-за того, что детские стихи часто сюжетны, в них гораздо шире, чем во взрослых стихах, используется форма диалога, вводятся междометия, имитируется детская речь. Особо выделяются поэтические сказки в стихах, которые зачастую предлагают неожиданные, призванные удивить читателя сюжеты, например сюжет о краденом солнце.

Прикладная поэзия должна быть доступной и легкой, но в то же время яркой и запоминающейся. Она использует уже имеющийся набор языковых средств, но умело соединяет их

друг с другом. Хотя в прикладной поэзии (особенно в детской) часто встречаются новые слова, они, как правило, прозрачны и легко расшифровываются читателем, получающим удовольствие от самого процесса расшифровки или угадывания и от того, что результат заведомо успешен (*Мойдодыр и мой до дыр*).

Дети очень восприимчивы к языковой игре, легко вовлекаются в нее, сами играют словами, что хорошо описано у Корнея Чуковского в книге «От двух до пяти». Языковая игра для детей — это способ освоения и мира и языка. Но в то же время дети умеют воспринимать слово как единое звуковое целое, не расшифровывая его, как, например, в считалках. Именно поэтому в детской поэзии, в отличие от рекламы, могут с успехом использоваться заумные слова (такие как *Бармалей*).

Из-за того, что в прикладной и детской поэзии звучание играет первостепенную роль, строки и даже слова должны быть недлинными, стихи должны легко (без запинки) произноситься и хорошо восприниматься на слух. Как детская, так и рекламная поэзия предполагает исполнение, то есть чтение другими лицами, а не авторское чтение, — прежде всего чтение и повторение адресатом или одновременно несколькими адресатами (например, мамой и ребенком).

Детская и рекламная поэзия носят игровой характер. Именно к этим стихам более всего применим термин «игра слов». Часто такие стихи построены на столкновении значений, на каламбуре, столкновении значения и звучания или на объяснении значений, причем эти объяснения специально придумываются поэтом и должны быть неожиданными, но в то же время понятными.

Не менее важно визуальное оформление стихов — они должны привлекать внимание графикой, написанием и взаимодействовать с другими визуальными средствами, например рисунками, шрифтами и мультипликацией.

Прикладные стихи обязаны воздействовать на аудиторию, поэтому как детские, так и рекламные, агитационные и учебные стихи должны запоминаться. Именно по этой причине вся прикладная поэзия рифмована и/или написана простыми размерами: это облегчает запоминание, которое может происходить даже против воли адресата. Для этого широко используются повторы — повторы рифм, одних и тех же приемов и выражений.

Если «взрослое» стихотворение борется с предсказуемостью и автоматизмом прочтения, то прикладное, напротив, использует автоматизм восприятия для того, чтобы нужное слово в конце строчки могло угадываться слушателем. Таким образом, стихи легче запоминаются, быстро становятся привычными и узнаваемыми. По этой причине ритм прикладных стихов часто однороден и узнаваем.

Современный рекламный стих активно использует сочетания латиницы и кириллицы, причем слова, написанные на латинице (названия продуктов или фирм), могут рифмоваться с русскими словами. Таким образом создатели рекламы пытаются сделать название привычным, добиться того, чтобы оно воспринималось как само собой разумеющееся. Также используются новые русские слова, образованные от названий иноязычных продуктов. Эти слова навязывают мысль о том, что продукт должен стать привычным и повседневным.

В то же время задачи воздействия, особенно в рекламе, подразумевают присутствие в стихах некоторых скрытых эффектов, которые призваны незаметно оказать давление на читателя или слушателя. В рекламной поэзии могут использоваться приемы поэзии комбинаторной — анаграммы, палиндромы и т. д. Так, невинное словосочетание *пятен нет* воздействует и запоминается благодаря тому, что *нет* — это перевернутое *тен* в слове *пятен*.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Торговая устная реклама XVIII–XIX веков

Вот так квас —
В самый раз!
Баварский со льдом —
Даром денег не берем!
Пробки рвет!
Дым идет!
В нос шибает!
В рот икает!
Запыливай!

Небось
Этот квас затирался,
Когда белый свет начинался!..

* * * Кому мыльце
умыть рыльце?!
Вот оно! Вот оно!

* * * Мед-лимонад газёс.
От него черт на крышу залез!
Копейка — большой стакан!
Поспешите приобрести редкое питьецо!
Заморское варевцо!

Реклама начала XX века

Детям всем
Полезен джем

(Министерство пищевой промышленности. Главконсерв)

Владимир Маяковский, 1893–1930



Николай Асеев, 1889–1963

Брошюра «ИЗ ЧЕГО ПРИГОТОВЛЯЮТСЯ КОНФЕТЫ?»
для Моссельпрома (1920)

Частный предприниматель жаден и зол; —
Здоровью задаст непоправимую встряску,
Применив в производстве нитробензол
Или ядовитую каменную краску.

Хлороформ, эфир, синильная кислота
Им употребляются для запаха и цвету...
А ты, покупатель, этот яд — глотай,
Думая, что ешь безобидную конфету.

Чтобы гордостью такую не травить себя,
Чтобы после не пить касторку и брому
Покупай конфеты для своих ребят
ТОЛЬКО государственной фабрики
МОССЕЛЬПРОМА.

<...>

Теперь в двух словах: МАРМЕЛАД И ШОКОЛАД —
О них бы отдельно громы баллад!
Что можно поставить рядом
С МОССЕЛЬПРОМОВСКИМ ШОКОЛАДОМ?

Слышу, слышу восторженный крик —
«ЗОЛОТОЙ ЯРЛЫК», «СЕРЕБРЯНЫЙ ЯРЛЫК»!
Они, излюбленные каждым домом,
Изготавливаются только МОССЕЛЬПРОМОМ.

Реклама в стихах из журнала «ЕЖ» (1928–1935)
(рекламируются сам журнал «Еж» и его приложение —
журнал для младшего школьного возраста «ЧИЖ»)

Заявляет чиж чижу:
Ты летишь, а я лежу.
Ты живешь в лесу на елке.
Я живу на книжной полке.

Открыта подписка на лучший журнал для детей младшего возраста «Чиж»

* * *

Кто ребятам лучший друг?
Чиж!
Кто рисует в десять рук?
Чиж!
Кто про все на свете знает?
Чиж!
Чиж.

652

Лучший журнал картинок для октябрят и дошкольников

Даниил Хармс, 1905–1942

ПОЧЕМУ

ПОЧЕМУ:

Повар и три поваренка,
повар и три поваренка,
повар и три поваренка
выскочили на двор?

ПОЧЕМУ:

Свинья и три поросенка,
свинья и три поросенка,
свинья и три поросенка
спрятались под забор?

ПОЧЕМУ:

Режет повар свинью,
поваренок — поросенка,
поваренок — поросенка,
поваренок — поросенка?

Почему, да почему?

— Чтобы сделать ветчину.

[329]

1928

Генрих Сапгир, 1928–1999

ШУРУМ-БУРУМ

Там свекалюшечки
и смехошишечки,
там холодушечки,
карамалюшечки.

Там тилилинчики
и коlobунчики,
звенят молдунчики,
гремят скандунчики.

Там громобаки,
там зубодраки,
там хрюкомылы,
сковородилы.

Там брекера,
там стопора,
там теребляк
и брюк и бряк!

И все толкаются,
ползут, катаются,
перемешались —
все передрались!

На всю шкатулку —
и гром и шум.
Вот что такое —
шурум-бурум.

[273]

Корней Чуковский, 1882–1969

ТЕЛЕФОН

(отрывок)

1

У меня зазвонил телефон.
— Кто говорит?

653

— Слон.
 — Откуда?
 — От верблюда.
 — Что вам надо?
 — Шоколада.
 — Для кого?
 — Для сына моего.
 — А много ли прислать?
 — Да пудов этак пять
 Или шесть:
 Больше ему не съесть,
 Он у меня еще маленький!

2 А потом позвонил
 Крокодил
 И со слезами просил:
 — Мой милый, хороший,
 Пришли мне калоши,
 И мне, и жене, и Тотоше.

— Постой, не тебе ли
 На прошлой неделе
 Я выслал две пары
 Отличных калош?
 — Ах, те, что ты выслал
 На прошлой неделе,
 Мы давно уже съели
 И ждем, не дождемся,
 Когда же ты снова прийдешь
 К нашему ужину
 Дюжину
 Новых и сладких калош!..

[342]

ТАКЖЕ СМ.:
 Иван Козлов (9.1.3).

19. Поэзия внутри мультимедийного целого

19.1.

655

Поэзия и музыка

И поэзия, и музыка существуют во времени: когда мы слушаем музыкальное произведение или читаем стихотворение, то тратим на это время — мы не можем воспринять его сразу и целиком (в отличие от фотографии или картины). О стихах часто говорят, что они «музыкальны», но это значит, что читателя привлекает звуковая сторона стиха сама по себе, а не то, что в этих стихах возникает музыка. Однако с древности поэзия и музыка часто идут рядом: стихи поются под музыкальный аккомпанемент, а в музыке возникают жанры, которые требуют стихотворного текста.

Это не зависит от того, с какой поэзией и какой музыкой мы имеем дело — академическая музыка часто использовала поэтические тексты (например, в опере), а популярная музыка, рок-музыка, хип-хоп и другие направления почти всегда сопровождаются поющим текстом. В разных музыкальных традициях поэтические тексты используют по-разному, так что близость музыки и стиха различна.

Часто текст специально сочиняют для определенной мелодии. Он может строиться по иным законам, чем текст, предназначенный только для чтения: его ритм может следовать за ритмом музыки или изменяться под ее воздействием. Поэтому без музыки такие тексты могут звучать странно и не производить того впечатления, которое они производят, когда их поют.

Музыкальные произведения иногда пишут на готовые тексты: например, известны работы российского композитора Софии Губайдулиной на стихи Геннадия Айги или песни Леонида Федорова на стихи Александра Введенского и Дмитрия Авалиани. Первый опыт относится к академической музыке, второй — к популярной, но принципы использования поэтического текста в них схожие.

Другое явление — это поэзия, которая существует только в связи с музыкой, как в песнях. Наиболее яркие ее образцы были представлены в бардовской песне 1960-х годов (Александр Галич, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий), рок-поэзии рубежа 1980—1990-х годов (Борис Гребенщиков, Александр Башлачев, Егор Летов, Яна Дягилева), а затем в рэпе конца 2000-х — начала 2010-х годов.

656

Наиболее значительные из этих фигур часто обращались к «книжной» поэзии — цитировали ее в своих песнях или прямо говорили о том, что профессиональные поэты оказали на них непосредственное влияние. При этом во многих случаях авторы песен лишь частично принимали во внимание контекст той культуры, в которой они существовали (и музыкальный, и поэтический), и подходили к «книжной» поэзии как будто со стороны.

Во многих народных культурах поэзия воспринимается только вместе с музыкой и наиболее признанными поэтами становятся поэты-песенники. Так, в самых широких слоях российского общества одним из самых знаменитых поэтов оказывается Владимир Высоцкий, который сознательно использовал различные авторские маски, например маску «человека из народа» (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект).

«Книжная» и «песенная» поэзия могли идти параллельными путями: в этих случаях авторы песенных текстов решали почти те же задачи, что и авторы «книжных», а иногда и опережали последних. Такими были, например, песни Бориса Гребенщикова 1980-х годов, связанные при помощи цитат и интертекста с большим количеством других произведений, в том числе с «книжной» поэзией того времени. Гребенщиков использовал сложный монтаж различных образов, которые были, как правило, непонятны для слушателя и требовали расшифровки, но на деле далеко не всегда могли быть расшифрованы:

Фантастический день; моя природа не дает мне спать,
Пожарные едут домой: им нечего делать здесь.

Солдаты любви, мы движемся, как призраки
Фей на трамвайных путях;
Мы знаем электричество в лицо — но разве это повод?
Развяжите мне руки;
Я вызываю капитана Африка...

[92]

В этой песне о неясных вещах говорится так, будто они понятны и самоочевидны: кто такой капитан Африка? И почему он должен появиться в этом тексте после потока наблюдений и картин, которые, кажется, никак его не касаются? Эта двусмысленность и неопределенность — характерная черта песенного творчества Гребенщикова, но она же характерна и для поэтов-метареалистов 1980-х годов (Алексея Парщикова, Ивана Жданова и других), которые также использовали довольно сложную систему образов, далеко не всегда поддающуюся разгадке.

Другая яркая фигура песенной поэзии 1980-х годов — Егор Летов. Летов испытал большое влияние поэзии обэриутов (прежде всего Александра Введенского) и искусства московского концептуализма. Песни Летова изображают жестокий и абсурдный мир, в котором человек не может найти для себя подходящего места. Чтобы выразить это, Летов использовал монтаж парадоксальных образов, которые выглядят никак не связанными друг с другом и этой несвязностью выражают алогичное и смертоносное устройство окружающего мира:

Далекая Офелия смеялась во сне:
Пузатый дрозд, мохнатый олень
Привычно прошлогодний нарисованный снег
Легко, светло и весело хрустит на зубах
Нарядная Офелия текла через край —
Змеиный мед, малиновый яд
Резиновый трамвайчик, оцинкованный май
Просроченный билетик на повторный сеанс

[191]

Этот отрывок из песни «Офелия» развивает классический сюжет, который в русской поэзии возникал в стихотворениях Афанасия Фета, Александра Блока, Георгия Иванова и других поэтов. Тело Офелии уносят волны реки, и песня в дальнейшем описывает те изменения, которые происходят в мире, когда девушка переходит границу между миром живых

657

и миром мертвых. По мере перехода через эту границу окружающий утопленнику пейзаж становится все более причудливым — сначала появляется всего лишь *пузатый дрозд*, которого можно встретить в обычном лесу, но потом уже *резиновый трамвайчик*, который может встретиться только в воображаемом мире (8.3. Символ).

Песни Летова в значительной мере посвящены описанию этой границы, и вслед за Летовым эта тема становится ключевой для некоторых поэтов конца XX — начала XXI века, которые выросли на его песнях и восприняли их как неотъемлемую часть своего поэтического мира (среди них Олег Пашенко, Данила Давыдов, Виктор Иванів и другие).

Тем не менее существует не так много авторов песен, которые оказали серьезное влияние на «книжную» поэзию: цитаты из песен часто возникают в стихах как интертекст (например, у Марии Степановой), но лишь с небольшим количеством «песенных» авторов «книжные» поэты ведут диалог на равных. Причины этого в том, что после того, как текст начинает исполняться вместе с музыкой и становится более известен в качестве песни, его трудно воспринимать отдельно. Песенная поэзия имеет свой собственный контекст и историю, которые не во всем совпадают с контекстом и историей «книжной» поэзии.

Существуют поэты, занимающие промежуточное положение между «песенной» и «книжной» поэзией. Например, Александр Галич был учеником одного из самых заметных советских поэтов 1930-х годов Эдуарда Багрицкого и начинал как профессиональный, «книжный» поэт, став затем известным бардом, исполнителем собственных песен. Более современный пример — Андрей Родионов, который принадлежал к тем же кругам, что и Егор Летов, выступал с собственной рок-группой «Окраина», в которой играли музыканты, выступавшие с Летовым. Песни и стихотворения Родионова составляют единый корпус текстов и формально ничем не отличаются друг от друга. Поэт использует своеобразную манеру чтения собственных стихов, которая заставляет вспомнить о его близости к музыкальным кругам, но все это не мешает считать его профессиональным «книжным» поэтом.

Другой случай — поэты, которые имеют профессиональное музыкальное образование. В русской поэзии было довольно много таких поэтов — Михаил Кузмин, Борис Па-

стернак, Вера Павлова, Елизавета Мнацаканова, Павел Жагун и другие. Эти поэты часто пытаются нащупать точки взаимодействия между поэзией и музыкой, разрушить границу между этими двумя искусствами.

Например, в поэме Елизаветы Мнацакановой, музыковед по образованию, «Осень в лазарете невинных сестер» варьируются схожие по звучанию, но далекие по смыслу слова. Сходным образом варьируются и повторяются элементы в музыкальной фразе (хотя и при другом — только звуковом — материале):

как будто мертв как мертв
 мертвы
 мерт вы мертв ты март мертв
 март с мартом смартом
 смертно
 (и март весенний сменит
 нас)
 смертью

[219]

Сочетание звуков, составляющее слова *мертв* и *март*, здесь словно перетекают друг в друга: *мертв* обменивается частью своего значения с *март*, и этот обмен значениями происходит не только за счет звуковой близости этих слов, но и за счет того, что поэт сочетает их друг с другом в разных комбинациях, употребляет производные от этих слов (*смертно*, *смертью*), которые, в свою очередь, вступают в похожие отношения с другими словами (*сменит* и *смертно*).

Можно говорить о двух принципиально важных направлениях сближения поэзии и музыки: о песенной поэзии, которая часто возникает во взаимодействии с поэзией «книжной» и сама может влиять на нее, и о поэзии, в которой делаются попытки использовать отдельные принципы музыкальной организации текста. «Стихи о музыке» не просто пишутся о каких-либо музыкальных произведениях, но и предлагают читателю включиться в особый диалог между поэзией и музыкой.

Слова, обозначающие музыкальные жанры, становятся заглавиями поэтических текстов. Если поэт называет свое стихотворение «фугой» или «симфонией», то это вовсе не значит, что он на самом деле следует композиционным

принципам этих музыкальных жанров. Но какие-то важные их черты он все же при этом заимствует.

Так, Виктор Кривулин строит стихотворение «Концерт памяти Сергея Курехина» как трехчастную композицию, в которой каждая из частей озаглавлена итальянскими обозначениями музыкального темпа, как в классической концертной форме. Это неожиданно, если учесть, что Курехин вовсе не был классическим музыкантом, а, напротив, выступал как исполнитель и автор авангардных сочинений. При этом, вопреки канону этого музыкального жанра, «концерт» Кривулина начинается с медленного темпа, продолжается более быстрым и завершается еще более быстрым (в каждой следующей части строки короче), что подводит читателя к смерти героя, сравниваемого с Орфеем (8.1. Миф).

Другой поэт, Андрей Сен-Сеньков, создал цикл небольших стихотворений «Zzaj» («Jazz» в обратном порядке), посвященный джазовым музыкантам. В этих стихах возникают нарочито фантастические портреты музыкантов и приводятся столь же фантастические сведения из их жизни: передавая причудливыми ассоциациями впечатление от игры конкретных исполнителей, Сен-Сеньков еще и подчеркивает в целом импровизационно-фантазийную природу джазового музицирования.

Разные поэты по-разному — с помощью совершенно непохожего образного ряда и в различном эмоциональном ключе — интерпретируют одну и ту же музыку. Так, Борис Пастернак слышит в фортепианных пьесах Фридерика Шопена бесконечное разнообразие, обеспечивающее *выход / из верить в правоту* и, в конечном счете, волю к жизни:

Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан?
Опять бежать и спотыкаться,
Как жизни тряский дилижанс?

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, — опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?

[242]

Полина Барскова в стихотворении «Шопен», напротив, описывает музыку польского композитора как что-то куда более

знакомое и привычное, не требующее от слушателя резких ответных движений:

Дождь затихающий, как детское рыданье,
Уткнувшись в теплое и шмыгая помпезно.
Дождь затихающий, как влажное свиданье:
Дрожит и хлопает пружинное железо.

Дождь, заполняющий тень марианских впадин
Унылой памяти, бескровной и бескрайней.
Мой дождь, что мною у меня украден.
Дождь прелых, пресных Питерских окраин.

[35]

Такой разброс трактовок напоминает нам, что и поэзия поддается широкому спектру разнообразных интерпретаций (3.2. Интерпретация поэтического текста).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Владимир Высоцкий, 1938–1980

ОХОТА НА ВОЛКОВ

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня — опять как вчера:
Обложили меня, обложили —
Гонят весело на номера!

Из-за елей хлопочут двустволки —
Там охотники прячутся в тень, —
На снегу кувыркаются волки,
Превратившись в живую мишень.

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Не на равных играют с волками
Егеря — но не дрогнет рука, —

Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка.

Волк не может нарушить традиций, —
Видно, в детстве — слепые щенки —
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали: нельзя за флажки!

И вот — охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Наши ноги и челюсти быстры, —
Почему же, вожак, — дай ответ —
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем — через запрет?!

Волк не может, не должен иначе.
Вот кончается время мое:
Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся — и поднял ружье.

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

Я из повиновения вышел —
За флажки, — жажда жизни сильней!
Только сзади я с радостью слышал
Удивленные крики людей.

Рвуть из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Но остались ни с чем егеря!

Идет охота на волков, идет охота —
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики, и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу — и пятна красные флажков.

[67]

1968

Булат Окуджава, 1924–1997

ГОЛУБОЙ ШАРИК

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.

Девушка плачет: жениха все нет.
Ее утешают, а шарик летит.

Женщина плачет: муж ушел к другой.
Ее утешают, а шарик летит.

Плачет старушка: мало пожила...
А шарик вернулся, а он голубой.

[235]
1957

Алексей Цветков, 1947

с колосников проворны провода
песком и солью тяжела кулиса
она стоит и кто она тогда
она поет о том что нет улисса
что мир как дым и время как вода

в великом море островам просторно
настанут снова солнце и луна
tu sol del tuo tornar perdesti il giorno
она поет но кто тебе она

в чужих краях корабль не прогадает
верстая путь куда не поймет
что мир как миг в который пропадает
любой из нас о ком она поет

ткань времени до середины спета
узор ковра губителен и прост
она луна одна в руинах света
и солнце днем где не осталось звезд

в соленых брызгах догорает птица
на берегу прощальный ветер пуст
она поет и нам не возвратиться
пока она не затворяет уст

[335]

Андрей Поляков, 1968

Из поэмы «АМЕРИКА ('ROUND MIDNIGHT')»

Видишь тени ушедших богов?
Это — ночь на пластинках Америки,
где бывает забытых имён.
Это есть,
это ночь
цвёта чая и дыма,
там,
вдали от холодного Крыма,
там, где я на словах знаменит —
но все больше на длинных, на долгих,
словно поезд протяжных,
словах...

Ну, так что же? Смотри —
кто меня до зари
потревожит?
Верховный жрец бибоба
Телониус Монах?

Ангел джаза,
быть может?
Чья-то тень на чужих берегах
в темно-синем берете
и черных очках?

Ночью — джаза любитель, а утром —
мерцающий прах,
раскурю сигарету, почувствую зависть и страх,
чтобы вновь уступить им дорогу, которую слышу в губах.
Опять чтобы в Бога поверить.
Чтобы снег, как поэму, примерить.
Чтобы снова случилась беда и вернулась молитва.

Чтобы я никогда, никогда не забыл эти чёрные лица!
Чтобы тело текло, как вода,
там,
где я
научился
молиться.
Чтобы снова молитва случилась.
Чтоб молитва случилась —
и все получилось...
И все.

[246]

19.2.

Поэтический перформанс

Некоторые поэты считают, что в поэзии граница между поэтом и читателем неоправданно велика. Так считают и многие художники: с их точки зрения, современное произведение искусства должно вступать в более активный диалог с публикой. *Перформанс* — это, по сути, любые публичные действия художника, которые вызывают в публике какой-то отклик (часто непредсказуемый).

Сочетание действий художника и отклика публики и есть то произведение, которое появляется в результате перформанса. Обычно различают перформанс и хэппенинг: первый запланирован художником и происходит по какой-то заранее придуманной схеме, которая может быть повторена (это сближает перформанс с театром), а второй происходит спонтанно. И перформанс, и хэппенинг — социальные виды искусства, они предполагают взаимодействие публики друг с другом и с художником.

Перформанс стал считаться частью искусства в первой половине XX века: это была одна из наиболее радикальных форм авангардного творчества, которая позволяла художнику создавать произведение буквально из ничего — при помощи лишь своего тела. Художник мог, впрочем, использовать разные объекты — картины, тексты, скульптуры, музыку. Перформанс получил большое распространение в XX веке и стал по праву считаться одной из разновидностей современного искусства — среди мастеров перформанса были та-

кие художники, как Йозеф Бойс, Йоко Оно, Энди Уорхол, Марина Абрамович. Из русских художников к перформансу часто прибегали концептуалисты, среди которых также было много поэтов (например, Дмитрий Александрович Пригов, Андрей Монастырский, Герман Виноградов).

Для поэта перформанс часто оказывается одним из способов приблизить поэзию к тому, что принято называть современным искусством. И те поэты, которые стремятся к такому сближению, участвуют в перформансах или устраивают их сами. Поэтический перформанс может быть устроен по-разному: он может задействовать музыку, художественные объекты или основываться исключительно на движениях и поведении того, кто его осуществляет. Но все эти разнообразные практики связывает воедино то, что они обретают смысл только во взаимодействии с публикой.

История поэтического перформанса в России начинается с русского авангарда: например, поэты-футуристы Давид Бурлюк, Владимир Маяковский и Алексей Крученых начинали свои выступления с молчаливого чаепития, которое провоцировало публику, пришедшую на поэтические чтения, на активное выражение неприятия и непонимания.

Ярким эпизодом в истории обэриутов был вечер «Три левых часа» (1928), который содержал многие элементы поэтического перформанса. Появление Хармса было организовано так: на сцену как будто сам собой выезжал черный лакированный шкаф, на вершине которого сидел Хармс. После выступления Хармс доставал из кармана часы и просил зрителей вести себя тихо, потому что в это самое время на углу Невского проспекта и Садовой улицы читал стихи поэт Николай Кропачев, не имевший к обэриутам никакого отношения.

Более поздний пример поэтического перформанса принадлежит поэту и художнику Андрею Монастырскому, одному из создателей группы «Коллективные действия», в рамках которой осуществлялись разного рода художественные акции. В этой группе принимали участие и поэты, и художники, и далеко не все акции группы были связаны с поэзией.

Например, в рамках акции «Плакат» (1977) в безлюдном месте под Москвой участники группы повесили на холме между деревьями красное полотнище с надписью «Я НИ НА ЧТО НЕ ЖАЛЮЮСЬ И МНЕ ВСЕ НРАВИТСЯ, НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО Я ЗДЕСЬ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НЕ ЗНАЮ НИ-

ЧЕГО ОБ ЭТИХ МЕСТАХ». Эта надпись была фрагментом из большой поэмы Андрея Монастырского «Поэтический мир», а плакат одновременно напоминал об известном участникам акции поэтическом тексте и был частью нового художественного целого, которое не исчерпывалось текстом, а создавалось во взаимодействии с окружающим пространством.

Другой пример сближения поэзии и перформанса — стихи на карточках Льва Рубинштейна. Рубинштейн записывал на пронумерованных библиотечных карточках разные фразы — в некоторых из них угадывался стихотворный размер, другие были похожи на цитаты из учебников и научных монографий или на отрывки из подслушанных разговоров. Каждая из этих фраз могла напоминать слушателям о каких-либо смутно знакомых текстах, но вместе они становились новым, сложно устроенным текстом. Иногда эти тексты исполнялись особым образом: например, карточки, на которых был записан текст «Программа совместных переживаний», передавались публикой из рук в руки — от одного человека к другому, а автор текста при этом не произносил ни слова. Рано или поздно кому-то доставалась карточка с надписью *Внимание! Автор среди нас*: таким образом поэт подчеркивал, что коммуникация между аудиторией и текстом может проходить без участия автора этого текста — лишь за счет совместных усилий публики.

Некоторые поэты выступают в двух ролях — поэта и художника-перформансиста и часто устраивают перформансы в рамках своих поэтических выступлений. Например, московские поэты Николай Байтов и Света Литвак часто сопровождают свои выступления перформансами, в которых не обязательно используются стихи. Так же поступает петербургский поэт Роман Осминкин. Такие перформансы делают образ поэта более объемным, позволяют посмотреть на его творчество с другой стороны.

Например, в перформансе «Ready made — second hand» Байтова и Литвак предложили обменяться авторством участникам, известным московским поэтам. Литвак и Байтов собирали архив литературных произведений, от которых отказались их авторы, а затем предложили другим поэтам и писателям выбрать из него понравившиеся тексты и сделать их «своими», использовать их далее как собственные сочинения.

Исполнение стихов на публике вообще может приближаться к перформансу. Особенно в тех случаях, когда поэт придерживается определенного образа, играет какую-то роль. Например, поэт Андрей Родионов не только писал стихи о жизни обитателей неблагополучных городских окраин, но часто сам выступал в образе одного из героев своих стихов, который видел все описываемое своими глазами и теперь рассказывает об этом всю правду (это не всегда легко отделить от поэтической маски (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект)).

19.3.

Поэзия и живопись

Поэзия и живопись (шире, изобразительное или визуальное искусство) не противопоставлены в культуре: они глубоко родственны друг другу и похожим образом взаимодействуют со временем и пространством (7.1. Пространство). Стихотворение, как и картина, в отличие от кино или прозы, предполагает нелинейное и неоднократное прочтение — такое, что при возвращении к нему постоянно появляются новые смыслы.

Ряд направлений существовал одновременно и в поэзии, и в живописи: символизм, экспрессионизм, футуризм, концептуализм и другие, причем стратегии этих направлений в поэзии и живописи вырабатывались параллельно или заимствовались одним видом искусств у другого. Символизм возник в поэзии, но развивался одновременно и в живописи, хотя и в меньшей мере (например, в творчестве Михаила Врубеля), при этом теория и символика цвета одновременно разрабатывалась и поэтами, и художниками. Но существуют и направления чисто «литературные», которые не имеют аналогов в изобразительном искусстве: например, акмеизм или имажинизм.

В середине XIX века связь между поэзией и живописью осознавалась в основном тематически: поэты и художники могли использовать одни и те же сюжеты. Так, «Бурлаки на Волге» — это и картина Ильи Репина, и стихотворение Николая Некрасова (у Некрасова оно называется про-

сто «На Волге»). Оба эти произведения создавались отдельно и независимо друг от друга, отражая популярную в то время тему страданий народа.

Особенно тесно поэзия и живопись сблизилась в искусстве авангарда и тех направлениях XX века, которые восходили к нему. Футуризм возникает в поэзии, а затем принципы поэтического конструирования слов и текста переносятся в живопись и графику, именно поэтому в футуризме «поэтов и художников в одном лице» больше, чем в каком-либо другом направлении: Елена Гуро, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Ольга Розанова, Василий Каменский, Илья Зданевич, Давид Бурлюк — все они одновременно были и поэтами, и художниками. Взаимопроникновение поэзии и живописи характерно и для экспрессионизма, и дадаизма, как мирового, так и русского, — Ханс Арп был одним из лидеров дадаизма и в изобразительном искусстве, и в поэзии.

В русской культуре есть ряд фигур, в равной степени значимых как поэты и как художники: Елена Гуро, автор концепции «органического авангарда», Дмитрий Александрович Пригов и Андрей Монастырский, художники и поэты-концептуалисты.

Интересно, что поэт и художник часто совмещаются в одном человеке, в то время как писатель и художник — гораздо реже. Многие поэты занимались живописью или даже получили художественное образование: Михаил Лермонтов, Василий Жуковский, Владимир Маяковский, Максимилиан Волошин, Евгений Кропивницкий, в поэзии начала XXI века — Полина Андрукович, Дина Гатина, Света Литвак.

Но и поэты, которые не были профессиональными живописцами, оставили после себя рисунки — Александр Пушкин, Даниил Хармс, Леонид Аронзон. Некоторые большие художники также известны своими стихами (Казимир Малевич, Николай Рерих), многие из которых можно воспринимать как своеобразные поэтические манифесты, утверждающие единые принципы для живописи и поэзии:

Старайся не повторять себя, ни в иконе, ни
в картине, ни в слове. Если что-либо в действе
твоём напоминает тебе уже дейное прошлое
и говорит мне голос нового рождения:
Сотри, замолчи, туши скорее если это огонь,
Чтобы легче были подолы мысли твоих

и не заржавели.
Чтобы услышать дыхание нового дня в пустыне,
Очисти слух свой и сотри старые дни, ибо
только тогда ты будешь чувствительный и белый ибо
в мудрость темным, лежат на платье твоём
и дыханием волны изчертятся тебе новое,
Мысль твоя сейчас воспримет очертания и наложит
печати поступи твоей.

[206]

Казимир Малевич

670

Было бы неправильно сводить взаимодействие поэзии и живописи к искусству книжной иллюстрации. Если художник-иллюстратор воспринимает поэтический текст по аналогии с прозаическим, то он ищет тему и сюжет, которые можно было бы проиллюстрировать (как, например, в иллюстрациях Александра Бенуа к поэме Пушкина «Медный всадник»). При более тесном сближении поэзии и живописи одна и та же стратегия определяет и поэтическое, и изобразительное.

Например, Елена Гуро понимала задачу художника как «выявление той сути, для которой еще нет названия на языке людей»: ее рисунки не иллюстрируют текст, но обнаруживают внутреннее подобие ему. По мысли Гуро, рисунки — это тоже некоторые слова, не совпадающие с буквальным общепринятым смыслом.

Поэзия и живопись объединены не только пространственными, но и временными характеристиками. Если понимать это буквально, то можно сравнить ритм стиха с ритмом движения руки художника или наоборот. Так создаются временные ощущения: прерывания, протяженности, медлительности, скорописи. Подобное понимание близости визуального и поэтического приходит в русское искусство только в первой половине XX века. В то же время другие поэтические традиции — прежде всего китайская — изначально строятся на осознании этой близости. В этих традициях поэты пишут стихи, описывающие картины, или стихи, которые затем переносятся на картину художником.

Для второй половины XX века наиболее характерен тесный союз поэтов и художников. Стихи Геннадия Айги вдохновляли очень многих художников, как русских, так и зарубежных. Легкость взаимодействия вербального и визуального и возможность присутствия того и другого в пространстве одной картины во многом объясняется по-

ниманием всего мира как текста. Особенно успешно это осуществляется в минималистической поэзии и минималистической живописи.

Взаимодействие вербального и визуального может осуществляться в разных формах и комбинациях. Так, стихи могут писаться по мотивам каких-либо картин (например, стихотворение Всеволода Некрасова «Про Инфанте» посвящено картинам художника Франсиско Инфанте), а картины могут целиком включать в себя стихи (как цикл картин художника Олега Васильева «Из стихов Всеволода Некрасова»). Наконец, картины могут создаваться по ключевым словам стиха, которые превращаются в графическое содержание картин: так устроены картины Эрика Булатова по стихам Всеволода Некрасова «Небосвод-небосклон» или «Вот»:



Эрик Булатов

Поэты и художники, как правило, тесно общаются друг с другом, входят в одни и те же круги, они часто связаны дружескими и родственными отношениями (например, Борис Пастернак был сыном известного художника Леонида Пастернака). Образуется целый ряд устойчивых тандемов сотрудничества поэтов и художников: Владимир Татлин выступает и как иллюстратор книг Велимира Хлебникова, и как автор театральных декораций к его поэме «Зангези».

Поэты и художники создают кружки, которые могут со временем принимать формат школы. Например, Лианозовская

671

школа объединяла в себе поэтов (Генриха Сапгира, Игоря Холина, Всеволода Некрасова) и художников (Оскар Рабин), а ее идеологом был поэт и художник Евгений Кропивницкий.

В поэтическом авангарде 1910—1920-х годов создавались совместные произведения в более чем двух видах искусства, при этом художники, поэты и музыканты постоянно менялись ролями. Так, опера «Победа над Солнцем» (1913), музыка к которой написана Михаилом Матюшиным (художником и композитором) на стихи Алексея Крученых (поэта и художника), ставилась с декорациями Казимира Малевича (художника и поэта).

Существуют и другие способы взаимодействия поэтов и художников: художники пишут портреты поэтов (известные портреты Пушкина написаны Орестом Кипренским и Василием Тропининым, Гавриила Державина — Владимиром Боровиковским, Анны Ахматовой — Натаном Альтманом), а поэты — стихи, посвященные художникам и их картинам: «Врубель» Игоря Северянина, «Балет (картина Сергея Судейкина)» Михаила Кузмина.

Описание произведения изобразительного искусства в поэзии называется *экфрасисом*. Стихотворение может строиться как описание реальной или воображаемой картины, созданной в поэтическом тексте под влиянием реальной. Изображение даже может выступать в качестве адресата поэзии, как это происходит в стихотворении Ивана Жданова «Оранта», основанном на изображении мозаики Софийского собора в Киеве:

За звуковым барьером, в слоеном сугробе агоний
луна обтянута кожей молящей твоей ладони. [128]

Существует и воображаемый экфрасис — например, цикл Виктора Кривулина так и называется, «Описание несуществующих картин».

Поэт может создавать довольно детальное описание форм, материалов, композиции, как, например, в стихотворении Иосифа Бродского «На выставке Карла Вейлинка»:

Почти пейзаж. Количество фигур,
в нем возникающих, идет на убыль
с наплывом статуй. Мрамор белокур,
как наизнанку вывернутый уголь,
и местность мнится северной. [48]

Не всегда название конкретной картины в стихотворении подразумевает ее описание, картины могут «цитироваться» так же, как и литературные произведения, при этом картина выступает в качестве прецедентного текста (17. Поэтическая цитата и интертекст). Так, например, в строках Дины Гатиной сразу угадывается знаменитая картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве»:

встречаю
их на крылечке
через дырочку в голове,
готовлю завтраки на траве. [76]
Дина Гатина

Поэзия и живопись взаимно переосмысляют не только конкретные произведения, но и жанры и даже техники. Так, в поэзии широко используется жанр портрета, иногда жанр натюрморта, встречается и офорт, и гуашь. В стихотворении Иннокентия Анненского «Офорт» поэтический пейзаж создается словно бы с помощью этой граверной техники, подразумевающей темную цветовую гамму и четкость линий изображаемого пейзажа, а стихотворение Геннадия Айги «Крик: розы-рисунки» с подзаголовком *гуаши из больницы* подразумевает размытость и нечеткость мира, предстающего перед глазами поэта.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Иннокентий Анненский, 1855—1909

ОФОРТ

Гул печальный и дрожащий
Не разлился — и застыл...
Над серебряною чашей
Алый дым и темный пыл.

А вдали рисунок четкий —
Леса синие верхи,
Как на меди крепкой водкой
Проведенные штрихи.

Ясен путь, да страшен жребий,
Застывая, онеметь,—
И по мертвом солнце в небе
Стонет раненая медь.

Неподвижно в кольца дыма
Черной думы врезан дым...
И она была язвима —
Только ядом долгих зим.

[18]

Михаил Кузмин, 1872–1938

ПРОГУЛКА
(Картина Сергея Судейкина)

Сергею Судейкину

Оставлен мирный переулок
И диссертации тетрадь,
И в час условленных прогулок
Пришел сюда я вновь страдать.
На зов обманчивой улыбки
Я, как сомнамбула, бегу, —
И вижу: там, где стали липки,
Она сидит уж на лугу.
Но ваше сердце, Лотта, Лотта,
Ко мне жестоко, как всегда!
Я знаю, мой соперник — Отто,
Его счастливее звезда.
Зову собачку, даже песик
Моей душой не дорожит,
Подняв косматый, черный носик,
Глядит, глядит и не бежит.
Что, праздные, дивитесь, шельмы?
Для вас луна, что фонари,
Но мы, безумные Ансельмы, —
Фантасты и секретари!

[181]

1912

Игорь Караулов, 1966

Из цикла «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ»

Одни голландцы рисовали лошадей,
другие пририсовывали сверху
румяных и упитанных людей,
а третьи — сливу, чудную венгерку.

Так было им в Голландии светло,
бесился ветер в мельничном дозоре,
но день закончился, и солнце уткло
по гальваническому морю.

[155]

Эрик Булатов, 1933

Картина «СЕВИНА СИНЕВА»,
посвященная Всеволоду Некрасову



Геннадий Айги, 1934–2006

СТИХОТВОРЕНИЕ-КАРИКАТУРА

выписать тщательно меховое пальто с многочисленными
пятнами крови:

картину — назвать:

«ОСТАВШИЙСЯ — ПОСЛЕ УШЕДШЕГО» —

(на полу перед дверью)

[11]

1976

676

ТАКЖЕ СМ.:
Михаил Лермонтов (7.1), Владимир Маяковский (10.3), Даниил
Хармс (18.2.4).

19.4.

Поэзия и архитектура

Между стихотворением и зданием существует несомненное сходство — и то и другое построено. Говоря о построении стихотворения, в частности о его строфике или, шире, о взаимодействии его частей, мы употребляем термин *архитектоника стиха*, который уже сам по себе свидетельствует об уподоблении стихотворения архитектурной постройке. В поэзии, как и в архитектуре, определяющее значение имеет семантика пространства (7.1. Пространство). Важнейшей целью архитектуры издавна считалось достижение гармонии, поэтому архитектура как рукотворное, разумное традиционно противопоставлялась природе как стихийному, хаотическому началу.

Та поэзия, которая ставит сходные задачи, может сближаться с архитектурой и на более глубоких основаниях, именно поэтому некоторые стили, например классицизм, ярко проявились и в архитектуре, и в поэзии. Но бывает и по-

эзия, в которой архитектура не противопоставляется природе: напротив, между тем и другим устанавливаются очень тесные отношения подобия. Так, и природа, и архитектура у Осипа Мандельштама призваны прояснить некий тайный замысел, план:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

[207]

Сама фигура поэта, упорядочивающего мир, придающего ему форму, может уподобляться архитектору или Богу-создателю как архитектору. В этом случае природа также представляет как рационально организованное пространство, в котором люди и предметы равны друг другу и находятся в разнообразных связях:

Дух Осени, дай силу мне владеть пером!
В строенье воздуха — присутствие алмаза.
Бык скрылся за углом,
И солнечная масса
Туманным шаром над землей висит
И край земли, мерцая, кровенит.

<...>

Архитектура Осени. Расположение в ней
Воздушного пространства, рощи, речки,
Расположение животных и людей,
Когда летят по воздуху колечки
И завитушки листьев, и особый свет —
Вот то, что выберем среди других примет.

[131]

Николай Заболоцкий

В эпоху романтизма поэзия обращалась за вдохновением к архитектуре, но не своего времени: поэты-романтики обращали внимание в первую очередь на архитектурные следы былых времен — старинные замки, живописные развалины, наводящие на меланхолические мысли.

Другие стили, которые проявили себя гораздо больше в архитектуре, чем в других видах искусства, в какой-то степени отразились и в поэзии: модерн как архитектурный

677

стиль, популярный в Европе и в России (в конце XIX — начале XX века), созвучен поэзии Валерия Брюсова и других поэтов того времени. Эстетика конструктивизма, яркого архитектурного стиля авангарда, в котором построены дом-мастерская архитектора К. С. Мельникова или дом культуры им. И. В. Русакова в Москве, отражается в послереволюционных стихах футуристов.

Многие стихи посвящены описанию пространств особого рода, таких как мост, храм, вокзал, парк, но они редко сводятся к собственно описаниям, при этом некоторые стихи обращены к конкретным архитектурным сооружениям. Например, стихотворение Николая Звягинцева имеет необычное посвящение шедевр современной архитектуры, зданию архитектора Миса ван дер Роэ, определившего облик городской архитектуры XX века:

ВОЗМОЖНО, САМОЕ КРАСИВОЕ ЗДАНИЕ В МИРЕ

Людвиг Мис ван дер Роэ.
Павильон Германии
на Международной выставке
в Барселоне. 1929 год

[135]

Для поэта, как и для архитектора, важны открытость/закрытость пространства, границы, пределы, местоположение человека (субъекта) в пространстве и их соразмерность/несоразмерность друг другу. Сама конфигурация стихотворения может уподобляться дому, например, Айги сравнивал заглавие с крышей, а дату — с порогом. А художник и архитектор Алексей Лазарев развил эту метафору в цикле работ «Дом для стиха», в котором графический облик и особенности структуры стихов нескольких поэтов (Владимира Аристова, Даниила Давыдова, Геннадия Айги и других) стали основой для архитектурных проектов, руководствуясь которыми можно построить настоящие дома.

В поэзии могут и просто использоваться архитектурные понятия: фриз, контрфорс, капитель, арка, купол и другие. Например, Мандельштам описывает храм Айя-София в Стамбуле при помощи специфических архитектурных терминов:

Но что же думал твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,

Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток?

[207]

Осип Мандельштам

Элементы архитектуры символически переосмысляются, отрываясь от задач описания, и становятся ключевыми словами поэзии: окно, дверь, крыша, порог, лестница, фонтан (8. Миф и символ в поэзии).

Поэзия связана с архитектурой не так прямо, как с живописью или графикой, хотя в традиционной религиозной архитектуре внешнее и внутреннее пространство храмов часто украшали поэтическими надписями. Подобные надписи можно найти и в православных соборах (например, в Исаакиевском соборе), и в мечетях, и в синагогах. Но интересны и попытки обратной связи архитектуры и поэзии. Те случаи, когда конкретная архитектурная постройка или проект влияет на построение поэтического текста.

Так, Александр Герцен рассказывал о нереализованном проекте Храма Христа Спасителя, принадлежавшем архитектору начала XIX века Александру Витбергу. Согласно этому проекту храм должен был состоять из трех частей, стоящих одна на другой, — параллелограмма, равноконечного крестового перекрытия и кольца ротонды. Таким образом, здание должно было иметь мистический смысл, символизируя соответственно гроб, жизнь и вечность. Бытует мнение, что знаменитая онегинская строфа, состоящая из четырнадцати строк — двестишестидесяти и трех четверостиший, каждое из которых использует соответственно парную, перекрестную и охватную рифмовку, выстроена по этой же схеме. Рисунки-схемы строфы, в изобилии присутствующие в дневниках Пушкина, и наброски проекта практически идентичны, но даже если это совпадение, то бесспорно можно утверждать, что и в том и в другом отразились общие идеи, распространенные в то время.

В русской поэзии XX века немало поэтов с архитектурным образованием — Андрей Вознесенский, Михаил Айзенберг, Николай Звягинцев, Анна Глазова и другие. Архитектурное образование заметно в их стихах не потому, что они используют специальные знания, а по особому вниманию к формальным задачам, к композиции стихотворения, соотношению его частей. Некоторые из этих поэтов (например, Звягинцев и Глазова) особо внимательны к положению субъекта

в пространстве, к точной характеристике движения взгляда, к установлению связей между разными видами пространств.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Осип Мандельштам, 1891–1938

NOTRE DAME

Где римский судия судил чужой народ —
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,—
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

[207]

Николай Звягинцев, 1967

ВОЗМОЖНО, САМОЕ КРАСИВОЕ ЗДАНИЕ В МИРЕ

Людвиг Мис ван дер Роэ.
Павильон Германии
на Международной выставке
в Барселоне. 1929 год

Бронзовая девушка пришла искупаться,
Вежливо кивнула монетам на дне.

У нее иголка в стареющих пальцах,
Как это бывает на гражданской войне.

Где она скользила, решив приземлиться,
Через столько крыш и зеленых вершин,
Видела испуг в запрокинутых лицах,
Скважину замочную чьей-то души.

Чьих-то голосов полированный камень,
Линии судьбы на стеклянных руках —
То, что невозможно потрогать руками,
То, что невозможно спустить с поводка.

Разве что приснится по дороге в IKEA,
Как она увидит такие же сны,
Тонкого штыка или бильярдного кия
Первые движения сквозь кожу стены,

Будущего времени патронные гнезда,
Линии прозрачные курток и шуб,
Чудом сохранившийся распластанный воздух,
Словно непогашенный лежит парашют.

[135]

19.5.

Поэзия и фотография

Изобретение фотографии так же изменило культуру, как изобретение письменности. Появилась возможность запечатлеть любой момент жизни, и вследствие этого отношения человека с окружающим миром стали совсем другими. Если живопись и рисунок требуют времени и умения, то, чтобы создать фотографический образ, достаточно нажать на кнопку (хотя, чтобы результат понравился нам самим и другим людям, что-то о том, как делаются хорошие фотографии, нужно знать).

Человек нашего времени окружен фотографическими образами, он постоянно имеет с ними дело и часто сам производит их в большом количестве (благодаря современным технологиям это стало очень просто). Появление нового искусства и его стремительное развитие не могло не оставить следа в культуре вообще и в поэзии в частности.

Сейчас любительская фотография используется практически наравне с текстом, а иногда кажется даже более выразительной, чем текст. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть на социальные сети, страницы журналов, организацию городского пространства. Конкуренция между словом и изображением ощутима и в поэзии.

Особый «фотографический взгляд» можно обнаружить в стихах многих поэтов. В этих стихах вместо последовательно развертывающегося описания чувства или мысли изображаются различные вещи, причем изображаются так, как если бы они были увидены на фотографии. Такие стихи пытаются запечатлеть некий оптический образ и предлагают читателю восстановить его по описанию.

Этот образ *статичен*: фигуры и вещи, запечатленные на фотографии, всегда неподвижны, и поэт пытается передать это разными средствами — например, избегает употреблять глаголы, придающие тексту динамику. Подобный останавливающий мгновение взгляд можно найти уже в стихотворениях второй половины XIX века, по времени совпадающих с началом распространения фотографии как технического средства и как взгляда на мир:

Сад весь в цвету,
Вечер в огне,
Так освежительно-радостно мне!

Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду.

[324]

Афанасий Фет, 1884

К «фотографическому» взгляду часто обращаются поэты, предпочитающие описывать или изображать что-либо, передавать некое моментальное впечатление. У многих современных поэтов сам процесс такого восприятия часто становится предметом стихотворения: при этом могут описываться как существующие вещи, так и вымышленные. Поэт может пытаться «поймать» внутреннюю динамику фотографии — как бы попытаться всмотреться «вглубь» изображения.

В стихотворении Шамшада Абдуллаева «По поводу одной греческой фотографии» фотография одновременно и тема

стихотворения, действительно описывающего некое изображение, и особый способ смотреть на мир:

Море, насекомое, лошадь. Глядеть,
истязая глаза. Мухи
отчеканились прямо по центру — притушенный воздух. Камень,
короткая пружина, червяк под рукой —
нетронутая земная мелочь. Он
уснул в позе Белаквы; ни жив,
ни мертв. Слеза
ловит, точно игла, мелькающую на обожженном лице
припухлость губ. Без крика
он открыл глаза — точнее, они сами, по
его недосмотру, выплыли из век. Незрячая сущность
установилась сквозь тысячелетие на
дорожный указатель. В конце,
не шевелясь, он слизывает каплю с губ и
чувствует привкус тоски —
в Божьей деснице, в мертвой таверне, в чужой постели. [1]

В этом стихотворении автор «фокусируется» на разных объектах, представленных на фотографии, вглядываясь в каждый из них по отдельности. В первой строке появляется увиденное издали море, затем (вблизи) мы видим насекомое, затем снова происходит отдаление, которое позволяет «сфокусироваться» на лошади, дальше взгляд выхватывает отдельные детали («земную мелочь»). Поэт рассматривает отдельные элементы фотографии так, как это мог бы делать объектив: он «фокусируется» на одних элементах, в то время как другие предстают «размытыми», затем переводит взгляд на другие. Такой способ всматривания в предметы также родственен работе кинокамеры (19.8. Поэзия и кино).

Описание фотографии может быть близко к экфрасису (19.4. Поэзия и живопись): в книге Александра Уланова «Способы видеть» последовательность фотографий образует ассоциативный поэтический сюжет:

АНДРЕ КЕРТЕШ

Странность мгновения, трансформации случая. Полет балерин
на фоне обшарпанного брандмауэра. Рука, высунувшаяся из
вентилятора. Мраморные бюсты глядят в окно — или оказыва-

ются на толевой крыше вместе со стулом чуть ли не восемнадцатого века. Впрочем, не страннее ли всего просто смотрящий на улице — между породистых машин и собак, не менее нелепый, чем слоны или самолет на тротуаре. Эфемерность и оторванность облака в небе. [319]



Ключом к этому тексту становится название — имя знаменитого венгерского фотографа Андре Кертеса (Кертеша). Если мы посмотрим на его фотографии, то все встанет на свои места: стихотворение предстает своеобразным конспектом творчества фотографа. Уланов соединяет некоторые сюжеты этих фотографий, чтобы передать то впечатление, которое они оказывают на зрителя.

На фотографии знакомые предметы часто становятся неузнаваемыми и показывают себя с неожиданной стороны, и эта способность смотреть на вещи по-новому роднит фотографию с поэзией. То, что изображено на фотографии, не соотносится напрямую с действительностью (дерево на кар-

тинке *не изображает, не дублирует* дерево), но передает некий новый смысл, не сводящийся к изображению знакомых объектов.

Многие поэты, которые ставили перед собой задачу понять устройство мира, увидеть его как некое сложное целое, считали фотографию одним из центральных видов искусства. Например, это было свойственно почти всем поэтам-метареалистам (особенно Алексею Парщикову и Ивану Жданову), а также Аркадию Драгомощенко, Андрею Сен-Сенькову и некоторым другим поэтам.

Для ряда современных поэтов фотография становится основой для познания мира: окружающая действительность часто предстает на фотографии незнакомой и непривычной. Именно к такому взгляду на вещи, позволяющему увидеть незнакомое в знакомом, стремится поэзия, и поэтому фотография оказывается для нее одним из наиболее важных искусств.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Сергей Кулле, 1936–1984

НЕДАТИРОВАННЫЙ ТЕКСТ

Фотографируйте для истории!
 «Мальчик ест апельсины».
 Другой ему помогает.
 Фотографируйте для истории.
 Автомобиль проезжает по городу.
 Фотографируйте!
 Злой кудесник превратно толкует законы морали.
 Снимайте! Снимайте!
 Снимки сдавайте в архив.
 Не сокрушайтесь по поводу несовершенства ваших работ.
 Вы делали их в неблагоприятных условиях.
 Ваши пленки проявят заново
 великие мастера.
 Потомки помянут вас добрым словом.
 Фотографируйте для истории!
 Маргарита,
 поближе к вазе с вареньем!
 В руки возьми свою «Зоологию».

[184]

Из цикла «ФОТОБУМАГА. СТРАНА ИЗГОТОВЛЕНИЯ — ЕУ»
[фотография Эвгена Бачвара]

слепой словенский фотограф
делает снимок слепой женщины

для обозначения того, что между ними сейчас произойдет,
нужно придумать слово,
которое во всех европейских языках
принято было бы, произнося вслух,
повторять дважды



[283]

ФОТОГРАФИЯ

Белого превыше собора — в небо
 твой падает взор
 нет у паденья, паренья такого
 дна
 ангелы не падают в небо

ТЫ СЕЙЧАС — ИМЕННО ТО, ЧТО ТЫ ВИДИШЬ
ЗНАЧИТ МГНОВЕННО МЫ СОВПАДАЕМ

— головокружительна глубина —

взоров падением в небо все выше —
 все вниз

там где борозды

санных полозьев узор
иль самолетные межи

дай говорить
перечить

все здесь едино но не одно

безмолвие нынешнее твое

там за самолета пахотой, пахтой
среди бела инея небо еще синей

отрешенность совместна наша

но предначертано мне иное
отделяясь словно во сне

уходя белогривыми величественными садами
 фигурами накрёнными на краю балюстрад

уклонение в это время невесомости взгляда

благодарность

за видимое твое безмолвие
единокровности новой сродни

[69]

Алексей Парщиков, 1954–2009

ТРЕНОГА

На мостовой, куда свисают магазины,
лежит тренога и, обнявшись сладко,
лежат зверек нездешний и перчатка
на черных стеклах выбитой витрины.

Сплетая прутья, расширяется тренога
и соловей, что круче стеклореза
и мягче газа, заключен без срока
в кривящуюся клетку из железа.

688

Но, может быть, впотьмах и малого удара
достаточно, чтоб, выпрямившись резко,
тремя перстами щелкнула железка
и напряглась влюбленных пугал пара.

[241]

Игорь Жуков, 1964

Из цикла «ФОТО РАЗНОЙ КОНТРАСТНОСТИ»

ФОТО № 2

женщина удаляется
и снова женщина удаляется
как скульптура Джакометти
рамки фото —
переломленный на 4 горизонт

счастливец — навсегда
за рамкой справа

ФОТО № 3

... и это фото
по-настоящему
чувствуешь только когда
уже не раз встречался
с его жильцом

это фото
проявляется заново и
линии глаз и изгиб руки
обретают язык

ФОТО № 4. 2-й ИСПОРЧЕННЫЙ КАДР

иногда
коснувшись руки или щеки
вдруг выпадаешь туда где
никогда не был

ничего не узнаешь вокруг и
осознание становится временем

ФОТО № 9. 63-й СПОСОБ

Лихтенберг описал 62 способа
опирать голову на руку —
трудновато что-то добавить
но

на фоне моря и горы
женщина-ребенок
смотрит вправо —
локоть левой руки упирается в левое бедро
большой палец левой руки — под подбородком
мизинец и безымянный — возле губ
средний указывает на кончик носа
указательный — у виска
на фоне моря и горы

Лихтенберг испробовал все 62 способа
пробую повторить 63-й —
не получается —
нет моря
нет горы

да и я не женщина-ребенок

[129]

ТАКЖЕ СМ.: Лев Рубинштейн (4), Станислав Красовицкий (7.1), Афанасий Фет (16.2).

19.6.

Поэзия и театр

Пьеса в ее классическом понимании не похожа на другие тексты — она обладает особыми, легко узнаваемыми чертами. В ней всегда присутствуют реплики и вспомогательный текст — ремарки, описания декораций, обозначения актов и явлений. Такая организация текста — следствие того, что пьесы, как правило, предназначены для постановки на сцене и некоторые ремарки должны упростить работу режиссера и актеров. Однако даже если пьеса не предназначена для постановки, всё это может присутствовать в ней.

По своей структуре драма отличается как от прозы, так и от поэзии. В отличие от прозы в ней нет повествователя или наблюдателя, почти нет авторского текста, который описывает какую-либо ситуацию. В драме любой фрагмент текста принадлежит какому-либо персонажу или относится к авторским ремаркам. В отличие от поэтического текста, в драме не бывает единого субъекта: каждый персонаж обладает собственной субъективностью. Именно эта возможность сочетать в одном произведении разные субъективности, говорить разными голосами может привлекать поэтов.

В России существует собственная традиция использования прозы и стиха в театре. Вплоть до второй половины XIX века драмы в основном писались поэтами и в стихах. Это связано с тем, что начиная с античности драма была в основном стихотворной (классические трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, комедии Плавта и Теренция). От античности идет также разделение драм на трагедии и комедии.

В русской поэзии XVIII века трагедия была одним из центральных жанров. Трагедии всегда писались стихами (а точнее, александрийским стихом; 13. Строфика), и в XVIII веке к этому жанру обращались почти все значительные поэты (Александр Сумароков, Гавриил Державин и другие). Как правило, такие драмы сочинялись на известные мифологи-

ческие или исторические сюжеты, и мастерство драматурга заключалось в том, чтобы раскрыть такой сюжет глубже, чем это удалось его предшественнику.

Комедии в отличие от трагедий могли быть посвящены повседневной, бытовой жизни. Они писались как стихами, так и прозой. Этот жанр тоже был важен для поэзии XVIII века: он был призван улучшать нравы и просвещать людей. Сама Екатерина II написала около 25 комедий, причем все прозой. Прозой были написаны и лучшие комедии Дениса Фонвизина, «Недоросль» и «Бригадир».

Напротив, «Горе от ума» Александра Грибоедова было написано стихами: в этой комедии не просто подчеркивались какие-то забавные или достойные осуждения черты отдельных людей, но и проводился глубокий анализ общества в целом. Комедия Грибоедова была написана вольным ямбом. Похожий размер использовал французский драматург Мольер в пьесе «Амфитрион», после которой этот размер оказался устойчиво связан именно с комическим содержанием. Таким образом Грибоедов одновременно продолжил французскую комедийную традицию и противопоставил ей свою пьесу в стихах, ведь после успеха Мольера серьезные пьесы этим размером писать перестали.

В России в XIX веке стала развиваться также драма для чтения, не предназначенная для постановки на сцене. Именно к этой разновидности драматургии относятся пьесы Александра Пушкина «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» (несмотря на то, что впоследствии они все же ставились в театре). Эти драмы ориентировались на английскую традицию — прежде всего на драматургию Уильяма Шекспира, и в них чаще всего использовался белый пятистопный ямб. Другим важным ориентиром была драматическая поэма Иоганна Вольфганга Гёте «Фауст».

Стихотворная драматургия сходит со сцены с появлением драматургов-прозаиков (Николая Гоголя и Александра Островского) и разрушением системы жанров, резко противопоставлявшей трагедию и комедию (18. Жанр и формат). Периодически поэты пытались писать драмы в стихах, избирая для этого разные образцы в драматургии прошлого. Так, Иннокентий Анненский, много переводивший Еврипида, в подражание ему написал трагедии «Фамира-кифаред» и «Меланиппа-философ», где были соблюдены все особенности античной драмы.

Стихотворная драма в XX веке необязательно была подражательной. Иногда она могла строиться по иным принципам, не связанным с классическим театром. Таковы, например, были драмы обэриутов — «Елка у Ивановых» Александра Введенского и «Елизавета Бам» Даниила Хармса. Важной темой для этих поэтов была неспособность людей услышать друг друга, добиться понимания, и драматическая форма лучше всего подходила для отражения этого:

Петр Николаевич

Есть бесконечное движение,
дыханье легких элементов,
планетный бег, земли вращенье,
шальная смена дня и очи,
глухой природы сочетание,
зверей дремучих гнев и сила
и покоренье человеком
законов света и волны.

Иван Иванович
(зажигая спичку)

Теперь я понял, понял, понял,
благодарю и приседаю
и как всегда интересуюсь —
который час? скажите мне.

Петр Николаевич

Четыре. Ой, пора обедать!
Иван Иванович, пойдемте,
но помните, что завтра ночью
Елизавета Бам умрет.

[329]

Даниил Хармс

Поэту необязательно писать длинную пьесу, чтобы добиться того сочетания разных голосов, которое само собой возникает в театре: он может использовать отдельные элементы драмы в своих стихах, например реплики или ремарки. Влияние драмы заметно, например, в некоторых стихах и поэмах Николая Заболоцкого («Испытание воли», «Поэма дождя», «Де-

ревья», «Безумный волк»), где авторский текст сочетается с репликами разных персонажей.

Таким образом, поэты обращаются к драме только в том случае, если ставят перед собой специальные задачи, обладают особым представлением о поэтической субъективности. Современная прозаическая драма тем не менее может включать в себя поэтические фрагменты, которые так же, как поэтические фрагменты в кино (19.6. Поэзия и кино), призваны сделать восприятие происходящего менее «автоматическим» и более глубоким. Стихи нередко появляются внутри современных пьес (часто в виде песен): эта традиция идет от немецкого режиссера Бертольда Брехта и вполне жива в современной драме (например, в драматургии Ивана Вырыпаева).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Николай Заболоцкий, 1903–1958

ИСПЫТАНИЕ ВОЛИ

Агафонов

прошу садиться, выпить чаю.
У нас варенья полон чан.

Корнеев

Среди посуды я различаю
Прекрасный чайник англичан.

Агафонов

Твой глаз, Корнеев, наострился,
Ты видишь Англии фарфор.
Он в нашей келье появился
Еще совсем с недавних пор.
Мне подарил его мой друг
Открыв с посудой сундук.

К о р н е е в

Невероятна речь твоя,
 Приятель сердца Агафонов!
 Ужель могу поверить я:
 Предмет, достойный Пантеонов,
 Роскошный Англии призрак,
 Который видом тешит зрак,
 Жжет душу, разум просветляет,
 Больных к художеству склоняет,
 Засохшим сердце веселит,
 А сам сияет и горит, —
 Ужель такой предмет высокий,
 Достойный лучшего венца,
 Отныне в хижине убогой
 Травую лечит мудреца?

А г а ф о н о в

Да, это правда.

К о р н е е в

Боже правый!
 Предмет, достойный лучших мест,
 Стоит, наполненный отравой,
 Где Агафонов кашу ест!
 Подумай только: среди ручек,
 Которы тонки, как зефир,
 Он мог бы жить в условиях лучших
 И почитаться как кумир.
 Властитель Англии туманной,
 Его поставивши в углу,
 Сидел бы весь благоуханный,
 Шепча посуде похвалу.
 Наследник пышною особой
 При нем ходил бы, сняв сапог,
 И в виде милости особой
 Его за носик трогать мог.
 И вдруг такие небылицы!
 В простую хижину упав,
 Сей чайник носит нам водицы,
 Хотя не князь ты и не граф.

А г а ф о н о в

Среди различных лицедеев
 Я слышал множество похвал,
 Но от тебя, мой друг Корнеев,
 Таких речей не ожидал.
 Ты судишь, право, как лунатик,
 Ты весь от страсти изнемог,
 И жила вздулась, как канатик,
 Обезобразив твой висок.
 Ужели чайник есть причина?
 Возьми его! На что он мне!

К о р н е е в

Благодарю тебя, мужчина.
 Теперь спокоен я вполне.
 Прощай. Я все еще рыдаю.

(Уходит.)

А г а ф о н о в

Я духом в воздухе летаю,
 Я телом в келейке лежу
 И чайник снова в келью приглашу.

К о р н е е в

(входит)

Возьми обратно этот чайник,
 Он ненавистен мне навек:
 Я был премудрости начальник,
 А стал пропащий человек.

А г а ф о н о в

(обнимая его)

Хвала тебе, мой друг Корнеев,
 Ты чайник духом победил.
 Итак, бери его скорее:
 Я дарю тебе его изо всех сил.

Сергей Стратановский, 1944

УРАЛ-БАТЫР И ГИЛЬГАМЕШ

(По мотивам башкирского эпоса «Урал-батыр» и шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше)

У р а л - б а т ы р

Много дел богатырских

совершил я, Урал-батыр:

Я со змеем Заркуном боролся,

И с отцом его,

дивов владыкой, боролся,

Против зла их боролся.

Только главное зло

на земле обитает без тела,

И лица не имеет.

Смертью зовется оно.

Как его победить

рассказала мне девица-Лебедь:

Не стрелой поразить,

не мечом его можно сразить.

Есть в далекой стране

хищным дивом хранимый родник,

Кто губами приник —

не исчезнет вовек во мгле смертной,

Ни в бою на войне,

ни в дни старости.

Г и л ь г а м е ш

Снюсь я тебе,

сыну северных гор и герою.

Ты — потомок Энкиду,

моего неразлучного друга.

Ну, а я — воин юга,

я — Гильгамеш, царь Урука.

Воин смелый, великий

все я изведаль и видел

Землю и море до края мира.

Но заплакал я бурно,

когда друг мой Энкиду умер,

И пошел я от горя

к последнему морю на берег,

И добыл на дне моря

цветок на шиповник похожий,

Смерть саму убивающий...

И понес я народу

своему, не сорвав лепесточка даже,

Тот цветок обретенный,

в Урук огражденный, домой.

Но похищен змеей,

Был шиповник заветный,

в степи, на дороге обратной.

У р а л - б а т ы р

Ты не смог стать бессмертным—

владыка народа забытого.

Я им стану — я знаю.

Г и л ь г а м е ш

Берегись, воин сильный,

не стремись стать бессмертным, герой.

Нет в бессмертье веселья

зря к нему люди стремятся.

Долго жить хорошо,

но настанет когда-нибудь миг

И ты смерти захочешь...

Будешь звать ее, плача, в шатер...

У р а л - б а т ы р

Смерть не гостя, а вор.

Не бывает такого, старик.

Г и л ь г а м е ш

Знаю... видел... бывает.

[302]

ТАКЖЕ СМ.:
Осип Мандельштам (2.4), Лев Рубинштейн (4), Вера Павлова (6.3),
Елена Шварц (10.1), Станислав Львовский (12.3), Николай Звягин-
цев (15.4), Константин Фофанов (18.2.1).

19.7.

Поэзия и кино

Кинематограф — сравнительно молодое искусство. Оно родилось 28 декабря 1895 года, когда состоялся первый показ фильмов братьев Люмьер. С тех пор кино заняло крайне важное и заметное место в человеческой культуре.

Поэзия и кино могут по-разному взаимодействовать друг с другом: кино может становиться более «поэтичным», а поэзия — более «кинематографичной». В любом случае в современном мире поэзия и кино существуют в тесном контакте. Основа такого взаимодействия — *монтаж*, который используется как в кино, так и в поэзии.

Монтаж — это соединение разных фрагментов текста или изображения друг с другом в том порядке, который определяет сам художник, а не в том, что задан последовательным развитием действия или логическими связями. В поэзии монтаж возник задолго до кино — еще древнеримский поэт Овидий использовал монтаж в поэме «Метаморфозы», чтобы соединять различные, не связанные друг с другом сюжеты и темы.

Элементы монтажа можно найти почти в любой поэзии: поэты часто связывают друг с другом вещи, которые в обыденной жизни никак не соотносятся друг с другом. Иногда такое соединение выглядит особо «кинематографично», хотя те стихи, где оно происходит, могут быть сочинены и до изобретения кинематографа:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унизаны влагой вечерней,
Речи отрывистей, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

[324]

Афанасий Фет

В этом стихотворении поэт изображает ночной пейзаж при помощи четырех монтирующихся друг с другом сцен, каждая из которых занимает целую строку. Сначала мы видим месяц, затем вечернюю степь, затем объяснение влюбленных друг с другом, затем снова сумрачный пейзаж. Подобный монтаж разных сцен можно найти практически в любом фильме: именно за счет этого достигается особая вы-

разительность кино, но и в поэзии выразительность может быть связана именно с этим.

Режиссеры и кинокритики неоднократно обращали внимание на близость кино и поэзии. Это приводило, в частности, к многочисленным попыткам создать особый, «поэтический» кинематограф. В таких фильмах внимание зрителя должно было быть направлено не на сюжет, а на способы изображения вещей или людей, на то, как кинокамера видит мир. Наиболее заметные представители этого направления в российском кино — Андрей Тарковский и Александр Сокуров.

Один из ранних теоретиков такого кино, режиссер Дзига Вертов, писал о задаче кинематографа как о поэтической:

Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни...

Вертов подчеркивал, что кино — это временное искусство, так же как и поэзия, и что действие фильма движется вперед при помощи сменяющих друг друга ассоциаций (*движений вещей в пространстве*) так же, как это происходит в поэзии.

Поэзия может не только косвенно влиять на кинематограф, но и входить в него напрямую — например, в виде цитат из поэтических текстов. Эти цитаты могут играть разную роль в фильмах. Так, в фильме Андрея Тарковского «Зеркало» звучит стихотворение его отца Арсения Тарковского «Первые свиданья», в фильме «Сталкер» — стихотворение Федора Тютчева «Люблю твои глаза, мой друг...». В фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1964) есть довольно длинная сцена, в которой несколько популярных в годы съемок фильма поэтов читают свои стихи в Политехническом музее, где в те времена часто проводились поэтические вечера (среди этих поэтов Борис Слуцкий, Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко).

Кроме того, поэты могут непосредственно участвовать в создании кинофильмов. Владимир Маяковский написал сценарии фильмов «Не для денег родившийся», где снялись Давид Бурлюк и Василий Каменский, и «Закованная фильмой», где актерами были сам Владимир Маяковский и Лилия Брик. Поэт Юрий Арабов в течение многих лет пишет сце-

нарии для фильмов Александра Сокурова («Одинокий голос человека», «Дни затмения», «Фауст» и других).

Некоторые поэты пишут стихи по мотивам увиденных фильмов. Иногда такие стихи излагают сюжет фильма, который в таком «сжатом» виде кажется поэтичным сам по себе (как в книге Алексея Крученых «Говорящее кино», 1928). В других случаях поэт пытается запечатлеть в стихотворении то, что он испытывает при просмотре и что не могло быть выражено в самом фильме напрямую (как Александр Скидан в стихах, посвященных фильму Вернера Херцога «Агире, гнев божий»).

Наконец, кино может быть для поэта одним из средств познания мира. Так, Шамшад Абдуллаев, на поэзию которого кино оказало большое влияние, часто обращается к классическому итальянскому кинематографу (Микеланджело Антониони, Пьер Паоло Пазолини), чтобы найти соответствие между изображаемыми в нем пейзажами итальянских городов и пейзажами родного для поэта среднеазиатского города Ферганы. Это соответствие становится для него ключом к объяснению мира, в котором удаленные друг от друга точки связаны особым взглядом, напоминающим взгляд кинокамеры.

Таким образом, язык кино, как и язык фотографии, в XX—XXI веках заметно влияет на поэзию. Поэты часто заимствуют те или иные особенности кинематографа: чаще всего это различные типы монтажа, иногда это особый взгляд камеры, способный приближаться к объекту и удаляться от него.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Евгений Рейн, 1935

«ЛЕДИ ГАМИЛЬТОН»

Я помню год сорок четвертый,
На Сретенке кино «Уран».
Я там сидел сеанс несчетный,
С утра, пробившись на таран.
В фойе концерт спешил к финалу,
Галльон досматривал мильтон,
И наконец-то возникала

История про Гамильтон.
Она была простой девицей,
Но вознеслась от красоты,
И арапчонок меднолицый
Ей чистил райские плоды.
Супруг ее — старик приличный,
С таким и выйти — не в укор,
Служил по части заграничной —
Но появился военмор.
А в это время Бонапарта
Взошла зловещая звезда,
Он с Богом был запанибрата,
За ним горели города.
Но военмор сказал: «Довольно,
Британия, морями правь!»
И одноглазый, малахольный
Наперекор пустился вплавь.
Они сошлись при Трафальгаре,
Авантюрист и Альбион,
Охват французы проморгали,
И проиграл Наполеон.
А тот убит последним залпом,
Спит в палисандровом гробу.
О как рыдал я вместе с залом,
Как я закусывал губу!
А леди стала побирушкой
В трактирах выпивать всерьез.
И зал с понятливостью русской
Беде сочувствовал до слез.
И говорил мне однорукий,
Интеллигентный инвалид —
Вот как сейчас — с тоской и мукой —
Я слушаю, он говорит:
«Война пройдет. Что было — было.
Герою честь и мавзолей.
Вдова не заключает мира.
И нет пощады только ей».

[260]

Шамшад Абдуллаев, 1957

ЗАБЫТЫЙ ФИЛЬМ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

В довершение ко всему, летнее пламя.

Ни дерева, ни дощатого навеса:
только белая стена, залитая огнем, — под нею дуреет
желтый, худосочный кот (он казался бы мертвым,
если б не пугающая обдуманность его позы). Какая
пустынная округа, пронизанная солнцем! Возможно,
опасная пустынность? На пыльной,
неверной поверхности земли, на глянцевиных камешках,
на известковых приступках стены
солнце расплавило насекомых — везде по-разному.
Трое юнцов, словно фигуры из другой картины,
появляются справа. Не их ли мы ждали? Несмотря
на жесткость их поступи, они вряд ли оставят
царапины на трогательной хрупкости
захватанной пленки. Несчастливая пленка. Однако
ничто не лопнет, не разорвется: мир существует,
пока что-то движет юнцами, и они движут нами,
когда мы следим, как они бредут, пересекая
пейзаж и озираясь изредка. Они безразличны
к ландшафту, к следам запустения — словно
лишь безразличие может
сохранить их достоинство. Хотел бы я иметь
их спокойную пристальность и серые
францисканские сандалии. Так ли существенно,
что это — «Местность близ реки Арно», как гласит
надпись над верхней тесемкой немого кадра?
Куда важнее, что теперь
мы учимся видеть вне нас, где необретенное уже утрачено. [2]

Александр Скидан, 1965

Из цикла «КИНОГЛАЗ»

Разумеется, его смерть —
это смерть конкистадора.
Великолепный горбун, карбункул,
одним словом, перл в испанской короне.

Штандарт, расшитый золотом инков.
На жертвенном камне распускается пунцовое сердце.

Агирре, гнев Божий, поет
индейскую песню. В скважины перуанской флейты
хлещет христианская кровь.

Листва. Солнце. Медлительный
свинец реки.
Отравленная стрела

в шейных позвонках командора
вращает непотопляемый плот,
Ноев обезьяний ковчег.
В мертвой точке вращения пейзажа.

В спокойной точке обращения мира.

И в смерти он грезит об Эльдорадо.

[289]

Михаил Айзенберг, 1948

Вместе уснем и во сне закричим.
Вместе проснемся при полной луне.
Я холодею по ряду причин.
Большая часть остается во сне.
Встань между мнимых его величин —
с ним и со мной, протянувшись ко мне.

там санитарный идет эшелон
места хватает но все заодно
слезы о мертвом тоска о живом

Рама скрипит, и трещит полотно.
Только под утро кончается плен.
Тусклое облако встало с колен.
Никнут кусты. Отсырела трава.
Яблоня, пряча плоды в рукаве,
ветками машет спуста рукава.
В мокрой низине, в глубокой траве
яблоки спят голова к голове.

[12]

Алексей Крученых, 1886—1968

ЖАРНОЧЬ В МОСКВЕ
(Кадр лирический)

С привинченной к подушке головой
лежу в духовке...
хрипяч...

Бессонница креозотом
выедает каждый глаз.

.....

...Из Нарпита
конница
на демонстрацию скачет
ночью
в три часа.
Огибая чистый пруд
студенты орут
профессорскую резолюцию:
— «Если через год
из тебя выйдет грош, —
это что-нибудь да значит»!
Дым... шум... г — гум...

Беспризорною ночью
моссельпромцы не спят на часах
кормят девиц и собак.
В голове кирпичи устроили скачку:

Бьют ведром.
Одно спасенье:
начинаю распыляться
и лечу
в ремонт
в канализацию

.....

Бред...
Бессонница
доедает последний глаз.

Не усну... ежик в мозгу
Утреет... четыре часа.
Через крыши
лисицей кусачею солнце...
— Коварствие ! Подлог!
Матрац — кипятик, развар асфальта...
— Эй, пора итти на службу!

[179]

Валерий Земских, 1947

После всего кто-то приходит
Надо отвечать
Торопливый глоток из копытца
В дыме костра исчезают звезды в овраге
Утро ничего не желает слышать
Еще одно
Желтое пятно на березе
Одинокое колесо обгоняет машину
Чтобы лечь в кювете
Страх не бывает говорит Алиса
И гладит кошку

[138]

Станислав Львовский, 1972

здесь были доски мыши их дом
отсюда они тарасились в открытый проем
смотрели как темнота набухала воздух болел.
из тяжелой глины из острой травы
дети ночные соседские трогали медленно

сердце овечье утренний мел.
следы которые они оставляли друг на друге
дом у моря теплая зима не чета здешней
вчерашняя речь рейхсканцлера
просачивалась сквозь почтовый ящик
расплывалась чернилами на полу.

она крутилась у зеркала и ждала.
 плакала иногда примеряла юбки украшения
 босоножки и бог весть что небольшое
 как у это у женщин. он все не приезжал.
 иногда как бы издалека звонил присылал подарки
 и письма.

землеройки встречаясь в траве все чаще
 сплетничали что он не вернется. мари́ка рекк
 каждый вечер пела одну и ту же песенку.

потом она выходила к отливу. все следы
 которые он оставил на ней оставались на ней
 потому что в доме у моря ничего не исчезает.

там, у воды, на краю она все еще ждет
 в темноте где гнездо мышиное пищит и шуршит, —
 там она в зеркало смотрит не стареет, не спит.
 сквозь короткие волны падает снег мари́ка рекк поет

что мол сын мерил их деревянной школьной линейкой
 голубь взвешивал на своих весах приносил отцу
 а отец потерял одного в траве до сих пор
 шарит во тьме большими руками но не находит. [202]

ТАКЖЕ СМ.:
 Афанасий Фет (2.1), Леонид Шваб (9.2), Андрей Сен-Сеньков (9.4),
 Алексей Парщиков (11.2).

19.8.

Поэзия в связи с изменением технических средств

В XX веке роль техники в жизни человека радикальным образом изменилась: до этого техника была редкой и экзотичной, служила либо для развлечения, либо для сложного производства. В последнее столетие техника стала окружать человека в его повседневной жизни. Современ-

ный мир непредставим без скоростного транспорта, различных средств связи, компьютера и интернета.

Такое развитие техники стало вызовом для поэзии: в XX веке появляется множество стихов о технике — поэты пишут почти о каждой технической новинке. В большом количестве появляются стихи о телефоне, который в русской поэзии становится не просто символом развития техники, но и получает собственную символику (9.3. Символ). Как устройство, которое позволяет говорить на расстоянии, телефон становится знаком отсутствующего собеседника, в конечном итоге символом смерти. Например, в стихотворении Осипа Мандельштама телефон напрямую связывается со смертью:

На этом диком страшном свете
 Ты, друг полночных похорон,
 В высоком строгом кабинете
 Самоубийцы — телефон!

Асфальта черные озера
 Изрыты яростью копыт,
 И скоро будет солнце — скоро
 Безумный петел прокричит.

А там дубовая Валгалла
 И старый пиршественный сон:
 Судьба велела, ночь решала,
 Когда проснулся телефон. [207]

В конце XX — начале XXI века место телефона занимает интернет: коммуникация в Сети становится важным сюжетом для множества стихотворений. Интернет вообще играет крайне важную роль в современной поэзии — стихи часто появляются в первую очередь там, и там же поэты общаются друг с другом и со своими читателями (24. Где водятся стихи?).

Развитие техники и особенно появление персональных компьютеров и распространение автоматических алгоритмов обработки данных позволило по-новому поставить вопрос о статусе поэта: не сможет ли машина писать стихи? Не будут ли эти стихи лучше и интереснее, чем стихи, написанные человеком?

Еще в начале XX века французский поэт Гийом Аполлинер в эссе «Новый дух и поэты» призывал «механизировать» поэзию вслед за всеми прочими областями человеческой деятельности. Аполлинер и близкие к нему поэты почти не имели возможности воплотить этот призыв в жизнь, и «механизация» поэзии сводилась к использованию различных типографских приемов, которые позволяли приблизить поэзию к произведению визуального искусства (14. Графика стиха).

Компьютерная революция 1950—1960-х годов позволила поэтам, программистам и деятелям искусства вернуться к этой проблеме: компьютеры почти сразу стали использоваться для работы со стихами. Многие программисты пытались научить машину писать стихи. Постепенно с развитием цифровой техники эти попытки переросли в целое направление на стыке поэзии и других искусств, которое обычно называют *дигитальной* поэзией (от английского *digital* — «цифровой»).

Произведение дигитальной поэзии создается при помощи компьютера и за пределами компьютера (на листе бумаги, в устном исполнении и т. д.) существовать не может. Такая поэзия может быть очень разнообразна: какие-то ее образцы ближе к поэзии в привычном смысле, какие-то большее отношение имеют к современному искусству. Некоторые произведения дигитальной поэзии родственны поэзии комбинаторной: в их основе лежат математические алгоритмы, которые осуществляют перебор сочетаний слов, порождая при этом большое количество текстов (18.3.3. Комбинаторная поэзия).

Особенно широко дигитальная поэзия начинает развиваться параллельно с распространением интернета: это позволяет использовать гипертекст и различные способы передачи информации. Дигитальная поэзия становится *интерактивной* — у читателя появляется возможность влиять на работу математических алгоритмов и изменять облик получающихся произведений. Дигитальная поэзия использует не только текст, но и различные движущиеся и графические компоненты, анимацию, специально созданные компьютерные программы и т. д.

Первые эксперименты с дигитальной поэзией были связаны с попытками научить компьютер писать стихи. Для этого создавались специальные программы, которые могли со-

единять слова так, чтобы их сочетания не нарушали правила грамматики и укладывались в определенный стихотворный размер.

Например, в 1970-е годы группой советских программистов была написана программа, в основе которой лежал словарь книги Осипа Мандельштама «Камень» и набор правил, который методом перебора вариантов позволял получать различные комбинации этих слов. В результате было получено несколько стихотворных отрывков такого рода:

Умирующий — в смятении.
Вновь как тень, огни дрожат,
Вновь над бездною движенья —
Где-то далека душа...

Крик смертельный рядом, зыбкий,
Тлели в хрустале глаза,
Шелест мечется с улыбкой,
Где-то в чаще небеса.

С развитием интернета появилась возможность использовать такие генераторы поэтических текстов в рамках больших проектов.

Например, американские поэты Ник Монфорт и Стефани Стрикланд создали сайт «Sea and Spar Between»*, посвященный классике американской поэзии XIX века Эмили Дикинсон. Это произведение дигитальной поэзии генерирует 225 триллионов четверостиший, сочетая слова, взятые из произведений Дикинсон и романа Германа Мелвилла «Моби Дик». Читатель, попадающий на сайт этого проекта, указывает номер того четверостишия, которое он хочет получить, и видит связный текст, порождаемый специальной компьютерной программой. Словарь слов и словосочетаний для этой программы отбирался вручную, но все множество получающихся четверостиший создается автоматически.

В результате работы этой машины получаются такие тексты:

one air one air one door one air
artless leave and walk

* www.saic.edu/webspaces/portal/degrees_resources/departments/writing/DNSP11_SeaandSparBetween



лишь воздух воздух лишь дверь лишь воздух
безыскусно уходи иди

fix upon the blotbee course
but goalless is the sun

среди за пятнистой пчелой
лишь солнце бесцельно

Сочетания слов в этом тексте кажутся странными и непривычными, а сами отрывки с трудом поддаются переводу. Некоторые из этих сочетаний могут казаться неудачными, другие — наоборот. Дигитальная поэзия уравнивает их друг с другом, переводит наше внимание с пишущего на читающего — именно читатель должен решить, что перед ним — поэзия или всего лишь результат действия математического алгоритма.

Стихи, порожденные текстовыми генераторами, гораздо ближе к современному искусству, чем к поэзии в привычном смысле, прежде всего потому, что математические алгоритмы комбинируют слова в случайном порядке: от сочетания этих слов может возникнуть поэтический эффект, но его возникновение и исчезновение непредсказуемо (так сочетания случайных элементов в современном искусстве могут привлечь внимание зрителя, а могут оставить его равнодушным). Предметом интереса становится не сам текст, а процесс его возникновения, регулируемый математическими правилами и желанием читателя извлечь смысл из случайных комбинаций слов.

В дигитальной поэзии есть такие направления, которые имеют дело с текстами, создававшимися совсем для других, «непоэтических» целей. Иногда они появляются вследствие

случайного сочетания отрывков различных текстов прикладного характера. Случайные сочетания часто возникают в поисковых системах, где в ответ на запрос пользователя компьютерная программа выдает список страниц в интернете, связанных с этим запросом.

Тексты, которые возникают случайным образом, а затем интерпретируются как поэтические, называются *found-poetry* (англ. 'найденная поэзия'), и тексты, порожденные поисковыми машинами в интернете, — частный случай такой поэзии (они называются *фларф-поэзией*). Один из примеров такой поэзии — тексты *дорвеев* (doorway — 'дверной проем'): эти тексты автоматически создаются специальными программами для того, чтобы обмануть поисковые системы. Обычно страницы, заполненные текстами дорвеев, перенаправляют пользователя на рекламу, которая в других случаях не отображалась бы при поиске. Эти тексты создаются автоматически и, как любые автоматические тексты, содержат неожиданные столкновения смыслов, которые могут быть восприняты как поэтические:

Конфедерация растворяет резкий анапест,
а в вечернее время
в кабаре Алказар или кабаре Тифани
можно увидеть танец пастухов с палками,
танец девушек с кувшином вина на голове

Такие примеры показывают, что восприятие текста как поэтического возникает в сознании читателя и при определенной установке: текст, который содержит непривычные сочетания слов, может быть прочитан как поэтический.

Некоторые поэты сознательно используют подобные приемы организации текста. Например, часть стихов Василия Ломанина составлена из фраз, выбранных автоматически из других его текстов:

воскрес косы петухом от теперь насмешки из запущу мембраны
волнуется самый ослов и за ней с нет поднимусь
три от божьим рот наша четвертым
в внутрь улитка трепетали и большая только надо назовется
там...

Подобный способ составления текстов позволяет проверить поэтический язык на прочность — увидеть, может ли поэзия

выжить среди случайно подогнанных друг к другу слов, часть из которых даже не имеет никакого очевидного смысла (*нльну, фулб* и т. д.). Текст Ломакина приближается к «заумным» стихам футуристов, но при этом результаты использования компьютера при сочинении стихов могут куда больше напоминать привычную поэзию. Однако такие опыты интересны только в тех случаях, когда их относительно немного, иначе прием автоматизируется и в таких странных сочетаниях слов становится трудно уловить поэтическое содержание.

Компьютерные технологии играют особую роль в *саунд-поэзии* — произведениях, которые создаются только для исполнения и за пределами этого исполнения не существуют (10.5. Чтение стихов вслух (поэтическое чтение)). В произведениях звуковой поэзии компьютерные технологии часто используются для обработки голоса и для хранения данных.

Звуковая поэзия, как и дигитальная, располагается на границе между поэзией и другими искусствами. Эти виды поэзии активно развиваются в последнее время и стремятся выделиться в отдельные области искусства, лишь отчасти связанные с более привычной «книжной» поэзией.

19.9.

Поэтическая книга как искусство

Слово *книга* может пониматься двояко: как набор текстов, образующих смысловое и структурное целое (9.4. Стихотворный цикл), или как *материальный объект*. В любом случае книге приписывается огромное значение: она воспринимается как один из ключевых носителей знания, информации и культуры. Однако в привычном для нас виде книга существует относительно недавно, около пяти веков. До того как в XV веке Гутенберг создал печатный станок, каждая книга была уникальной, а процесс создания одного экземпляра занимал много времени и требовал больших усилий. В Европе для украшения манускриптов использовались сложные шрифты, а на полях или в начале глав часто рисовали миниатюры.

Многовековая традиция создания рукописных книг оказала существенное влияние и на современное книгопеча-

тание, многие люди продолжают ценить уникальные книги. В начале XX века вырабатывается особое понятие «книга художника», над такими книгами вместе с издателями и типографами работают известные художники, а результат их труда оказывается предметом коллекционирования и выставляется в музеях. Именно на выставках можно познакомиться с книгами, созданными благодаря Франсуа Воллару или специализированным издательствам, таким как французское «Маэт» (*Maeght*).

Множественные связи между рукописной и печатной книгой, словом и изображением находят воплощение в *поэтической книге*. При восприятии такой книги значимо единство и неразделимость визуальной и словесной составляющих.

В первой четверти XX века для многих поэтов книга стихов становится цельным высказыванием (как книги Осипа Мандельштама «Камень» и Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь»). Часто такая книга состоит не только из стихов, но также из рисунков и других элементов. Так, в книге Елены Гуро «Осенний сон» стихи, небольшие драматические и прозаические фрагменты соединяются с рисунками автора.

В авангардной поэтической книге такие ее «фоновые» элементы, как *шрифт, форма, формат и материал* (тип бумаги, ее цвет и фактура), становятся важнейшими элементами поэтических произведений. Алексей Крученых и Ольга Розанова создали книгу «Вселенская война. Ъ. Цветная клей» (1916), где стихи, напечатанные типографским способом, соседствуют с композициями, наклеенными на бумагу. Крученых сам создавал специальные типографские шрифты к своим книгам, таким как «Тэ ли лэ» (1914), «Поросят» (1913) и другим. Стихи и рисунки могут образовывать в поэтической книге единое целое.

Понятие «поэтическая книга» тесно смыкается с понятием стихотворного цикла (9.4. Стихотворный цикл), и иногда их нельзя в полной мере разграничить. Обычно книги стихов длиннее поэтических циклов, но все же далеко не всегда. Так, книги авангардистов часто включали ограниченное количество текстов и могли восприниматься также как циклы.

Если в 1900-е годы поэтические книги чаще всего были авторскими, то для искусства авангарда 1910-х годов и позднейшего времени было характерно разрушение границ между книгой одного автора и книгой нескольких авторов-еди-

номышленников. Так, Велимир Хлебников и Алексей Крученых создают книгу «Мирскóнца» (1912) вместе с Натальей Гончаровой, Михаилом Ларионовым, Николаем Роговиным и Владимиром Татлиным.

Под вопросом оказалось и традиционное противопоставление рукописной и печатной книги. В XX веке футуристы, ориентировавшиеся на письменную культуру рубежа XVII—XVIII веков, вернулись к идее *рукописной книги*, «в почерке полагая составляющую поэтического импульса», как гласил их манифест из сборника «Садок судей». У Константина Большакова в 1913 году вышла книга «Le futur» с иллюстрациями Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, где тексты были написаны от руки, а затем отпечатаны. Футуристы называли такие книги «самописьмом» (калька со слова «автограф»).

Во второй половине XX века поэтическая книга сближается с афишей, плакатом, промышленным дизайном. Концептуалисты размывают границу между поэтической книгой, акцией и выставкой. Андрей Монастырский и группа «Коллективные действия» сначала проводили акции, а затем по следам этих акций создавали тексты, своеобразные «отчеты о проделанной работе», сопровождающиеся документальными фотографиями. Так появились книги «Коллективные действия. Поездки за город». Сейчас эта форма распространилась в социальных сетях, где после какого-либо мероприятия обязательно появляется фото- и видеоотчет о нем.

Сегодня мы находимся в ситуации, когда на смену «эпохе Гутенберга» приходит эпоха медиа. На каждом этапе союз вербального и визуального начал поэтической книги переосмысливается заново, и вопрос о том, каким он будет в XXI веке, остается открытым.

Велимир Хлебников, 1885–1922

Алексей Крученых, 1886–1968

Казимир Малевич, 1879–1935

Ольга Розанова, 1886–1918





20.

Поэзия в контексте философии и науки

20.1.

Поэзия и философия

О близости философии к поэзии говорят, когда хотят противопоставить философию науке. Философ, в отличие от ученого, если о чем-то говорит, то, как и поэт, не говорит об этом как о предмете, существующем в другом месте, отдельно от него. Слова поэта или философа нельзя проверить при помощи обыденного опыта, их нельзя доказать, исходя из чисто логических или рациональных соображений, и нельзя вывести из каких-либо научных знаний.

Мысль поэта и философа как будто не направлена вовне (5. Адресат и адресация), она предназначена для того текста, который они пишут, и в то же время она может иметь отношение ко всему, к любому человеку и явлению. Поэт и философ открывают истину, находят ее, прибавляют ее к нашему миру, но мы можем поверить в нее не потому, что у нас есть непротиворечивые доказательства, а потому, что созданный ими текст достаточно убедителен и способен воздействовать на нас.

Поэзия, как и философия, не имеет дела с четко очерченным кругом проблем, как, например, биология или другие естественные науки. Вряд ли биолог станет говорить в своих научных работах о финансах или об архитектуре, а поэзия и философия могут говорить о чем угодно, нет ничего в мире, что не может попасть в их поле зрения, к чему они не имеют отношения. Поэт имеет отношение ко всему, но это

не значит, что он все превращает в тему (3.1. Тематизация в поэзии).

Философ, в отличие от ученого, не стремится быть подчеркнуто объективным, он, как и поэт, не скрывает своего авторства. Когда мы говорим о тексте философа, мы тоже должны обращать внимание на то, как конструируется субъект в этом тексте, хотя он и может быть выражен менее отчетливо, чем в поэзии (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект).

Для поэтов и философов важнее всего язык. И те и другие осознают, что язык — это не просто набор готовых слов и конструкций, которые нужно комбинировать и использовать как инструмент. Ведь если открывается что-то новое, если происходит «прибавление к бытию», то для описания этого нового нужен особый язык, в поисках которого постоянно находятся и поэты, и философы. Этот язык не может быть неизменным, раз и навсегда найденным, он должен постоянно меняться. Если химики, найдя удачный термин, дальше используют его на протяжении столетий, то философы стремятся найти новое определение и обоснование своим понятиям в каждом новом тексте, и в этом они похожи на поэтов, которые тоже не могут относиться к слову как к застывшему набору значений.

В XX—XXI веках перед философами возникла языковая проблема, которая издавна стояла и перед поэтами: проблема зависимости нашей мысли от готовых форм выражения — тех слов и словосочетаний, что как будто сами слетают с языка. Философы даже зачастую стремятся освободить мысль из-под власти языка и могут использовать опыт поэтов для его развития. Этой проблемой озабочен и философ Валерий Подорога, комментирующий поэзию Андрея Белого, и поэты Аркадий Драгомощенко и Михаил Еремин, исследующие соотношения значений слов и вещей:

Тавтология не является мыслимой точкой
равновесия значений, но описанием пространства
между появлением смысла и его расширением.
Расширение (игра по принятым правилам на отвесном свете)
совмещается со строением отсутствия.
Отсутствие почти, — необходимый остаток, —
всегда недостаточно.
Недостаточность, стремясь к полноте,
заключает субъект в предложение.

[113]

Аркадий Драгомощенко

Течение вытаскивает рыбу,
Вынашивает птицу ветер,
Земля
(Неповторимы дни Творения,
Поскольку вечны, сиречь закодировано
Во всякой тварной матрице
Несовершенство воспроизводимого.)
Свидетельствует абсолют зерна.

[122]

Михаил Еремин

Произведение философа, как и стихотворение, — это единое целое, и оно должно восприниматься целиком. Отдельные цитаты никогда не дают понимания того, что же сказано в целом тексте: можно пересказать «своими словами» учебник географии или биологии, но вряд ли можно «пересказать» Гегеля или Мандельштама. Поэтому одни философы, излагая других, всегда создают новое философское произведение, а поэты, переосмысляя чужие строки, никогда не повторяют их буквально.

В древности поэзия и философия не мыслились как что-то отдельное. Одно из самых ранних известных нам произведений греческой философии — «О природе» Парменида — написано в стихах и называется поэмой, а самый ранний китайский философский текст «Лао-цзы» — это ритмическая проза с большим количеством рифм. Со временем поэзия и философия отдалились друг от друга, но в разные эпохи периодически возникает интерес к их сближению и созданию философских произведений в стихах (таковы были, например, поэмы Фридриха Ницше) или поэтических текстов, которые были бы одновременно философскими. Александр Введенский, называвший собственное стихотворение «Мне жалко, что я не зверь» философским трактатом, писал:

Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума, более основательную, чем та, отвлеченная («Критика чистого разума» Канта).

Философские тексты — частый источник вдохновения для поэтов. Так, из стихов Федора Тютчева можно реконструировать натурфилософию Фридриха Шеллинга, его представление о творющем начале природы:

Не то, что мните вы, природа:
 Не слепок, не бездушный лик —
 В ней есть душа, в ней есть свобода,
 В ней есть любовь, в ней есть язык...

[317]

Поэты не просто читают философские тексты, но нередко стремятся получить философское образование. Таких немало среди русских поэтов: на философском факультете учились Андрей Белый, Осип Мандельштам и Борис Пастернак, в новейшее время — Марианна Гейде и Алла Горбунова.

В 1960—1980-е годы происходит настоящий взрыв интереса к религиозной философии. Возникает «метафизическая поэзия» (Ольга Седакова, Елена Шварц, Виктор Кривулин и другие), в которой цитируются наиболее важные произведения соответствующей философии, упоминаются ее ключевые понятия и метафоры.

Эти поэты во многом напоминали романтиков начала XIX века: метафизика и мистика, поиск новой духовности воспринимались ими как способ противостояния официальной идеологии. В поэзии Ольги Седаковой можно найти немало строк, представляющих собой своеобразные центоны, составленные из ключевых понятий Николая Кузанского, философа и теолога-мистика XV века:

Есть некий дар, не больший из даров;
 как бы расположение шаров,
 почти бильярд — но если сразу сто,
 задеты одним, летят в ничто.
 Мой бедный друг, воображаешь ты
 корзину беспримерной темноты?
 ничуть не так. Вот замысел игры:
 его объем есть острие иглы.

[280]

Игра в шары — это одна из главных метафор философа, воплощающая духовную жизнь. Также в стихотворении воспроизводится характерная для Кузанского форма философского обращения-диалога.

Целый ряд высказываний философов давно стал достоянием массовой культуры, и обращение к ним не может свидетельствовать о том, что те или иные стихотворения действительно опираются на философские тексты. Так, крайне популярно высказывание Рене Декарта *cogito*

ergo sum (Я мыслю, следовательно, существую), которое Елена Шварц использует для того, чтобы описать высылку философов из Советской России в 1922 году без всякой связи с Декартом:

Голову свою потеряв в морях,
 Решив: *cogito ergo non sum*,
 В бессудной бездне на Бога была руках,
 В быстрине грозной.

[344]

Иногда известное философское высказывание угадывается не по отдельным словам, а по характерному построению поэтической фразы: знаменитое высказывание Сократа «Я знаю, что я ничего не знаю» своеобразно развертывается в стихотворении Андрея Полякова:

Меняется делаться главное что-то,
 не просто все это, а то-то и то-то;
 и я понимаю, что я понимаю
 не то, что понятно, а что понимаю.

[249]

Когда пытаются разделить поэзию по темам, часто говорят о «философской лирике». Философской лирикой обычно называют ту лирику, которая не помещается в какие-то другие тематические рамки, а говорит о чем-то более общем и абстрактном. Однако такое определение вряд ли нужно, ведь любая хорошая лирика так или иначе выстраивает отношения между человеком и миром, и с этой точки зрения ее всегда можно назвать философской.

Не только поэты по-разному обращаются к философии, но и сама поэзия — благодатный материал для философского размышления. Недаром в XX и XXI веках целый ряд значительных философских текстов был создан как размышления или комментариев к стихам поэтов. Самый известный из них — книга Мартина Хайдеггера, посвященная поэзии Фридриха Гёльдерлина. В то же время Ален Бадью использовал стихотворения «Век» Осипа Мандельштама и «Здесь» Геннадия Айги для философского осмысления основных идей XX века. Этот философ даже предложил называть XIX—XX века «веком поэтов», то есть временем, когда поэзия берет на себя задачи философии. Он также приводит список поэтов, наиболее повлиявших на развитие философской

мысли: Фридрих Гёльдерлин, Артур Рембо, Стефан Малларме, Фернандо Пессоа, Осип Мандельштам, Георг Трактль, Пауль Целан, позже в этот список включается Геннадий Айги.

Поэты и философы часто были в дружеских отношениях друг с другом. Формировались даже философско-поэтические сообщества, то есть кружки, состоящие из поэтов и философов. В русской культуре мы находим такой пример в 1820-е годы — это кружок Любомудров, занимавшихся осмыслением немецкой классической философии и стремившихся создать самостоятельную русскую философию. В этот кружок входили Владимир Одоевский, Дмитрий Веневитинов, Иван Киреевский, Степан Шевырев и другие поэты:

Падет в наш ум чуть видное зерно
И зреет в нем, питаясь жизни соком;
Но час придет — и вырастет оно
В создании иль подвиге высоком
И разовьет красу своих рамен,
Как пышный кедр на высотах Ливана:
Не подточить его червям времен,
Не смыть корней волнами океана;
Не потрепать и бурям вековым
Его главы, увенчанной звездами,
И не стереть потоком дождевым
Его коры, исписанной летами.
Под ним идут неслышную стопой
Полки веков — и падают державы,
И племена сменяются чредой
В тени его благословенной славы.
И трупы царств под ним лежат без сил,
И новые растут для новых целей,
И миллион оплаканных могил,
И миллион веселых колыбелей.
Под ним и тот уже давно истлел,
Во чьей главе зерно то сокрывалось,
Отколь тот кедр родился и созрел,
Под тенью чьей потомство воспиталось.

[345]

Степан Шевырев

В этом стихотворении один из вождей Любомудров отстаивает такое видение поэтического творчества, которое опи-

рается не только на чувства и ощущения, но и на интеллект. Поэт показывает, каким образом развивается человеческая мысль, как она зарождается (*чуть видное зерно*) и как затем постепенно развивается и обретает силу. Шевырев пишет о могуществе человеческой мысли, о том, что на самом деле именно она управляет миром. Это торжество мысли было в центре поэтической программы Любомудров — поэзия и философия были для них едины.

Век спустя, в 1920—1930-е годы, большой интерес к философии проявлял кружок ОБЭРИУТОВ, в который входили также философы Яков Друскин и Леонид Липавский. Кроме того, в лице ОБЭРИУТОВ мы имеем дело с феноменом коллективного авторства, когда каждый поэт и философ существует и сам по себе, и в то же время вместе они создают некое общее философско-поэтическое мышление.

Участники кружка не просто читали и обсуждали друг с другом свои и чужие философские и поэтические произведения, но даже выработали общий язык, в котором ряд особых терминов и понятий (*дыра, окно, это и то, вестник*) появлялся сразу у нескольких авторов или мигрировал из языка поэзии в язык философии и назад. Одно из таких понятий обозначалось словом *дыра*: этим словом ОБЭРИУТЫ обозначали место встречи времени и пространства. *Дыра* появляется в ритмизованном трактате Друскина и в стихотворениях Хармса — она была одновременно и поэтической метафорой, и философским термином:

Формы наглядного созерцания — время с пространством встречаются в точке — дыре неба.

Щель — место в пространстве — дыра простая в небе. [115]

Яков Друскин

Я внезапно растворилось

Я дыра в стене домов

Сквозь меня душа пролилась.

Я форточка возвышенных умов. [329]

Даниил Хармс

Особенно интересны случаи совмещения поэта и философа в одном лице. Так, в равной степени и как философы, и как поэты известны символисты Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов. Поэтический тезис Соловьева

Милый друг, иль ты не видишь,
 Что все видимое нами —
 Только отблеск, только тени
 От незримого очами?

[295]

— не только повлиял на развитие русской религиозной философии, но и стал манифестом символизма в поэзии. Соловьев часто включал свои и чужие стихи в философские работы, даже в свою диссертацию.

Нам известны стихи русских философов, которые не считали себя поэтами. Для этих философов стихи были сжатой формой мысли, которую в будущем можно будет развернуть. Так, философ Лев Карсавин сначала пишет «Венок сонетов», а потом философский комментарий к нему.

Стихотворная форма позволяет философу связать понятия, избегая однозначности, не отвечая на вопрос, почему и как он их связывает. Он просто показывает нам, что эти понятия тесно связаны, например при помощи рифмы. Карсавин рифмует *бытие* и *субъект (я)*, раскрывая, таким образом, присутствие всего во всем:

Могли бы в тьме кромешной быть и я?
 Мне кажется: в бездействии коснея,
 Недвижного взыскуя бытия,
 Себя теряя, растворяюсь в ней я.

И сладостны мгновенья забвения!
 Порою в них мне зрится свет яснее.
 Но—где тогда, во тьме или во сне я?
 Но меркнет свет во мгле житей-бытия.

Томлюсь я бессилием желанья:
 Своей я тьмы, себя не одолел.
 Воздвигнуть мню — смешное подражанье! —
 Нас посреди сомнительный предел.

То эта тьма во вне, то тьма моя.
 Где твой предел, раз нет небытия?

[156]

Стихи философов нельзя считать собственно поэтическими произведениями, это скорее философские произведения в стихах. Стихи философов, конечно, отличаются от стихов поэтов,

но иногда между ними можно заметить определенное сходство. Николай Федоров в работу «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства» включает собственную стихотворную вставку. Если сравнить ее со стихотворением Хармса «Мир», то видно, что философ и поэт для того, чтобы построить сложные рассуждения минимальными средствами и одновременно показать, как динамично может развиваться понятие, используют сходные приемы:

Почему мир не мир?
 почему для одних мир — только вне мира,
 а для других нет мира ни в мире, ни вне мира?

[323]

Николай Федоров

Но мир это не я.
 Хотя в то же время, я мир.
 А мир не я.
 А я мир.
 А мир не я.
 А я мир.
 А мир не я.
 А я мир.

[329]

Даниил Хармс

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Введенский, 1904–1941

Мне жалко что я не зверь,
 бегающий по синей дорожке,
 говорящий себе поверь,
 а другому себе подожди немножко,
 мы выйдем с собой погулять в лес
 для рассмотрения ничтожных листьев.
 Мне жалко что я не звезда,
 бегающая по небосводу,
 в поисках точного гнезда
 она находит себя и пустую земную воду,
 никто не слышал чтобы звезда издавала скрип,
 ее назначение ободрять собственным молчанием рыб.

Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна.
Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я неточен.
Многим многим лучше, поверьте,
частица дня единица ночи.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий длинные вершины,
которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
Мне жалко что я не чаша,
мне не нравится что я не жалость.
Мне жалко что я не роща,
которая листьями вооружалась.
Мне трудно что я с минутами,
меня они страшно запутали.
Мне невероятно обидно
что меня по-настоящему видно.
Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне страшно что я двигаюсь
не так как жуки жуки,
как бабочки и коляски
и как жуки пауки.
Мне страшно что я двигаюсь
непохоже на червяка,
червяк прорывает в земле норы,
заводя с землей разговоры.
Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,

она знает что все не так
Мне трудно что я с минутами,
они меня страшно запутали.
Мне страшно что я не трава трава,
мне страшно что я не свеча.
Мне страшно что я не свеча трава,
на это я отвечал,
и мигом качаются деревья.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живет однажды.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу что они усердно
стараются быть похожими.
Я вижу искаженный мир,
я слышу шепот заглушенных лир,
и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто
Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я не точен,
многим многим лучше, поверьте,
частица дня единица ночи
Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся
бессмертие, называющихся вид основ.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины.
Мне страшно что все приходит в ветхость,
и я по сравнению с этим не редкость.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.

Кругом как свеча возрастает трава,
и мигом качаются деревья.
Мне жалко что я не семя,
мне страшно что я не тучность.
Червяк ползет за всеми,
он несет однозвучность.
Мне страшно что я неизвестность,
мне жалко что я не огонь.

[57]

Даниил Хармс, 1905–1942

НÉТЕПЕРЬ

Это есть Это.
То есть То.
Это не есть Это.
Остальное либо это, либо не это.
Все либо то, либо не то.
Что не то и не это, то не это и не то.
Что то и это, то и себе Само.
Что себе Само, то может быть то, да не это, либо это,
да не то.
Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог дунул.
Это ушло в это, а то ушло в то, и нам неоткуда выйти
и некуда прийти.
Это ушло в это. Мы спросили: где? Нам пропели: тут.
Это вышло из тут. Что это? Это ТО.
Это есть то.
То есть это.
Тут есть это и то.
Тут ушло в это, это ушло в то, а то ушло в тут.
Мы смотрели, но не видели.
А там стояли это и то.
Там не тут.
Там то.
Тут это.
Но теперь там и это и то.
Но теперь и тут это и то.
Мы тоскуем и думаем и томимся.
Где же теперь?

Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там.
Это было то.
Тут быть там.
Это, то, там, быть, Я, Мы, Бог.

[329]

29 мая 1930

Денис Ларионов, 1986

НЕСЧАСТНОМУ СОЗНАНИЮ

Таким образом, артикулируя негативность
автоматически устраняя
всякую негативность: я это я, говорящий тебе о тебе
до точки кипения, что нельзя повторить
не повторив опыт итожащий
изображение — транспорт статичен, пригород перерезан,
протеина осадки.

Это проза микросюжетов — смотрите цитату — внутри
говорящего правду несчастного — правда — сознания
правилом вычитания укорененного
в рамках среды, чьей эффективной
метафорой могла бы... а вот и нет: *кишели коммуникации*
но так и было, сети коммуникаций *кто-то промолвил*
на энной странице.
За Тосно.

Брошенный выдох был равен себе словно фабрике с
перебитыми стеклами можно было помочь в эти 22:30.

.....
В астматическом, скажем так, блеске множил себя идиот.
Как, спросишь ты, после того как отвечу: стимулируя
драматургию побега и возвращения блудного сына
в пейзаже пещеристом, в ишемическом страхе.

И последнее: здесь, на странице 17 автостоянка и Mother
land, отрицание отрицания и пластмассовый свет.
Там, где плато тотально развернуто, я
субъект внутри острой критики и словно бы избегая ее.

[188]

Аркадий Драгомощенко, 1946–2012

LUDWIG

Витгенштейн давно в раю. Вероятно, он счастлив,
поскольку его окружающий шелест напоминает ему
о том, что шелест его окружающий говорит ни о чем,
но и не предъясняет того, что надлежит быть «показано».
Мучительно, поскольку никак не вспомнить какую-то
фразу.

Неприятно еще потому, что разум не в состоянии
«схватить»
границу между absorption и знанием поглощения.
Erfassen.

Фраза забыта, однако он знает, что ее знают все,
причем они тоже забыли, более того, даже не знают, о том,
что она, не возникая в раю, обречена появлению, — если
рай, как полнота языка, постоянен в стремлении
за собственные пределы, фраза обещает лишь форму,
т. е. тень вне источника света, но между тем
забвение модально, оно расслаивается и образует
пространство, в котором что-то определенно известно.
И благодаря чему другое смещается в то, что неведомо.
Например, известно, что Витгенштейн (Людвиг) в раю.
Также, что тело не подлежит описанию, ни предъяснению.
Оглядываясь, Витгенштейн видит, как, попирая
законы перспективы, у его плеча возникает Вергилий.
С ним кто-то рядом. Дождь еще не накрапывает.

И не начнется.

Естественно, у Витгенштейна возникает вопрос
относительно фразы, которая была несомненно важна
и отсутствие которой во рту его не столько терзает,
сколько смущает. Но неожиданно для себя произносит:
«Как поживает Тракль?» И после короткой паузы слышит:
«Там, откуда мы, его нет». И Витгенштейн пишет:
«Приятное различие температуры разных участков
человеческого тела...»

Это тоже, скорее всего, что-то напоминает,
татуировки песка,
окружающий шелест, не говорящий никому — ничего.

[113]

Евгения Сулова, 1986

Вспышка слова
в роду размещающегося цветения —
изголовия множатся тишины
посредством.

Сквозь рейсы сверхкратких
проходит психическое
сеткование.

Мысль — пропуск:
сход на зарево закрытого ока
распространяется через
грудную решетку.

И там совесть — память прямого пути,
собранный до признака воли.
Одноотец снова

сходится и растворяется
между умом. Я тоже
помню — значит плавление
оболочки эха.

Мысль — пропуск:
в соотношении
со срединностью экзотического
поступка.

Место молится до
проявления речи, заходясь
в острие закона.

[307]

ТАКЖЕ СМ.:
Александр Введенский (7.1), Осип Мандельштам (7.2), Даниил
Хармс (15.3), Владимир Соловьев (16.1).

20.2.

Поэзия и наука

Многие думают, что нет ничего более далекого друг от друга, чем поэзия и наука. Однако это не так. В истории множество примеров того, как поэзия проявляет интерес к науке, а наука — к поэзии. В древние времена наука и поэзия были связаны особенно тесно. Например, в Древней Греции и Древнем Риме многие научные трактаты писались в стихотворной форме, и это ни для кого не было удивительным. В европейской поэзии больше не было такого взаимопроникновения поэзии и науки, но было множество попыток сблизить их друг с другом и множество ситуаций, в которых они сближались сами собой.

Это всегда было связано с тем, что общество считало для себя интересным и важным, а также зависело от самих поэтов. Поэты могли считать, что делают с учеными «общее дело», но могли и предполагать, что поэт должен сосредоточиться на своем искусстве и не выходить за его пределы. Как писал поэт Алексей Парщиков, в некоторые эпохи ощущение полноты мира легче всего почувствовать именно в науке.

С другой стороны, существовало мнение, что поэзия занимается тем же, чем наука, — пытается познать мир, но делает это при помощи особых средств. Так, Иммануил Кант считал, что наука и поэзия близки, потому что обе представляют собой деятельность рассудка, которая подчиняется определенным правилам и направлена на познание мира. По его словам, поэзия занимается «свободной игрой воображения как делом рассудка», то есть подходит к своему материалу («игре воображения») так, как наука — к своему.

Другими словами, есть два вида взаимоотношений науки и поэзии: использование терминов и понятий науки в поэтическом творчестве и использование поэзии как науки — для познания мира. Первый вариант в русской поэзии встречается чаще и уже с XVIII века, второй — реже и только с XX века.

Важно, что наука бывает разная: естественные науки (физика, химия, биология) могут быть менее известны поэту, чем науки гуманитарные (прежде всего филология и история). Гуманитарные науки имеют дело с теми областями человеческой деятельности, которые и так близки

поэту, — с художественными текстами, судьбами общества и отдельных людей. Но естественные науки открывают для поэта мир, незнакомый гуманитарным наукам, — мир, в котором люди оказываются такой же частью мироздания, что и растения, планеты или химические вещества. Такой взгляд на мир потенциально раскрывает перед поэтом новые горизонты.

Математика, логика и лингвистика (языкознание) в полной мере не относятся ни к гуманитарным, ни к естественным наукам. Они имеют дело со структурами человеческого мышления, как и гуманитарные науки, но описывают свои объекты так, как это делают науки естественные. Лингвистика часто привлекает поэтов как источник терминов и понятий, которые могут обогатить поэтическую речь (такие понятия используются так же, как философские понятия; 20.1. Поэзия и философия), или как практика обращения с иноязычными словами и словосочетаниями (22.2. Межъязыковое взаимодействие).

Поэзия, которая использует достижения естественных наук, возникает на русском языке еще в XVIII веке. Основателем такой поэзии был Михаил Ломоносов, который прославился не только как поэт, но и как ученый (прежде всего физик и химик). Отсылки к научным реалиям встречаются в разных произведениях Ломоносова, а «Письмо о пользе стекла» почти целиком посвящено описанию различных достижений естественных наук. Поэт много занимался исследованием химических и физических свойств стекла в 1750-е годы, и «Письмо» подробно описывает все те области, где оно могло бы применяться. Ломоносов обращается и к достижениям других наук того времени — например, астрономии: он излагает модель Солнечной системы Коперника, в которой планеты движутся вокруг Солнца (в средневековой науке была распространена модель Птолемея, в которой Солнце и другие планеты двигались вокруг неподвижной Земли):

Астро́ном весь свой век в бесплодном был труде,
Запутан циклами, пока восстал Коперник,
Презритель зависти и варварству соперник.
В середине всех планет он солнце положил,
Сугубое земли движение открыл.
Однем круг центра путь всеневный совершает,
Другим круг солнца год теченьем составляет,

Он циклы истинной Системой растерзал
И правду точностью явлений доказал. [196]

Научная революция начала XX века, когда активно изучалась структура атома, а в рамках теории относительности Альберта Эйнштейна были сформулированы фундаментальные принципы взаимосвязи пространства и времени, вызвала новую волну интереса к естественным наукам. В том или ином виде имя Эйнштейна и следы его идей возникают у многих поэтов XX века, но некоторые из них пытались сделать новую науку основой поэтического мышления.

Подобную попытку предпринял в своем позднем творчестве Валерий Брюсов, который пытался создать особую «научную» поэзию: в такой поэзии действительность и человеческие отношения воспринимались и изображались через призму языка и понятий естественных наук. Например, в стихотворении «Мир электрона» поэт отталкивается от того, что известно об устройстве атома, чтобы использовать его структуру как метафору мироздания в целом:

Быть может, эти электроны
Миры, где пять материков,
Искусства, знания, войны, троны
И память сорока веков!

Еще, быть может, каждый атом —
Вселенная, где сто планет;
Там — все, что здесь, в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет. [49]

Электрон был открыт примерно за двадцать лет до того, как было написано это стихотворение, но его роль в устройстве атома во многом оставалась неясной. В современном изучении атома Брюсов видит продолжение тех размышлений, что начали уже древнегреческие философы, впервые предположившие, что вещи мира состоят из атомов.

Одно из самых древних описаний античных теорий атома оставил римский поэт Лукреций в поэме «О природе вещей» (I век до нашей эры): он утверждал, что все предметы состоят из невидимых глазу частиц (атомов) и пустоты. Лукреций был важной фигурой для Брюсова, который, однако, ставит перед собой другие задачи: не объяснить в стихах какое-то

физическое явление, а использовать то, что известно об этом явлении (а вернее, то, что неизвестно), как отправную точку для поэтического изображения мира.

Поэт, если считает нужным, может пренебрегать тем, что известно о мире естественным наукам. Например, Пушкин, комментировавший собственные подражания Корану, писал «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» о таких строках:

Земля недвижна — неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой. [257]

Эта картина вселенной, в которой земля оказывается неподвижной, а над ней возвышается небесная сфера, во времена Пушкина, как и в наше время, казалась архаичной, но поэт сохраняет ее, потому что при ее помощи вслед за текстом Корана можно показать божественное величие и ничтожность человека на его фоне.

Поэт может подчеркивать различие, которое возникает между поэзией и наукой. Например, Николай Байтов, инженер по образованию, напрямую обращается к фактам науки:

Отодвинув квазар за телескоп,
Радхакришнан в гнев ушел.
Морским, голландским набив табаком,
Минковский трубку зажег.

Он сказал: «Мой вакуум поистине пуст.
Он пуст и линеен: он прост».
А я сказал, отодвинув стул:
«Но он неустойчив, босс!

В нем родятся пары частиц или дыр —
виртуальный квантовый пар.
Он однажды вселенную так родил
и с тех пор навеки пропал».

Но Рудольф Минковский смело взглянул,
разгоняя ладонью дым:

«Да, мой вакуум стоит, словно нуль,
и чреват явлением любим.

Молодого гуру встретив в саду,
я не скрою, что я не трус.
И когда-нибудь я так же уйду,
отодвинув звезду за куст».

[30]

Сюжет этого стихотворения — спор фундаментальной науки и философии. Сарвепалли Радхакришнан — индийский философ, пропагандировавший и изучавший традиционную индуистскую философию, а Рудольф Минковский — известный астроном XX века, занимавшийся среди прочего изучением газовых туманностей. Минковский обсуждает с третьим лицом, за которым скрывается субъект, различные представления о вакууме, разобраться в которых можно только в том случае, если быть достаточно подкованным в естественных науках и их истории.

Описания свойств вакуума оказываются нужными для того, чтобы посмотреть на человеческий мир в масштабе космических процессов, которые настолько длительны, что выходят за пределы самой длинной человеческой жизни. Именно поэтому в конце стихотворения Минковский говорит о том, что ему тоже предстоит уйти, оставив свои исследования (как ушел Радхакришнан), и именно в этой точке наука уступает место философии, которая отвечает на вопрос о месте человека в мире на фоне таких больших вещей и процессов, как мироздание и время в целом. Таким образом, факты естественных наук нужны Байтову для того, чтобы вписать отдельную человеческую жизнь в общую структуру вселенной.

Наконец, поэт может использовать внешние особенности языка науки: в его стихах могут присутствовать классификации, они могут изобиловать сложными предложениями и характерной лексикой, не относящейся ни к какой науке конкретно, но сразу говорящей читателю, что он имеет дело с определенным типом речи. Такой подход был характерен для некоторых поэтов московского концептуализма, в частности для Дмитрия Александровича Пригова и Андрея Монастырского, для которых использование такого языка было способом сделать свои тексты менее похожими на привычную поэзию.

Поэт может использовать различные элементы научного языка — например, фрагменты специализированных ра-

бот, как это делает Аркадий Драгомощенко в стихотворении «Изучая язык Nuku-tu-taha»:

Птица полетит
Мальчик идет атрибутируя полет
Ты купаешься, птица полетит в полете
Над мальчиком у которого все времена
Сразу когда он купается входит в то
Что вчера было темное в свете звезд
Перед тем как погрузиться в воду

<...>

Пуля покидает тело сворачивается время
Птица видит мальчика собака летит —
Человек смертен искусство огромно

[113]

Здесь дословный перевод отдельных фраз, взятых из грамматики полинезийского языка ниуэ, помогает поэту создать особый язык, не похожий на повседневный. Эти фразы, взятые вместе, описывают особую, почти фантастическую реальность, и эта реальность может быть описана только таким особым языком, благодаря которому внимание читателя приковано к деталям, обычно незаметным в повседневном языке. К таким деталям относится то, что *птица полетит в полете* (видимо, этот язык требует именно такой последовательности слов) или что *когда он купается входит в то* и т. д. Завершается стихотворение известным афоризмом Гиппократов *vita brevis ars longa* (жизнь коротка, искусство долго), который также начинает напоминать буквальный перевод фразы на языке ниуэ.

Похожий способ организации текста возникает под влиянием поэзии Аркадия Драгомощенко и у некоторых поэтов младшего поколения. Например, в ряде стихов Никиты Сафонова научная речь оказывается строительным материалом, из которого создается речь поэтическая:

То, что определяется частотой пересечения значений:
то, что есть равенство без симуляции временем

Не закончившись, замыкание видимого света отменяет
видимость;

остаются глаза, изображение троп,
оставленных глазами

Пересеченные, чаще
 границ от-времени;
 имеет ли он (Б. 21—23, п. 4) в виду
 дальность — неопределимый пункт, что некогда был.

Некогда пересеченные: некогда бывшие,
 где снова? [277]

738

В этом стихотворении появляются разные приметы научного языка: ссылки на использованную литературу (Б. 21—23, п. 4), построение фразы, характерное для научных работ (*То, что определяется частотой пересечения*), использование комбинаций слов, которые кажутся научными терминами (*равенство без симуляции временем*). Все это не отсылает ни к какой конкретной науке, но оказывается нужным для того, чтобы создать особый язык, резко отличающийся от повседневного языка и позволяющий говорить о смутности и неопределенности окружающего мира, который может быть описан лишь через столь же смутные и неопределенные понятия.

Когда поэт обращается к филологическим или историческим наукам, это менее заметно, чем когда он обращается к наукам естественным. Например, в стихотворении на историческую тему он может использовать сведения, почерпнутые из исторических исследований, но это говорит скорее об общей эрудиции поэта, а не о его интересе к науке. Строго говоря, так же происходит и с естественными науками: все современные поэты знают, что Земля вращается вокруг Солнца, а растения вырабатывают кислород. Но далеко не каждый считает нужным упоминать эти факты в своих стихах, хотя каждый пишет о мире, который немислим без этих фактов. Гуманитарная образованность поэта таким же образом формирует тот мир, о котором он пишет, но редко находится в центре внимания.

Гуманитарное знание приобретает особую важность тогда, когда поэзия становится в первую очередь способом познания мира. Подобная поэзия появляется в конце XX века, и часто ее авторы сами выступают практикующими учеными-гуманитариями. Стихи таких поэтов непосредственно обращаются к тому материалу, с которым они работают как исследователи, ведь в поэтическом тексте часто можно сказать больше, чем в научной статье, и сказать принципиаль-

но иным образом. Но в то же время такие тексты близки научным исследованиям: с их помощью поэт пытается познать мир и разобраться в нем.

Поэт и филолог Полина Барскова как профессиональный культуролог изучает Ленинградскую блокаду. Изображение блокады в ее стихах похоже на изображение блокады в ее статьях, но в то же время отличается от него, ведь в поэтическом тексте можно отказаться от многих академических условностей или использовать интуицию там, где исследователь должен отступить перед фактами.

Один из примеров таких стихов у Полины Барсковой — цикл «Пылкая Дева, или Похождения Зинаиды Ц.». Завязка этого цикла такова: автор обнаруживает в архиве Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург) акт 1942 года о вскрытии комнаты переводчицы Зинаиды Быковой, «публиковавшей в начале века свои стихи и переводы из французской поэзии под псевдонимом Зинаида Ц.». Далее Барскова, вместо того чтобы писать научное исследование об этой забытой фигуре Серебряного века, исследует судьбу своей героини поэтическими средствами.

В этот цикл включены некоторые реальные документы — например, насмешливая заметка поэта Михаила Кузмина о переводах Быковой. Барскова обсуждает эту заметку, обращается напрямую к ее автору и к своей героине:

Что же ты, вдовушка, не потрудились раскрыть
 Энциклопедию *Botanica*?
 Вытянуть оттуда за круглый стебель,
 Но мальву, не розу, к мантильке-шляпочке приколоть?
 Зачем отдала себя на растерзание заскучавшего умника,
 Отдала себя перерезать-проредить-прополоть? [36]

В своих переводах из классиков французской поэзии переводчица перепутала розу с мальвой, что и стало одной из мишеней ядовитой критики Кузмина.

Несмотря на то, что такая поэзия так же, как и наука, направлена на познание некоего объекта, в ней допускаются многие обороты и выражения, которые не могут употребляться в научных текстах.

Так же как поэты обращаются к науке, так и ученые могут обращаться к поэзии. Но при этом стихи ученых не обязаны быть «научными» — они вообще могут не иметь ника-

739

кого отношения к науке. Хотя иногда в таких стихах могут излагаться отдельные события из жизни ученого. Например, в стихах филолога Вячеслава Всеволодовича Иванова кратко описано начало его научной карьеры (конец 1940-х годов):

Михаил Николаевич Петерсон
Прикрепляет кнопкой к доске объявлений
Написанную его аккуратным почерком записку:
«Желающие заниматься санскритом собираются
В понедельник такого-то сентября
В такой-то аудитории».

И я, ссылаясь на пример почитавшегося нами обоими
Веселовского, убеждаю отнекивающегося Топорова пойти
туда вместе со мной
(потом он столько напишет о санскрите —
вначале вместе со мной)...
[144]

В этом тексте перечисляются этапы научной карьеры ученого, однако это не просто мемуары: все эти события описаны Ивановым в воспоминаниях. Стихотворение же показывает, что само перечисление этих событий может быть предметом поэтического текста. М. Н. Петерсон (1885—1962) — лингвист, занимавшийся в том числе сравнительной грамматикой индоевропейских языков и преподававший ее в Московском университете в самом начале 1950-х годов (именно этот период описан в стихотворении). А. Н. Веселовский (1838—1906) — классик литературоведения, исследовавший взаимодействие литератур Запада и Востока (прежде всего древней Индии, литературным языком которой и был санскрит). Наконец, В. Н. Топоров (1928—2005) — выдающийся литературовед и лингвист, который использовал древнеиндийский материал для собственных новаторских исследований по сравнительной поэтике.

Наука здесь выступает как часть биографии поэта и ученого, но не участвует в создании описываемого им мира (этот мир не поменяется, если речь пойдет о спортивных или любых других достижениях). Можно сказать, что это стихотворение могло бы существовать, если бы описываемая в нем наука не существовала, а все перечисленные в нем лица и названия дисциплин были бы выдуманы поэтом. Напро-

тив, из разобранных стихов Ломоносова, Брюсова и Барской нельзя устранить науку, так как она выступает либо как способ последовательного описания мира, либо как основа поэтического творчества.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Еременко, 1950

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах
и бензовоз и мушка дроздофила.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен
и, кнопкой канцелярскою пришпилен
к осенней ветке книзу головой,

висит и размышляет головой,
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой?

[119]

Михаил Еремин, 1937

Повилика, прильнувшая к стеблю,
Бледный витеень, чье тело длиной с его жизнь —
Дериват ли от *vita*? Гаплогия*
Композиты из *vita* и тень?
Или плоть? Аксельбант родовитого льна
Или ядопровод? Или тирса лоза? Или —
«...The laws impressed on matter by the Creator...»** —
Селекционерская гордость Мойр?

[122]

1977

* Гаплогия — гаплоглогия (примечание Михаила Еремина).

** Ch. Darwin. «The Origin of Species» (примечание Михаила Еремина).

Валерий Брюсов, 1873—1924

МИР N ИЗМЕРЕНИЙ

Высь, ширь, глубь. Лишь три координаты.
 Мимо них где путь? Засов закрыт.
 С Пифагором слушай сфер сонаты,
 Атомам дли счет, как Демокрит.

Путь по числам?— Приведет нас в Рим он.
 (Все пути ума ведут туда!)
 То же в новом — Лобачевский, Риман,
 Та же в зубы узкая узда!

Но живут, живут в N измереньях
 Вихри воль, циклоны мыслей, те,
 Кем смешны мы с нашим детским зреньем,
 С нашим шагом по одной черте!

Наши солнца, звезды, все в пространстве,
 Вся безгранность, где и свет бескрыл,
 Лишь фестон в том праздничном убранстве,
 Чем их мир свой гордый облик скрыл.

Наше время — им чертеж на плане.
 Вкось глядя, как мы скользим во тьме,
 Боги те тщету земных желаний
 Метят снисходительно в уме.

[49]

1924

ТАКЖЕ СМ.:

Михаил Еремин (7.2), Ника Скандиака (14.2).

21.

Поэзия и общество

21.1.

743

Поэт и общество

21.1.1. Великие поэты

Появление значительных произведений далеко не всегда связано с тем, насколько велик интерес к поэзии в обществе. В различные эпохи и в различных странах этот интерес был различным: публику могли больше привлекать другие искусства (живопись, музыка или кино), но и в этих случаях поэты продолжали писать — более того, иногда оказывалось, что значительная поэзия рождалась именно в такие времена (*скудные*, по словам немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина).

Почти для каждого общества важна фигура «великого поэта». Часто считается, что поэзия прошлого — подготовительный этап для его творчества, а поэзия будущего — следствие его достижений. В русской поэзии таким поэтом стал Александр Пушкин, в английской — Уильям Шекспир, а в китайской — Ли Бо и Ду Фу. Язык и манера этих авторов часто становятся образцовыми — на них ориентируются поэты будущего, их всегда вспоминают при спорах о поэзии и т. д.

Почти каждое общество стремится определить, каких авторов прошлого можно назвать великими. Их изучают в школе, им ставят памятники, их стихи учат наизусть. Обычно великим поэтом называют того, кто жил достаточно давно: его

стихи входят в общий культурный фонд, объединяющий всех образованных людей. Список великих поэтов прошлого периодически пополняется: те, кто позже входят в него, обычно занимают более низкую ступень в иерархии, чем «первый» великий поэт, но зачастую вызывают больший читательский интерес. Так в русской поэзии к Александру Пушкину присоединился Михаил Лермонтов, а затем — Александр Блок, Владимир Маяковский и другие.

Не всеми такими поэтами общество интересуется при их жизни, даже если они создают не менее значительные произведения, чем поэты прошлого. Например, такие значительные французские поэты, как Артюр Рембо или Поль Верлен, писали свои лучшие произведения в те годы, когда их творчество было безразлично широкому читателю, а русские символисты в течение многих лет были известны публике лишь благодаря направленным против них критическим статьям. Поэтому не стоит удивляться, что известные в будущем поэты при жизни подвергаются жесткой критике.

Например, критик журнала «Вестник Европы» писал о поэме Пушкина «Руслан и Людмила»:

Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами! Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а нимало не смешна и не забавна.

А спустя почти сто лет об одной из главных поэтических книг Андрея Белого «Пепел» можно было прочитать:

Бедные слова в бедных сочетаниях. Невыносимое однообразие и этих слов и этих сочетаний. <...> Порою чудится, будто едешь в скверном тарантасе по новине, а Белый звенит под дугой.

Значительные и при этом новаторские поэтические произведения часто непонятны обществу. Эти произведения обвиняют в том, что они написаны «трудным» языком, слишком далеки от привычных образцов. Часто именно по этим признакам можно определить значительное произведение. Однако этот критерий работает не всегда: если стихи того или иного поэта вызывают возмущение внутри профессионального сообщества, это может быть потому, что манера этого поэта выглядит слишком непривычной и особенной, но может быть и потому, что это просто плохие стихи, которым

с точки зрения других поэтов уделяется слишком много внимания. Отличить одно от другого иногда (но не всегда) помогает сначала критика, анализирующая, что происходит в литературе, а затем и филология, определяющая место поэта в общем контексте эпохи (23.5. Критика и премии).

21.1.2. Функции поэзии в обществе

В обществе может бытовать мнение, что поэзия выражает высшую мудрость, которой некогда обладали предки современных людей, а теперь обладают лишь поэты. Так, в поздней античности Гомер воспринимался как великий мудрец, в поэмах которого можно найти ответы на все философские и научные вопросы. В какой-то степени такое отношение к поэзии сохранилось и сейчас, и люди читают Шекспира, Гёте или Пушкина для того, чтобы понять, какое место они занимают в мире.

У современных поэтов чаще ищут отражения «острых» общественно-политических тем, молниеносного отклика на актуальные события. Действительно, поэзия всегда отражает свое время и текущую общественную ситуацию, даже если в ней напрямую ничего не говорится об этом. Любой поэтический текст можно лучше понять, если учитывать социальный контекст той эпохи, когда он был написан. Обращение к социальному контексту помогает узнать, почему те или иные поэтические средства оказываются для поэта привлекательнее прочих.

Например, практически весь мировой авангард — от русских футуристов до французских сюрреалистов — придерживался левых взглядов, которые предполагали отмену старых государственных институтов и организацию новых форм общественной жизни, где было бы больше социальной справедливости. Точно так же авангардисты стремились отменить старые формы поэзии, заменить их новыми, которые не имели аналогов в поэзии прошлого. В то же время они пытались сделать едиными искусство и жизнь, преодолеть отчуждение между читателем и поэтом, чтобы позволить им вступить в непосредственный контакт друг с другом.

Одна из наиболее важных функций поэзии — развитие языка. В поэзии возникают новые способы выражения, впер-

вые говорится о том, о чем еще не удастся сказать на языке науки или публицистики. Поэзия зачастую раньше других искусств реагирует на наиболее важные ситуации своего времени и позволяет находить слова для выражения экстремального опыта, перед которым оказывается бессильным язык прозы.

Например, в русской поэзии одним из наиболее значимых документов Великой Отечественной войны стали стихи, написанные ее участниками. Так, в стихах Иона Дегена отражается непреодолимый трагизм войны, ее разрушительное воздействие на самые основы отношений между людьми:

Мой товарищ, в смертельной агонии
Не зови понапрасну друзей.
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.

Ты не плачь, не стони, ты не маленький,
Ты не ранен, ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки.
Нам еще наступать предстоит.

[108]

Другой ужасающий опыт XX века, который нашел яркое выражение в поэзии, — это опыт массового уничтожения евреев во время Второй мировой войны. Задолго до появления большинства свидетельств и научных работ, посвященных этой трагедии, стихи немецких поэтов еврейского происхождения выразили этот опыт с наибольшей полнотой. Одно из самых ярких таких стихотворений — «Фуга смерти» писавшего по-немецки поэта Пауля Целана, в которой изображается мрачная реальность концентрационного лагеря, где бесправные заключенные противопоставлены всемогущим надсмотрщикам:

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя в полдень Смерть это немецкий учитель
мы пьем тебя вечерами и утром пьем и пьем
Смерть это немецкий учитель глаза у него голубые
он целит свинцовая пуля тебя не упустит он целит отлично
в том доме живет человек о золотые косы твои Маргарита
он на нас выпускает своих волкодавов он нам дарит могилу
в воздушном пространстве

он играет со змеями и размышляет Смерть это немецкий учитель
золотые косы твои Маргарита
пепельные твои Суламифь.

[208]

Перевод Ольги Седаковой

Если сравнивать поэзию и кино, то можно заметить, что поэзия устаревает медленнее: если современный зритель с трудом смотрит фильмы сороковых или пятидесятих годов, то многие стихи того же времени читаются как современные. Поэзия легче преодолевает время, и это важное ее свойство. Например, «Фуга смерти», передающая трагический опыт человека, находящегося на границе жизни и смерти, помогает современному читателю осознать раздробленность окружающего мира и найти язык для того, чтобы говорить об опыте собственной жизни, который при этом может быть не настолько трагичен.

Это позволяет новым поколениям читателей обращаться к тем же поэтическим текстам, к которым обращались их предки, обнаруживая в них нечто новое, важное для опыта сегодняшнего дня. Так, стихи греческого поэта Константиноса Кавафиса (писал в 1890—1930-е годы), Пауля Целана (1950—1970-е годы), Александра Введенского (1920—1930-е годы) или поэтов-битников (1960—1980-е годы) оказываются важными для русской культуры начала XXI века: их переводят, обсуждают в университетских аудиториях, на них пишут музыку и т. д. Высказывания этих поэтов воспринимаются как современные, они помогают людям осмысливать окружающий мир и находить нужные слова для того, чтобы говорить о нем.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Николай Некрасов, 1821—1877

РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПАРАДНОГО ПОДЪЕЗДА

Вот парадный подъезд. По торжественным дням,
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям;
Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой,

Так глубоко довольны собой,
 Что подумаешь — в том их призванье!
 А в обычные дни этот пышный подъезд
 Осаждают убогие лица:
 Прожектеры, искатели мест,
 И преклонный старик, и вдовица.
 От него и к нему то и знай по утрам
 Все курьеры с бумагами скачут.
 Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
 А иные просители плачут.
 Раз я видел, сюда мужики подошли,
 Деревенские русские люди,
 Помолились на церковь и стали вдали,
 Свесив русые головы к груди;
 Показался швейцар. «Допусти», — говорят
 С выраженьем надежды и муки.
 Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд!
 Загорелые лица и руки,
 Армячишка худой на плечах,
 По котомке на спинах согнутых,
 Крест на шее и кровь на ногах,
 В самодельные лапти обутых
 (Знать, брели-то долгонько они
 Из каких-нибудь дальних губерний).
 Кто-то крикнул швейцару: «Гони!
 Наш не любит оборванной черни!»
 И захлопнулась дверь. Постояв,
 Развязали кошель пилигримы,
 Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв,
 И пошли они, солнцем палимы,
 Повторяя: «Суди его Бог!»,
 Разводя безнадежно руками,
 И, покуда я видеть их мог,
 С непокрытыми шли головами...

А владелец роскошных палат
 Еще сном был глубоким объят...
 Ты, считающий жизнью завидною
 Упоение лестью бесстыдною,
 Волокитство, обжорство, игру,
 Пробудись! Есть еще наслаждение:

Вороти их! В тебе их спасение!
 Но счастливые глухи к добру...

Не страшат тебя громы небесные,
 А земные ты держишь в руках,
 И несут эти люди безвестные
 Неисходное горе в сердцах.
 Что тебе эта скорбь вопиющая,
 Что тебе этот бедный народ?
 Вечным праздником быстро бегущая
 Жизнь очнуться тебе не дает.
 И к чему? Щелкоперов забавою
 Ты народное благо зовешь;
 Без него проживешь ты со славою
 И со славой умрешь!
 Безмятежней аркадской идиллии
 Закатятся преклонные дни:
 Под пленительным небом Сицилии,
 В благовонной древесной тени,
 Созерцая, как солнце пурпурное
 Погружается в море лазурное,
 Полосами его золотая, —
 Убаюканный ласковым пением
 Средиземной волны, — как дитя
 Ты уснешь, окружен попечением
 Дорогой и любимой семьи
 (Ждущей смерти твоей с нетерпением);
 Привезут к нам останки твои,
 Чтоб почтить похоронною тризною,
 И сойдешь ты в могилу... герой,
 Втихомолку проклятый отчизною,
 Возвеличенный громкой хвалой!..

Впрочем, что ж мы такую особу
 Беспокоим для мелких людей?
 Не на них ли нам выместить злобу? —
 Безопасней... Еще веселей
 В чем-нибудь приискать утешенье...
 Не беда, что потерпит мужик;
 Так ведущее нас провиденье
 Указало... да он же привык!

За заставой, в харчевне убогой
 Все пропьют бедняки до рубля
 И пойдут, побираясь дорогой,
 И застонут... Родная земля!
 Назови мне такую обитель,
 Я такого угла не видал,
 Где бы сеятель твой и хранитель,
 Где бы русский мужик не стонал?
 Стонет он по полям, по дорогам,
 Стонет он по тюрьмам, по острогам,
 В рудниках, на железной цепи;
 Стонет он под овином, под стогом,
 Под телегой, ночуя в степи;
 Стонет в собственном бедном домишке,
 Свету Божьего солнца не рад;
 Стонет в каждом глухом городишке,
 У подъезда судов и палат.
 Выдь на Волгу: чей стон раздается
 Над великою русской рекой?
 Этот стон у нас песней зовется —
 То бурлаки идут бечевой!..
 Волга! Волга!.. Весной многоводной
 Ты не так заливаешь поля,
 Как великою скорбью народной
 Переполнилась наша земля, —
 Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
 Что же значит твой стон бесконечный?
 Ты проснешься ль, исполненный сил,
 Иль, судясь повинуюсь закону,
 Все, что мог, ты уже совершил, —
 Создал песню, подобную стону,
 И духовно навеки почил?..

[225]
 1858

Антон Очиров, 1978

ВЬЕТНАМ

*примерно погибло 1 млн. 300 тыс. человек;
 примерно ранено: 470 тыс. человек;*

*итог войны: политическое поражение США;
 территориальные изменения: воссоединение Вьетнама*

:

вьетнамские джунгли, выжженные напалмом
 зарастают — видишь, вот шов, ну, рукой по груди ведем
 зеленая грудь земли, ее водяные артерии, ее воздушные
 пальцы
 не знают, что впереди

знаешь термин «вторая природа» —
 то есть все, где живет человек:
 она как тонкая пленка
 серого вещества
 (мы бегаем по извилинам, как ветер шумит в листве
 сознание как младенец, писающий в пеленки)

подумай, что все человечество — как питательная среда
 нечто вроде соляриса,
 постепенно осознающей себя разумной живой планеты
 а страны, нации, государства, мегаполисы, города
 существуют только для этого

когда ты выходишь из клетки, перестаешь быть клеткой
 становишься деревом, джунглями, воздухом и водой
 каждым убитым животным, каждой сломанной веткой
 океаном, горной грядой —

нет, не представить ладно значит, еще не время
 не подоспело тесто, не загустел кефир
 догадайся, что это значит:
 внутренности кустарника, зеленые руки, розовые колени
 а то придет серенький фенрир и укусит тебя за мир

ладно-ладно, живи пока в человеческой оболочке
 она похожа на наволочку,
 мы как будто совместно спим, касаясь ее головой
 ей снятся какие-то боги (кровожадные демоны,
 хитрые существа, сопливые ангелочки)
 а солнечный ветер космоса шумит золотой листвою

и она облетает, она всегда облетает
а влажный тропический лес как пояс вдоль всей земли
человек это просто
(четыре палочки, два круга, точка-точка и запятая
и еще те цветочки, которые через них проросли)

что это за цветочки, распускающиеся как вспышки
как будто кто-то неведомый отпускает с борта напалм
и человек просыпается
(как будто вдыхает пламя,
сначала горит внутри, а после пламенем дышит
оглядывается и думает — как он сюда угодил,
где же он поселился, как он в о т в э т о попал)

752

но вьетнамские джунгли, выжженные напалмом
зарастают — видишь, вот шов, ну, рукой по груди ве-
зеленая грудь земли,
ее водяные артерии, ее воздушные пальцы

и что еще впереди

[238]

ТАКЖЕ СМ.:

Евгений Баратынский (11.3).

21.1.3. Поэт в обществе

Существует разрыв между тем, как сами поэты оценивают свое место в обществе, и тем, каким это место видится самому обществу. Даже в те эпохи, когда поэт мог претендовать на высокое положение благодаря своим художественным заслугам (как во Франции или Великобритании XIX века), многие значительные поэты вели незавидную жизнь — они почти не имели средств к существованию и не вызывали никакого интереса у читающей публики.

Однако независимо от того места, которое поэт может занимать в обществе, каждому поэту свойственно ощущение общего дела, значимого для всего человечества, а не только для поэтического цеха. Та иерархия, которая существу-

ет внутри поэтического сообщества, для поэтов, как правило, важнее социальной иерархии. Более того, разница между позициями в социальной и поэтической иерархии может быть очень сильной: Велимир Хлебников или Осип Мандельштам уже при жизни считались значительными поэтами, хотя в остальном они не занимали важного положения в обществе. Напротив, те меценаты, что финансировали поэзию начала XX века и были куда лучше устроены в жизни, часто сами писали стихи, но почти никогда эти стихи не привлекали серьезного внимания.

Разумеется, это не значит, что поэт должен стремиться к тому, чтобы быть изгоем, оборвать все социальные связи, хотя многие поэты, завороченные судьбами своих предшественников, так все же поступают. В мировой и русской поэзии есть и другие примеры: поэт может быть востребован как государственный деятель (как Иоганн Вольфганг Гёте и Гавриил Державин, которые были крупными чиновниками), как ученый (Владимир Аристов — известный физик) или в другом качестве (например, Евгений Сабуров был министром в правительстве России). Систематическая деятельность в какой-либо области, социальная успешность и востребованность — это вызов для современного поэта, на который можно ответить только хорошими стихами.

Важность для поэтов и читателей поэзии особой поэтической иерархии делает обсуждения поэтических текстов такими ожесточенными. Читатель часто не знает тех поэтов, о которых идет речь, но для участников дискуссии важен не тот резонанс, который эти поэты имеют в обществе, а то, насколько близко они подходят к подлинно поэтическому высказыванию. При этом каждый участник дискуссии понимает эту подлинность по-своему.

В те эпохи, когда поэзия занимает важное место в жизни общества, поэтов могут преследовать за то, что их художественная практика отличается от общепринятой, воспринимается как недопустимая. Наибольший резонанс приобрело судебное преследование будущего нобелевского лауреата Иосифа Бродского, в результате которого поэт был осужден на пять лет проживания в поселении. Бродского, который не состоял в писательской организации и не хотел устраиваться на низкоквалифицированную работу, обвиняли в «тунеядстве». При этом настоящим мотивом для преследования была популярность его стихов в Ленинграде того времени —

753

стихов, которые не могли быть напечатаны, так как слишком сильно отличались от той поэзии, которую производили «официальные» поэты, члены писательских организаций. Бродский, как и многие другие авторы его поколения и круга, не захотел идти на компромисс с официальной поэзией и пытаться встроиться в ее институты.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Борис Слуцкий, 1919–1986

М. В. КУЛЬЧИЦКИЙ

Одни верны России
потому-то,
Другие же верны ей
оттого-то,
А он — не думал, как и почему.
Она — его поденная работа.
Она — его хорошая минута.
Она была отечеством ему.

Его кормили.
Но кормили — плохо.
Его хвалили.
Но хвалили — тихо.
Ему давали славу.
Но — едва.
Но с первого мальчишеского вздоха
До смертного
обдуманного
крика

Поэт искал
не славу,
а слова.

Слова, слова.
Он знал одну награду:
В том,
чтоб словами своего народа
Великое и новое назвать.

Есть кони для войны
и для парада.
В литературе
тоже есть породы.
Поэтому я думаю:
не надо
Об этой смерти слишком горевать.

Я не жалею, что его убили.
Жалею, что его убили рано.
Не в третьей мировой,
а во второй.
Рожденный пасть
на скалы океана,
Он занесен континентальной пылью
И хмуро спит
в своей глуши степной.

[291]

Велимир Хлебников, 1880–1921

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и Вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над Вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

[331]

ТАКЖЕ СМ.:
Николай Некрасов (5.2), Георгий Оболдуев (10.1).

21.1.4. Мифы о поэте

Наиболее известный миф об общественной функции поэта представляет поэта как *пророка*. Этот миф восходит к поэзии романтизма, когда статус поэта радикальным образом изменился — прежде всего с точки зрения самих поэтов. Поэты-романтики многое сделали для утверждения этого образа: в русской поэзии образ пророка был канонизирован Александром Пушкиным (в стихотворении «Пророк»). Во времена романтиков поэт не мог претендовать на высокое положение в обществе, и миф о поэте как о пророке отчасти компенсировал этот неблагоприятный социальный фон. Поэт-романтик оказывался в одном ряду с библейскими пророками, которые также зачастую находились за пределами социальных иерархий.

Частный случай этого мифа — миф о непременном столкновении поэта и толпы. Он восходит к той же библейской картине: общество часто не признавало ветхозаветных пророков и преследовало их. Новая поэзия в основном вызывает недоумение у современников, и миф о поэте-пророке позволял объяснить это недоумение отсылкой к Ветхому Завету: речи пророка важнее всех других речей, но человеческое общество устроено так, что оно не может воспринять эти речи.

Но уже в XIX веке миф о поэте и толпе вызывал насмешки у младшего литературного поколения. Один из ярких примеров иронического восприятия такого положения дел можно найти в поэзии Козьмы Пруткова, который пародировал типичную манеру выражения такого поэта:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг*;
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг;
Кого власы подъяты в беспорядке;
Кто, вопия,
Всегда дрожит в нервическом припадке, —
Знай: это я!
Кого язвят со злостью вечно новой,
Из рода в род;

* Вариант: «На коем фрак». Прим. Козьмы Пруткова.

С кого толпа венец его лавровый
Безумно рвет;
Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, —
Знай: это я!..
В моих устах спокойная улыбка,
В груди — змея!

[314]

В русской поэзии второй половины XX века сформировалось представление о поэте как о частном человеке, который имеет право избегать контактов с обществом и редко напрямую обращается к общественным проблемам. Несмотря на то, что в первые годы существования Советского Союза агитационная поэзия была художественно ценной, новаторской (ей занимались такие мастера, как Владимир Маяковский и Николай Асеев), постепенно общество и сами поэты устали от такой поэзии. Не стоит думать, что поэзия, писавшаяся подчеркнуто «частными» людьми, перестала отражать общество: она не обращалась к нему напрямую, но состояние общества в широком смысле все равно оказывалось для этой поэзии определяющим и диктовало ей способы выражения.

Профессиональные поэты с большим подозрением относятся к мифам о поэте, и почти каждое новое поэтическое поколение стремится выработать свое представление о месте поэта в мире и обществе. Например, в русской поэзии последних лет начинают появляться поэты, которые снова говорят о себе как о поэтах общественных, — это Кирилл Медведев, Галина Рымбу и некоторые другие. Их внимание направлено на социальную реальность, а фигура поэта как частного человека ставится под вопрос. Также возникают поэты, которые видят свою цель в сближении поэзии с другими формами познания мира — с философией, наукой и т. д., что также вступает в конфликт с привычным мифом о поэте (20.1. Поэзия и философия; 20.2. Поэзия и наука).

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Евгений Баратынский, 1800–1844

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,

Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.

Ощупай возмущенный мрак —
Исчезнет, с пустотой сольется
Тебя пугающий призрак,
И заблуждёнью чувств твой ужас улыбнется.

О сын Фантазии! Ты благодатных Фей
Счастливый баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
 Неосязаемых властей!
 Мужайся, не слабей душою
 Перед заботою земною:
Ей исполинский вид дает твоя мечта;
Коснися облака нетрепетной рукою —
Исчезнет, а за ним опять перед тобою
Обители духов откроются врата.

[34]
1839

Михаил Лермонтов, 1814–1841

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит,
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мой расскажет думы?
Я — или бог — или никто!

[190]

Николай Гумилев, 1886–1921

ВОСЬМИСТИШЕ

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,

Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.
И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

[101]

Елена Гуро, 1877–1913

ГОРОД

Пахнет кровью и позором с бойни.
Собака бесхвостая прижала осмеянный зад к столбу.
Тюрьмы правильны и спокойны.
Шляпки дамские с цветами в кружевном дымку.

Взоры со струпьями, взоры безнадежные
Умоляют камни, умоляют палача...
Сутолка, трамваи, автомобили
Не дают заглянуть в плачущие глаза.

Проходят, проходят серослучайные,
Не меняя никогда картонный взор.
И сказало грозное и сказало тайное:
«Чей-то час приблизился и позор».

Красота, красота в вечном трепетании,
Творится любовью и творит из мечты.
Передаёт в каждом дыхании
Образ поруганной высоты.

Так встречайте каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!
Чтобы он принял песнь свою, как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!

Чтобы в час, когда перед лающей улицей
Со щеки его заструилась кровь,
Он понял, что в мир мясников и автоматов
Он пришел исповедывать — любовь!

Чтоб любовь свою, любовь вечную
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки, —
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добряки!

Чтоб когда, все свершив, уже изнемогая,
Он падал всем на смех на камни в полпыяна, —
В глазах, под шляпой модной смеющихся не моргая,
Отразилась все та же картонная пустота!

[102]

Март 1910

21.1.5. Поэтическое образование

Общество предпринимало различные попытки сделать поэзию работающим социальным институтом, встроить ее в общие механизмы производства знания и культуры. К таким попыткам относится идея профессионального поэтического образования. В виде кружков и сообществ поэтов, обсуждающих собственные произведения друг с другом, такое образование существовало с незапамятных времен. В революционной России возникла идея ввести подобное образование в рамки государственных институтов: в 1921 году Валерий Брюсов учреждает Высший литературно-художественный институт, который просуществовал до 1925 года и готовил не только поэтов, но и прозаиков, и критиков, и переводчиков. В 1933 году по инициативе Максима Горького был основан московский Литературный институт, существующий по сей день. Оба эти учебных заведения сочетали филологическую программу со специальными семинарами, на которых обсуждались произведения студентов.

Исторически подобное профессиональное образование было связано с «социальным заказом»: советское руководство нуждалось в писателях и поэтах, которые могли бы писать произведения, руководствуясь заранее известными каноническими образцами. Однако Литературный институт выпускал не только таких поэтов: многие заметные поэты фронтового поколения были его выпускниками или учились в нем (Борис Слуцкий, Александр Межиров), в нем учился Геннадий Айги, а в постсоветские годы его закончили такие поэты, как Мария Степанова, Данила Давыдов и Кирилл

Медведев. Тем не менее до сих пор многие начинающие поэты стремятся попасть туда, чтобы совмещать филологическое образование с творческими занятиями (там учились Максим Амелин, Андрей Черкасов, Галина Рымбу и многие другие).

Во многих других странах поэтическое и вообще литературное образование осуществляется в рамках университетского курса писательского мастерства (*creative writing*), который часто ведут известные поэты, критики и писатели. В 2000—2010-е годы в России такие программы только начинают появляться. К преподаванию в них приглашаются профессиональные поэты, которые не только учат своих студентов писать и читать стихи, но и помогают им обнаруживать связи между поэзией и мировой культурой. Удачным примером такой программы был семинар Аркадия Драгомощенко «Иные логики письма», который на протяжении нескольких лет проходил в Санкт-Петербургском университете.

Традиционно многие поэты получают филологическое или философское образование, благодаря которому они учатся читать и понимать тексты (как поэтические, так и философские) и ориентироваться в мировой культуре.

Основная проблема профессионального поэтического образования состоит в том, что оно часто дает лишь ремесленные навыки — учит писать определенным образом, в то время как профессиональное сообщество требует от поэта собственного оригинального высказывания, которому никакое поэтическое образование научить не в состоянии. Поиск собственного языка и манеры всегда остается личным делом поэта.

21.2.

Поэзия и политика

«Человек — существо политическое», — писал Аристотель. Но политика — это не только то, что происходит внутри правительства какой-либо страны: она не ограничивается законами и постановлениями, официальной деятельностью парламента и других государственных структур.

Не ограничивается политика и международными новостями. «Политика» имеет также более широкое значение, которое важно для поэзии и других искусств.

Общество состоит из отдельных людей, которые могут быть связаны друг с другом различными отношениями (экономическими, родственными или другими). Но эти люди все равно могут оставаться чужими друг другу, а общество разрозненным. Политика — это то, благодаря чему множество отдельных людей становится коллективным единством. Являясь частью такого единства, человек способен понимать другого человека и отождествлять себя с ним, осознавать свое место в обществе. Именно в таком смысле нужно понимать политику.

762

Политическое единство не существует само по себе и не приобретается от рождения: люди могут обретать единство с другими людьми в течение жизни, но зачастую такое единство оказывается непрочным и неустойчивым. Однако люди часто стремятся к нему и готовы прилагать усилия, чтобы его сохранять. Эти усилия проявляются во всех областях человеческой жизни, в том числе и в поэзии. Поэтический текст не принадлежит какому-то одному человеку — автору или читателю: потенциально он доступен многим и благодаря этому может способствовать политическому единству.

Есть несколько способов, при помощи которых поэзия взаимодействует с политикой.

Политическое содержание почти всегда предполагает особое устройство субъекта и особую поэтическую форму. Это верно как для «старой», так и для «новой» политической поэзии. Например, в русской поэзии XVIII века политическое содержание выступало на передний план в торжественной оде: прославление военных побед или чествование монарха предполагало обращение к коллективному единству:

Ты все успехи предварила,
Желанию подав конец,
И плач наш в радость обратила,
Расторгнув скорби днесь сердец.
О вы, места красы безвестной,
Склоните ныне верх небесной,
Да взывает наш гремющий глас
В дальнейшие пространства селы,

Пронзив последние пределы,
К престолу божьему в сей час.

[306]

Александр Сумароков

В этой строфе из оды Александра Сумарокова, посвященной императрице Елизавете (1743), прославляется прекращение войны со Швецией. Поэт говорит здесь от лица коллективного субъекта, лишь условно совпадающего с населением Российской империи (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект). Мы в данном случае — это те, чье единение обеспечивается сплочением перед лицом военной угрозы и радостью от ее разрешения, а также существованием монарха, поддерживающего своей волей это единство.

Коллективное единство могло находить выражение и в других жанрах русской поэзии XVIII — начала XIX века: в духовной оде, где мы можно было воспринимать как «мы, православные», в сатире на действующее правительство, где мы — это партия недовольных, готовых к радикальному переустройству общества (такие стихотворения часто встречались у поэтов-декабристов), и т. д.

На рубеже XVIII—XIX веков поэтический текст начинает восприниматься прежде всего как выражение авторской индивидуальности. При этом политическая поэзия старого образца требовала, чтобы поэт отказывался от своей индивидуальности и присоединялся к коллективному единству. Такая позиция начинает восприниматься как неуместная и в профессиональной поэзии допускается только в случае действительно значительных поводов — войн, государственных переворотов, непопулярных реформ и т. д. Политическая поэзия старого образца не исчезла совсем, но в профессиональной литературе той эпохи ей отводилась достаточно скромная роль «гражданской лирики». В словах «гражданская лирика» скрыта та же идея политического, так как гражданин — это участник коллективного единства людей, вступающих друг с другом в политические отношения.

Такая поэзия была рассчитана на определенную целевую аудиторию, становилась агитационной и прикладной (18.4. Прикладная и детская поэзия). Прикладная политическая поэзия — одна из форм непосредственного участия в политической жизни. Она обращается к «острым» общественным проблемам, напрямую призывает к переустройству обще-

763

ства и мотивирует граждан принимать в нем активное участие. Ее субъект всегда связан с коллективным *мы* — он побуждает это *мы* к определенным действиям. Хорошими примерами такой поэзии могут быть многие стихи Владимира Маяковского или Демьяна Бедного, написанные в 1920-е годы, когда советской власти требовались новые активные сторонники.

В начале XX века в связи прежде всего с техническим прогрессом, осмыслением феномена масс, европейскими войнами и революциями политическая поэзия снова начинает развиваться. Писавшие в то время поэты-модернисты предполагали, что объединять людей может поэтическая форма: приятие или неприятие определенных новаций способно сказать о человеке больше, чем говорят его политические взгляды. Только тот, кто принимает новые формы, сможет претендовать на участие в новом политическом единстве. Это особое отношение к структуре стиха, при котором формальные поиски связываются с поисками социальными, а изменение действительности происходит одновременно с изменением способа поэтического выражения.

В годы Первой мировой войны Владимир Маяковский писал: «Можно не писать о войне, но надо писать *войной*». Такая поэзия претендовала на создание нового единства — поверх «старых» общественных структур и объединений, чьи интересы обслуживала «старая» «гражданская лирика». В таких стихах зачастую отсутствовало прежнее лирическое *мы*, так как единство должно было обретаться за пределами текста, в реальном мире, и поэт уже не должен был сам сообщать о нем. Эти принципы лежали в основе художественной программы международного авангарда, ярким примером которого был русский футуризм (в лице Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского и некоторых других поэтов).

Один из наиболее ярких примеров подобного отношения к политической поэзии — поэма Александра Блока «Двенадцать», созданная в январе 1918 года спустя два месяца после Октябрьской революции. Эта поэма написана сложным гекзаметрическим стихом (11. Метрика), использование которого мотивировано ощущением утраты старого единства и предчувствием единства нового. Поэма Блока вызывала всеобщее возмущение, но сам поэт считал, что только в таких радикальных формах можно выразить те стремитель-

ные изменения, что происходили в окружающем мире и обществе. В статье «Интеллигенция и революция» он писал: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — и поэма была для него выражением этой особой «музыки революции».

В современной поэзии сохраняются эти два типа политической поэзии — политическая лирика (агитационная или сатирическая) на грани прикладной поэзии (18.4. Прикладная и детская поэзия) и новаторская политическая поэзия.

Существуют отдельные примеры скрещивания этих двух форм политической поэзии. Один из наиболее ярких примеров такого скрещивания обнаруживается в стихотворении Осипа Мандельштама, в котором сложная поэтика использовалась для создания сатирического портрета Сталина:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища.

[207]

Это стихотворение правильнее всего относить к классической сатире, высмеивающей недостатки государственной власти, но при этом оно похоже на другие стихи Мандельштама — уже в первой строке стихотворения используется емкий и глубокий поэтический образ, который нехарактерен для сатирической поэзии, используются те же самые слова, что и в других стихах поэта (*пальцы жирны* в этом стихотворении и *печаль моя жирна* в стихотворении памяти Андрея Белого), и т. д.

Более современные примеры такого скрещивания можно найти в творчестве Романа Осминкина. Часто оно связано с особой организацией поэтического субъекта: субъект в таких стихах сообщает некий почти агитационный смысл и одновременно анализирует его, пытается уловить скрытые в нем противоречия. Такая политическая поэзия особенно близка современному искусству, в котором художник всегда стремится смотреть со стороны на собственное произведение:

давай по-простому
 этого рабочего не существует
 ты его придумал себе сам чтобы охранять его сон
 ведь иначе как оправдаться
 почему ты не спишь по ночам
 хотя и оправдываться-то уже не перед кем
 ведь народному хозяйству от тебя никакой реальной пользы
 но с другой стороны если рабочий воображен тобой
 то он уже где-то существует?
 и может быть в этом где-то
 вы охраняете сон друг друга по очереди
 он работает ты спишь он спит ты работаешь
 ты спишь благодаря плодам его труда
 он спит и видит плоды твоего труда

[237]

Роман Осминкин

Для новаторской политической поэзии характерно включение в текст цитат из различных документальных материалов — от уличных вывесок до газетных новостей (уже в поэме «Двенадцать» цитируются агитационные плакаты, которые тоже можно назвать документами своего времени). Это позволяет поэту отказаться от собственного голоса, тех *я* или *мы*, что привычны для лирической поэзии вообще и политической лирики в частности. С помощью документальных вставок поэт показывает, как может говорить само время и сама жизнь. Такие тексты, как правило, ставят перед читателем этический вопрос — как реагировать на те события, о которых свидетельствуют документы?

В русской поэзии последних десятилетий такие тексты писали, например, Михаил Сухотин, Станислав Львовский и Сергей Завьялов. Как правило, это относительно большие поэмы, значительную часть объема которых занимают цитаты из различных источников (нередко это новостные сообщения и записи в частных интернет-дневниках), само соположение которых позволяет поэту создать объемную картину состояния общества и указать на новые основания для политического объединения людей.

Кроме того, важно, что в некоторые эпохи любые высказывания могут становиться политическими. Например, в 1930-е годы в России любовная лирика воспринималась как политическое высказывание потому, что поэзия, по мнению государственных органов, должна была быть посвящена не

любви, а успехам в строительстве социалистического государства. В обществах, где действует цензура, все запрещенное интерпретируется как политическое даже в том случае, если ничего политического не содержит.

Иногда фигуры поэта и политического активиста совмещаются в одном поэте, но далеко не всегда это непосредственно заметно в творчестве, и не всегда такой поэт обращается исключительно к политической поэзии. Например, Наталья Горбаневская — один из виднейших диссидентов и правозащитников советской эпохи, однако в ее творчестве политические стихи занимают достаточно скромное место. Как поэта, ее интересовали проблемы поэтического языка и поиск человеком своего места в мире.

В новейшей поэзии появляются новые формы взаимодействия поэзии и политики — например, экологическая поэзия, то есть поэзия, которая критикует потребительское отношение человека к природе и к миру (к такой поэзии обращается, например, Галина Рымбу). Экологическая поэзия утверждает, что политическое единство возможно не только между людьми, но и между людьми и животными, людьми и всей природой, и позволяет воспринимать политическое более глубоко, чем более традиционная политическая поэзия.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Александр Блок, 1880–1921

Из поэмы «ДВЕНАДЦАТЬ»

...Вдаль идут державным шагом...
 — Кто еще там? Выходи!
 Это — ветер с красным флагом
 Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный,
 — Кто в сугробе — выходи!..
 Только нищий пес голодный
 Ковыляет позади...

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощечу!
Старый мир, как пес паршивый,
Провались — поколочу!

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...
— Эй, откликнись, кто идет?

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядишься-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

— Все равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах...

...Так идут державным шагом,
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

[45]

Виктор Кривулин, 1944–2001

МУЗЫКА В ПАВЛОВСКЕ

мне вороги домашние сказали
что враг иноязыкий у ворот
что музыка на Павловском вокзале
напалмом сожжена и больше не встает

а ты поди вставай из глины незалежной
обуй сознание в чужие сапоги
и в тело облекись прикрытое одеждой
узнав которую враги

панический огонь пустой огонь прицельный
пускай ведут пускай и ты полег
зато от жизни будущей смертельной

так защищен как музыка поет
забытая на Павловском вокзале

[175]

Кирилл Медведев, 1975

В тот день мы вывели двух слонов на демонстрацию
а рядом пустили пару грузовиков,
заполненных фруктами;
слоны брали хоботами фрукты и давали их всем:
ананасы, дыни...

мы шли и вспоминали как однажды заплатив
работникам зоопарка
увели ночью из стойла небольшого слона и так у нас
получился своеобразный агитслон на 1 мая,
которого мы потом привезли обратно на грузовике,
как и обещали

так чтоб никто ничего не заметил.
однако теперь не надо было ничего покупать,
идея со слонами была принята
на всеобщей ассамблее,
в качестве рекламы открытого недавно за городом
летнего слонопарка и проведения туда
бесплатной линии легкого метро,

[269]

■ ТАКЖЕ СМ.:

Николай Карамзин (9.2).

Галина Рымбу, 1990

21. Поэзия и общество

Русская и мировая поэзия — взаимодействие

22.1.

Международный контекст

С первых своих шагов русская литература была частью западной традиции — прежде всего потому, что опиралась на ту же культурную основу: Библию и Античность. К этой основе восходил и широкий круг тем и образов, и многие жанры, от послания до переложения псалмов. Но и к новейшим зарубежным поэтическим практикам русские поэты нередко обращаются в поисках ответов на стоящие перед ними художественные и культурные вопросы.

Особенно важным пример других национальных традиций оказывался на переломных этапах нашей собственной традиции. В XVIII веке Михаил Ломоносов предложил метрическую реформу русского стихосложения, опираясь на немецкий опыт (гл. Метрика). В начале XIX века Василий Жуковский, Александр Пушкин и другие поэты заметно изменили облик русской поэзии и характер действующего в ней субъекта, используя достижения немецких, французских, английских романтиков. В конце XIX века русский символизм был создан Валерием Брюсовым и его соратниками с опорой на современную им французскую поэзию.

Во второй половине XX века особенно важными для многих русских авторов оказались открытия американской поэзии, причем различные: так, Андрею Вознесенскому были близки протестные интонации битников (Аллена Гинзберга, Лоуренса Ферлингетти и других поэтов), Иосифу Бродско-

му — внутренняя сосредоточенность Роберта Фроста и присущее Уистену Одну внимание к месту человека в большой истории, а Аркадию Драгомощенко — изощренный поиск глубинных смыслов, проводившийся поэтами «Школы языка» (Майклом Палмером, Лин Хеджиян, Роном Силлиманом и другими).

Некоторые зарубежные поэты сыграли в русской поэзии особенно важную роль, хотя их влияние могло иметь разную длительность. Так, бытовая, повседневная нота в лирике Генриха Гейне (в середине XIX века) или образные описания растущих городов у Эмиля Верхарна (в начале XX века) дали русской поэзии сильнейший, но кратковременный импульс. А запечатленное в поэзии Пауля Целана трагическое переживание разрыва связей между человеком и миром и обретения новых связей уже полвека созвучно поискам русских поэтов разных поколений, от Геннадия Айги до Дениса Ларионова.

В то же время сходство между русскими и зарубежными поэтами не всегда говорит о непосредственном влиянии одних на других. Порой перед нами просто похожие ответы на одни и те же вопросы, поставленные перед людьми из разных стран общей для этих стран или для всего мира историей. Так, после Второй мировой войны немецкая поэзия ответила на ощущение провала всей предыдущей культуры (ведь и она тоже не предотвратила нацизм) конкретной поэзией, которая непосредственно показывала читателю не только слова, но и то, что ими сказано (гл. 14.4. Визуальная поэзия).

Почти одновременно с этим в России появились визуальные стихи Всеволода Некрасова: их вызвала к жизни похожая причина — недоверие к привычному употреблению слов. Решение было предложено то же самое — оставить лишь минимум слов, чтобы ложь и фальшь не могли за ними укрыться, но разместить их на странице так, чтобы их расположение говорило само за себя. И только потом, спустя годы, сами поэты и исследователи поэзии заметили, как близки между собой немецкий и русский конкретизм. Теперь о них говорят как о проявлениях общемировой тенденции, ведущей к тому, что зрительно воспринимаемая сторона поэтического текста в последние полвека становится все более значимой (гл. 14. Графика стиха).

Русская поэзия из-за своей молодости не сразу смогла на равных участвовать в диалоге ведущих мировых поэзий.

Вплоть до конца XIX века она гораздо больше впитывала и перерабатывала, чем предлагала мировому поэтическому сообществу, хотя отдельные произведения могли вызывать интерес, например, у французских авторов. По этой причине некоторые совершенные в России поэтические открытия проходили незамеченными в мире — например, открытие Валерием Брюсовым однострочного лирического стихотворения (18.3.2. Моно стих). Правда, для некоторых славянских литератур и для еще более молодых традиций в самой Российской империи (например, литовской и латышской) русская поэзия, наоборот, играла роль высокого образца.

С начала XX века ситуация начала меняться. Русский футуризм был замечен и в Европе, и в Америке — в том числе и потому, что русские авторы с самого начала выступили полемически по отношению к более раннему итальянскому футуризму, предложили более гибкую альтернативу директивным указаниям итальянских футуристических манифестов. Особенно велико было влияние русских футуристов (прежде всего Владимира Маяковского) на левых поэтов всего мира, а также на зарубежную прикладную поэзию, прежде всего рекламную (18.4. Прикладная и детская поэзия).

Рост международного интереса к русской поэзии шел рука об руку с ростом популярности русского визуального искусства, русской музыки, русского театра. В XX столетии внимание мировой поэзии и мирового сообщества привлекала и роль русского стиха как источника внутреннего сопротивления подавляющему человеку государственному строю. В том числе и поэтому для мировой поэзии был так важен опыт Осипа Мандельштама, а поэтические достижения Иосифа Бродского, неотделимые от его биографии, удостоились в 1987 году Нобелевской премии.

В самое последнее время в фокусе зарубежного внимания оказываются очень различные русские авторы: от самых радикальных преобразователей стиха (Аркадий Драгомошченко) до тех, что, наоборот, исследуют прошлое русской поэзии и стремятся оживить его сегодня (Максим Амелин). Зарубежные поэты, переводчики, читатели не пытаются извлечь из русской поэзии что-то одно, а хотят увидеть в ней разное. Зарубежные ученые проводят конференции, пишут исследования о классической и современной русской поэзии. Русских поэтов активно переводят на разные языки (так, Геннадий Айги переведен на 56 языков).

На протяжении последнего столетия можно говорить о значительном расширении мирового контекста, частью которого выступает русская поэзия, прежде всего за счет выхода на сцену тех литератур, которые раньше почти не учитывались. Уже в XXI столетии в поле внимания русских поэтов попадает украинская поэзия. В стихах Сергея Жадана русский поэт видит очень близкий исторический, социальный, психологический опыт, но в ином ракурсе, отчасти связанном и с языковыми отличиями.

Отдельный интерес представляет включение во всемирный поэтический диалог неевропейских национальных культур. И если арабские, персидские, тюркские мотивы возникали в русской поэзии еще с пушкинских времен, но главным образом в виде причудливой экзотики, то внимание русской традиции к японской поэзии совсем недавно принесло очень любопытные плоды (18.3.1. Хайку), а открытие русскими поэтами китайской поэзии, судя по всему, еще только начинается.

Мировой контекст русской поэзии — это не только контекст иноязычных поэтических традиций, но и вся мировая культура. Так, Федор Тютчев, разрабатывая на русском языке формат отрывка, опирался не только на опыт немецкой поэзии, но и на новейшую немецкую философию (18.1. Жанр и формат). В XX—XXI веках для многих русских поэтов важным источником вдохновения выступает мировая музыка и кино (19.1. Поэзия и музыка; 19.7. Поэзия и кино).

Отчего поэты начинают интересоваться тем или иным явлением чужой культуры, как они его выбирают? Порой это не столько личный выбор, сколько веяние эпохи, мимо которого не могут пройти самые разные авторы (ведь отразить особенности эпохи — их прямая задача). Порой, напротив, причины лежат в индивидуальной биографии поэта: так, переписка Марины Цветаевой с Райнером Марией Рильке (в которой она, со своим поэтическим темпераментом, во многом домысливала и выдумывала своего собеседника) стала важнейшей вехой ее внутренней жизни и во многом изменила ее отношение к немецкой поэзии в целом.

Если поэт долго живет в иноязычном окружении, то это может стать не только вызовом для его идентичности (6.5. Этническая идентичность), но и поводом к близкому и заинтересованному знакомству с другой поэтической традицией. Поэты русской эмиграции не так уж часто пользовались этой

возможностью, но, например, Борис Поплавский и Ильязд (Илья Зданевич), оказавшиеся во Франции в 1920-е годы, следили за бурной жизнью французской поэзии того времени гораздо внимательнее, чем за миром эмигрантской литературы.

Интерес к иноязычной поэзии у многих поэтов вызывает, в первую очередь, неоднозначное соотношение привычного и непривычного в стихах на чужом языке. Побудительный мотив этого интереса — ощущение нехватки: в своей поэзии, в привычном контексте нет чего-то важного и нужного, что есть у других. Такой интерес помогает увидеть в чужом близкое и важное и понять, каким образом оно может быть встроено в собственную культуру, выражено на собственном языке.

Эта преодолимость границы между своим и чужим — чрезвычайно важная идея для последнего столетия, и поэзия подступает к ней с разных сторон, в том числе и через взаимодействие с литературами других национальных традиций.

22.2.

Межъязыковое взаимодействие

Мы привыкли думать, что поэзия должна писаться на родном языке поэта. И чаще всего это действительно так. В то же время человек может говорить не на одном, а на двух или более языках или вообще быть билингвом, то есть владеть двумя языками в равной степени.

Как это отражается на поэзии? Существует мнение (скорее всего, справедливое), что настоящие стихи пишутся только на одном (основном, материнском) языке. Пауль Целлан говорил, что только на родном языке поэт говорит правду, а на чужом — лжет. В самом деле, настоящий поэтический билингвизм, то есть способность сочинять одинаково значительные тексты на двух языках, — большая редкость. Однако поэт Серебряного века Юргис Балтрушайтис писал и по-литовски, и по-русски, а эстонский поэт конца XX — начала XXI века Ян Каплинский написал книгу стихов по-русски.

В истории мировой литературы использование двух разных языков также было связано с интерпретацией античных

авторов («новолатинская поэзия», поэзия на мертвом, латинском, языке в Новое время — опыты Эразма Роттердамского, Джона Мильтона, даже Джона Донна), с задачей разграничения сакральной и светской поэзии, мужской и женской поэзии (например, в Японии в определенные эпохи мужская поэзия писалась по-китайски, а женская — по-японски). Переходы в прозе на чужой язык случаются гораздо чаще, чем в поэзии, например, билингв Владимир Набоков в поздние годы писал прозу по-английски («Лолита»), но стихи все-таки по-русски.

В России в разные периоды статус второго (иностранного) языка менялся и зависел от социальной группы говорящих. В начале XIX века аристократия довольно свободно владела французским: эту особенность аристократического быта передает, например, роман Льва Толстого «Война и мир» — Толстой свободно вводит в текст целые куски на французском, подчеркивая двуязычие своих персонажей.

Однако говорить на языке и писать стихи — это не одно и то же, и поэтому профессиональная поэзия на иностранных языках — явление довольно редкое. Так, известно несколько ранних стихотворений Александра Пушкина на французском, 18 французских стихотворений Тютчева, французские стихотворения Баратынского, несколько английских стихотворений Иосифа Бродского и т. п. Однако, как правило, по-французски писали шуточные стихотворения, стихотворения в альбом (условно говоря — домашние, как бы продолжающие устную речь) или это были чисто ученические опыты.

Когда пишут стихи на чужом языке, часто более старательно воспроизводят принятые в классической поэзии способы выражения и формальные особенности стиха. В таких стихах инерция общепринятого способа выражения почти никогда не преодолевается, и поэтому они едва ли могут рассматриваться как живая часть поэзии своего времени.

В первой половине XX века более всего был распространен немецкий язык, а уже в конце XX — начале XXI века — английский. Кроме того, в советское время поэты и писатели из национальных республик, в том числе пишущие по-русски, были билингвами. Самой характерной здесь является фигура Геннадия Айги, родным языком которого был чувашский, а поэтическим — русский. В XXI веке, напротив, многие поэты-билингвы — особенно украинские, белорусские —

пишут не на русском языке, зато с русского переводят, а иногда и делают автопереводы на русский.

Если стихи целиком на иностранном языке редкость, то вкрапления иноязычной речи и межъязыковое взаимодействие довольно частый художественный прием в поэзии.

Еще в эпоху поздней античности возникли шуточные стихи, целиком основанные на смешении различных языков, которые позднее были названы *макароническими*. То, что это название происходит от слова «макароны», неслучайно: смешение языков пародировало так называемую «кухонную латынь», то есть латынь, смешанную с новыми языками. Макаронические шуточные стихи, основанные на смешении латыни и русского или французского и русского языков, были популярны в русской гимназической поэзии. Они могли преследовать мнемоническую цель — запомнить правило или исключения. Распространенная схема макаронического стиха, в котором русские слова рифмуются с иностранными, а эффект усиливается написанием кириллицей и латиницей, постоянно воспроизводится в поэзии:

Зачем нам, товарищ начальник,
Вся эта унылая чушь?
Ведь даже у бабы-на-чайник
В глазах: после нас хоть déluge*.

[59]

Дмитрий Веденяпин

Иногда введение иностранных слов в стихи диктуется не чисто поэтическими задачами — поэт может стремиться к обогащению или расширению языка. Как известно, это было важно для Александра Пушкина, вводившего в обиход слова, которые современниками ощущались как варваризмы:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*...

<...>

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;

* Потоп (франц.).

Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести.

[257]

Традиционно в поэзии иноязычные вкрапления использовались в эпиграфах, которые не переводились на русский язык или переводились уже редакторами (9.4. Эпиграф).

В современной ситуации многоязычия особую роль начинает играть звучание русских и иностранных слов, которые вступают друг с другом в звуковое взаимодействие. Подобные иноязычные вставки не предполагают, что читатель хорошо знает иностранный язык и должен их перевести, — они пытаются передать слуховой образ, который затем осмысливается уже в системе русского языка. Так, стихотворение Игоря Булатовского строится на созвучии французского *quoi* — ‘что’ (произносится как *ква*) и русского звукоподражания *ква*:

КВА?

Elle est retrouvée.
Quoi? L'éternité.
Rimbaud*

Вот и «вечность», вот и «ква».
И чего там? Ничего там,
и чему ни скажешь «хва!»,
знай, болтайся по болотам...

[50]

Иностранный язык нередок и в названиях стихов, что, как правило, объясняется интертекстом, то есть содержит намек на некий предшествующий поэтический текст (17. Поэтическая цитата и интертекст). Например, стихотворение Осипа Мандельштама названо «*Silentium*» (по-латыни ‘молчание’) по аналогии с известным стихотворением Тютчева «*Silentium!*».

Так же устроено и цитирование на языке оригинала, особенно не закавыченное: «*Gravity's rainbow*» («Радуга тяготения»), название знаменитого романа Томаса Пинчона (1973), осмысливается и трансформируется Аркадием Драгомощенко уже не как название, что позволяет поэту присвоить

* Она нашлась. Кто? — Вечность. (Артур) Рембо (франц.).

и развить этот образ, одновременно оставляя его «чужим», странным:

Остальное — себе, если есть остальное,
Описывая буква за буквой на камне, взошедшем
В тростниковой стене прибоа,
Ведя пальцем по зеркальной поверхности. Цена gravity's rainbow.

[113]

Зрительный образ иноязычного слова тоже значим. Такое слово всегда заметно в тексте благодаря иному алфавиту (иногда оно дополнительно выделяется курсивом) и образует некий центр притяжения в композиции стихотворения независимо от того, понятно оно читателю или нет.

Взгляд читателя всегда останавливается на иноязычной вставке, при этом замедляется темп чтения, и уже русский текст начинает читаться по-новому. Поэтому использование иностранного языка — это мощное средство остранения, и зачастую поэты могут даже специально стремиться к тому, чтобы иноязычный текст был непонятным или малопонятным, ведь в такой ситуации возникает зримый образ, подразумевающий присутствие или вторжение чего-то очевидно иного.

Иностранные языки, безусловно, затрудняют буквальное, автоматическое понимание, что, скорее всего, входит в задачу автора, в его поэтическую стратегию. Усложнение текста стиха за счет иноязычных вставок может подразумевать присутствие идеального адресата, которому потенциально известен любой язык. Обратим внимание, что в текст стихотворения поэты нередко включают вкрапления не одного, а нескольких языков или их комбинаций:

il pleure im stillen raum как в сердце поет
обрубок дня

[171]

Кирилл Корчагин

В этом отрывке знаменитая цитата из Поля Верлена *Il pleure dans ton cœur* (*Плач в сердце моем*) соединяется с немецким выражением *im stillen Raum* (*в тихом месте*), взятом из поэзии Иоганна Вольфганга Гёте.

Иногда поэт, напротив, обращается к иноязычному материалу, избегая иного алфавита и других способов выделения и подчеркивания. Это придает поэтическому жесту неформальность: *В Америке, насколько мне известно, / Свобода,*

и овцу рифмуют с кораблем — неслучайно эту шутку (созвучие английских слов *sheep* — ‘овца’ и *ship* — ‘корабль’) Сергей Гандлевский использует в дружеском послании к поэту Бахыту Кенжееву, живущему в Америке.

Присутствие иноязычных элементов явно усиливается в современной поэзии. Это усиление идет не только за счет английского языка, как можно было бы предположить, но и за счет других европейских языков. Стремление к многоязычию и межъязыковому взаимодействию может иметь разные основания.

Рыночная глобализация подразумевает упрощение, и иноязычные вставки начинают выполнять декоративную функцию, призванную развлечь аудиторию разнообразными названиями мест, предметов, одежды, еды, характерными речевыми штампами или литературной эрудированностью. При этом создается намеренный налет экзотики:

Пить чай еще светло, а пить caffè
уже темно. Что ль пожевать focaccia
с vitello freddo?.. На такой строфе
завязывать бы впору. Но пока что

меня несет мой Pegaso...

[305]

Владимир Строчков

Английский язык в поэзии используется и в коммуникативных целях — при обращении к некоторой целевой и возрастной аудитории, знающей определенные цитаты или понятия именно в английском варианте. Это в основном названия кинофильмов, музыкальных групп, песен, альбомов и т. д.

Другая тенденция — преодоление ограниченности одного языка при помощи взаимодействия с другими, что соотносится с утопической идеей надъязыка, возможностью его создания поэтическими средствами. Первым, самым очевидным шагом здесь оказывается осознание и утверждение реального или воображаемого родства языков, что может служить источником образности:

Латинский *игнис* и *огонь* — в родстве
И на закате окна по Москве
Как отблеск на мечях легионеров

[274]

Генрих Сапгир

Межъязыковое (надъязыковое) мышление позволяет заново осмыслить стертые значения слов и сочетаний не только на родном языке, но и на иностранном:

смутная догадка о том
что в слове «rechargeable»
корень «речь»

Андрей Черкасов

Стремление поместить русское языковое сознание в межъязыковое пространство было особенно характерно для поэзии Осипа Мандельштама, в которой это объясняет появление целого ряда образов. Например, когда поэт пишет *Фета жирный карандаш*, то эпитет *жирный* как будто повторяет фамилию *Фет* (*fett* по-немецки *жирный*). В другой строке Мандельштама неожиданное взаимодействие русских слов *блуд* и *кровь* объясняется через немецкий язык (*Blut* по-немецки *кровь*): *Есть блуд труда, и он у нас в крови*.

Иноязычные вставки могут принимать вид поэтического перевода с языка на язык, причем, как в тексте Владимира Аристов, близкие по звучанию английские слова (*flash* и *flesh*) позволяют сблизить, казалось бы, не связанные никакими отношениями русские слова и поэтические понятия:

«No flash», — повторяет голос
разгоня руками
ничего не давая запечатлеть.

Что значит «флеш»? —
не помню,
«вспышка» или «плоть»? [21]

Переход с языка на язык может быть способом создать сложный, мозаичный субъект, который в каждом новом языке оказывается совсем другим:

...сплошная смерть без размышленья.

спасибо за смещенный гул за
involute heart (скрученное сердце?

развертка-сердце?) [288]

Ника Скандиака

Особняком стоят случаи использования поэтами слов и выражений из близкородственных русскому языков — украинского и белорусского. Чаще всего так поступают русские поэты, биографически связанные с соседними восточнославянскими странами. Зачастую и в разговорной речи жители этих стран легко пользуются словом из того языка, из которого им в данном конкретном случае удобнее, — для поэта это означает возрастающую возможность найти наиболее выразительные и емкие слова.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Аркадий Драгомощенко, 1946–2012

БЫСТРОЕ СОЛНЦЕ

the sun moves so fast

Gertruda Stein

Никто не ждет ее,
однако звучит — «вот, наступает осень,
misterium fascinosum, и завесы косых холодов, туманы,
вскипающие к чаше вещей
из створов птичьих зрачков, глядящих долу,
развернутые паруса плодов,
почернелые фасолевые стручки,
несмутные небесные головы в летейских нимбах ботвы
вернут вновь очарование низинам.

Словно некие путники, опускаясь с пятнистых холмов,
рты чьи светлы смолистой сухой пустотой,
на короткое время оживут за спиною
(рассохшейся крови подобно в висках
или, как пальцы, что, не касаясь ни плоскости,
завершающей вещь, ни листа, сходятся в угол усилия,
начал приостанавливая насилие), чтобы
застыть подобно звучанию восточного ветра
среди виноградно горящих снопов,
Избирается сепия, серп, пурпур, багрянец.
Где снова однообразно звучит
то, как «вода, уносящая отражения,
лнушим вдохом травы приблизится к сердцу». [113]

Николай Звягинцев, 1967

АПОКСИОМЕН. НЕУВЕРЕННОСТЬ

Мы с тобою в церкви Святого Николая,
В ее алтарной части твоя голова.
А тело, что заковано в масляные латы,
В мелкий песок и некрупные слова,

Находится поодаль, но даже очень близко,
Каких-то метров двести до входа в Сандуны.
Там любой прохожий, ищущий прописку,
С улицы найдет и ширины, и глубины.

Здесь же, как в багажнике, место для запаски
На углу Рождественки без голоса и дна.
В городе Москве особенно опасна
При грехопадении эта сторона.

Только твой соперник — никогда не будет
Он тебя расспрашивать, по крайней мере вслух,
Все ли, когда падают, радостные люди,
Как парашютисты или Вини-Пух.

И — поехали:

Остання неможлива спілка,
Непарный стираный носок.
А в голове моей опилки,
А в голове моей песок.

[136]

ТАКЖЕ СМ.:

Сергей Завьялов (6.5), Константин Кравцов (6.7), Максимилиан Волошин (13), Константин Батюшков (15.2), Аркадий Драгомо-
щенко (18.2.2), Михаил Еремин (20.2).

22.3.

Стихотворный перевод

Зачем переводить стихотворение с одного языка на другой? Ответ кажется очевидным: для того чтобы его прочитали те, кто владеет языком перевода и не владеет языком оригинала. Однако для поэта, особенно когда он берет-ся за перевод по собственному желанию, а не по заказу, основная задача может быть совершенно другой: он вступа-ет в диалог с тем, кого переводит, будь то современник или классик давно прошедших веков.

Творческая манера переводчика, его мировосприятие, его предпочтения в поэтическом языке и стихотворной техни-ке взаимодействуют с манерой переводимого автора, и пе-реводчик получает редкую возможность перевоплощения, а иной раз, напротив, обнаруживает в чужом тексте что-то необходимое для собственного творческого развития.

Нередко перевод позволяет поэту обратиться к темам, жанрам, формам, которые в его собственной поэзии в его время уже не существуют (или еще не существуют). Мастер-ство иноязычного автора становится для переводчика вызо-вом. Недаром основоположник русского стихотворного пе-ревода Василий Жуковский сказал, что в прозе переводчик — раб оригинала, а в поэзии — его соперник.

Иными словами, стихи непереводимы: в каждом стихо-творении непременно есть что-то, что другой автор на дру-гом языке передать не сможет. И в то же время стихи пере-водимы, художественные открытия оригинала должны стать событием и для читателя перевода.

В переводном стихотворении взаимодействуют и сопер-ничают друг с другом не только два автора, но и два языка. Конечно, для читателя язык оригинала в переведенном тек-сте скрыт, но хотя бы поверхностное представление об осо-бенностях этого языка может намекнуть на смысловые раз-личия между оригиналом и переводом.

Читая переводы с китайского, стоит иметь в виду, что ки-тайские слова не только чрезвычайно многозначны, но еще и не распределены четко по частям речи: они становятся су-ществительными, глаголами или предлогами в контексте конкретной фразы. В поэтическом же тексте другие значе-ния слова, в том числе и грамматические, зачастую «просве-

чивают» сквозь основное значение. Поэтому традиционные переводы китайской поэзии однозначными и синтаксически правильными предложениями, привычными для русского литературного языка, нередко передают оригинал лишь в самых общих чертах.

Для того чтобы Наталии Азаровой в новейшей книге переводов китайского классика Ду Фу удалось передать многослойность классического китайского стиха, русская поэзия должна была усвоить опыт новаторских течений XX века, научившихся отступать от языковой нормы и тем самым расширять ее:

нет дождя
сушь южного края
утром сегодняшним
облака пошли над рекою
вот заполняется
сплошью сплошною воздух
уже расплылся
разделенной раздельностью брызги [116]

Два поэта, пишущие на двух разных языках, имеют дело с разными системами стихосложения (п. Метрика). В некоторых случаях система стихосложения, в которой создан оригинал, невозможна в языке перевода и для нее приходится изобретать какие-то аналоги.

Так, древнегреческое стихосложение, основанное на чередовании долгих и кратких слогов, нельзя перенести в языки, в которых слоги не делятся на долгие и краткие, а потому вопрос о том, каким размером следует переводить на русский язык «Илиаду» Гомера, вызывал в конце XVIII — начале XIX века ожесточенную полемику. Победу в ней, как показало время, одержал Николай Гнедич, сумевший своим переводом утвердить русский гекзаметр — особый размер, которым затем стали пользоваться и для оригинальных стихотворений, связанных с античной древностью.

Но и когда в обоих языках определенный тип стиха возможен, это еще не значит, что все просто. И по-русски, и по-английски пишут пятистопным ямбом, но емкость этого размера различна, поскольку средняя длина английского слова примерно на 20% меньше длины русского, так что «уложить» тот же объем смысла в строку той же длины по-русски за-

частую сложнее, а в некоторых случаях практически невозможно. Например, знаменитая «Элегия, написанная в Тауэре в ночь перед казнью» Чайдека Тичборна ни в одном из русских переводов не сохраняет своего главного свойства: она целиком написана односложными словами, чтобы подчеркнуть, как мало времени осталось у автора.

Кроме того, одинаковый метр или ритм в разных национальных традициях может иметь разное значение. Западные переводчики часто отказываются переводить современную русскую поэзию рифмованной силлабо-тоникой: мировая поэзия от такого стиха по большей части отказалась, а потому рифмованные переводы воспринимаются читателем как поэзия прошлого, а не настоящего. Но и переводить верлибром стихи, в которых все держится на звуковом строе и ритмическом импульсе, бессмысленно. Поэтому современные переводчики, как некогда Гнедич для гомеровского гекзаметра, ищут ритмические аналоги для сегодняшней русской силлабо-тоники.

Таким образом, любой перевод делается не только с языка на язык, но и из эпохи в эпоху. Это касается и поэтов-современников: логично, что к текстам современника переводчик обращается тогда, когда видит в них нечто по-настоящему важное и характерное для своего времени. Переводя сегодня романтиков начала XIX века или модернистов начала XX столетия, переводчик может ориентироваться на близкие течения в собственной национальной поэзии, использовать уже имеющиеся языковые и стилистические образцы. Грубо говоря, от русских переводов Джорджа Гордона Байрона или Джона Китса мы ожидаем определенной созвучности их русским современникам — Пушкину и Лермонтову. Хотя переводы Бориса Пастернака, благодаря которым Байрон прочитывается скорее как поэт XX века, тоже имеют право на существование.

При переводе более ранней поэзии такой подход зачастую оказывается невозможным: русской поэзии эпохи Гомера просто нет. Значит, переводчик вынужден переводить старинного автора в свое собственное время. Это, с одной стороны, облегчает читателю-современнику проникновение в творческий мир далекого по времени автора, а с другой — скрадывает глубокие отличия старинной поэзии от современной.

Хрестоматийный пример — сонеты Уильяма Шекспира в переводе Самуила Маршака, завоевавшие большую попу-

лярность у читателей, но ценой эмоционального и стилистического упрощения, одомашнивания шекспировских страстей и сглаживания его смелых языковых экспериментов. В какой-то мере это относится и к «Божественной комедии» Данте, которая в переводе Михаила Лозинского предстает идеалом совершенного, чеканного классического стиха, как бы памятником самой себе. Зато новый перевод Данте, выполненный филологом Александром Илюшиным, стремится передать характерный для средневековой Италии силлабический стих — воспроизвести, а не сгладить стилистическую разноголосицу, ведь Данте соединяет архаичную латынь и итальянское просторечие в новый литературный язык:

Плющ вьющийся и к дереву прильнувший
Так не опутал бы его, как зверь сей —
Грешника, члены его обернувши.

В едино лоно слипся воск их персей,
Цвета смешались в общую окраску
Срастаньем встречных цветоконтроверсий.

Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era. [105]

Перевод Илюшина всячески подчеркивает, что «Божественная комедия» принадлежит другой эпохе и другой культурной ситуации. Данте Илюшина — прежде всего «не такой, как мы привыкли, далекий от нас», Шекспир Маршака — прежде всего «близкий нам, почти такой же».

За этими двумя полярными подходами вырисовываются две различные культурные задачи, которые стоят перед переводчиком: познакомить читателей с важным явлением чужой культуры и создать нечто важное в собственной культуре. Перевешивать может то одна задача, то другая, и это зависит не только от личных склонностей переводчика.

Исторически, по-видимому, вторая задача старше первой: еще для римского поэта Катулла, две тысячи лет назад

переводившего Сафо с древнегреческого на латынь, иноязычный текст был не более чем выигрышным материалом для создания собственного произведения. Поэтому к трем переведенным строфам, рассказывающим о беззаветной любви, он прибавил от себя четвертую — о том, что вся эта любовь от безделья.

Первая задача, требующая от переводчика более почтительно относиться к оригиналу, сформировалась поначалу в связи с переводами Библии и лишь много позже была распространена на светские тексты, в том числе поэтические, и то не на все, а лишь на те, которые пользовались особым культурным статусом. И даже в этих случаях разнообразные переводческие вольности еще долго считались вполне приемлемыми. Так, в XIX веке в России стало крылатым восклицание Гамлета «За человека страшно!» (когда так ужасен мир) — но у Шекспира этого восклицания нет: переводчик Николай Полевой добавил его от себя. Небольшие же лирические стихотворения могли переводиться сколь угодно вольно.

Когда Михаил Лермонтов в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» говорит об одинокой сосне, которая грезит об одинокой пальме, — это уже не интерпретация стихотворения Генриха Гейне, а своеобразная полемика с оригиналом. Гейне для обозначения сосны (вернее, ели) нарочно выбрал слово мужского рода *Fichtenbaum* (а не женского, *Fichte*). Стихотворение Гейне, таким образом, говорит о любви, тогда как Лермонтов повествует о невозможном родстве душ.

XX век в этом отношении стал переломным, строго обязав переводчика быть верным оригиналу. Но и сегодня даже очень хороший переводчик непременно в чем-то отступает от оригинала — теперь уже только для того, чтобы сохранить в переводе что-то другое, более важное, а не по собственной прихоти. А вот что считать более важным, зависит как от особенностей текста, так и от того, к какой из двух главных задач переводчик склоняется.

Чтобы разобраться в этом, лучше всего сравнивать разные переводы одного стихотворения. Часто такая возможность есть, сложился даже особый тип публикации, сводящий вместе десяток переводческих версий одного стихотворения. Вот, например, как начинается знаменитое стихотворение Поля Верлена из цикла «Песни без слов» в переводах Бориса Пастернака и Анатолия Гелескула:

И в сердце растрava.
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

[242]

Борис Пастернак

Сердцу плачется всласть,
Как дождю за стеной.
Что за темная власть
У печали ночной?

О напев дождевой
На пустых мостовых!
Неразлучен с тоской
Твой мотив городской!

[77]

Анатолий Гелескул

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie!

Легко заметить, что Пастернак стремится к предельно естественному, разговорному строю речи, а Гелескул — к меланхоличной мелодичности, отличающей стихотворение от бытового высказывания. Уже в первой строке у Пастернака — три решительные *p* и просторечное *растрava*, а у Гелескула — два плавных *ла* и необычный синтаксис. И дальше: у Пастернака *хандра* — а у Гелескула *печаль*, звук дождя у Пастернака *шорох*, а у Гелескула *напев*. Текст Пастернака — это полноценное русское стихотворение, но на стихи Верлена оно не слишком похоже. Напротив, по

тексту Гелескула можно составить представление о том, как писал Верлен. И оригинал сразу подтвердит такое впечатление: в первых двух стихах шесть звуков *l* (еще более чем по-русски) и необычный оборот речи *il pleure* ('плачется' — безличная форма глагола, созданная Верленом по образцу *il pleut* — 'дождит').

Бывают ли стихи, которые легко поддаются переводу? На первый взгляд кажется, что да: почти все описанные переводческие трудности не касаются поэзии, написанной верлибром без особой звукописи на достаточно близком к русскому языку. Но это иллюзия. Чем свободнее форма стиха — тем более значима для него интонация, тесно связанная с индивидуальным ритмическим обликом каждой строки. Недаром опытный редактор, работающий с переводной поэзией, прежде всего сравнивает общие контуры оригинала и перевода на странице: если они заметно различаются — значит, скорее всего, переводчик пренебрег ритмом и интонацией. Да и похожие слова родственных языков часто таят в себе подвох:

Вірш протікає,
ніби погано закоркована пляшка, нічого, нічого

— завершает один из своих текстов современный украинский поэт Остап Сливинский, и очень легко написать по-русски дословно:

Стихотворение протекает,
словно плохо закупоренная бутылка, ну и ничего, ничего

— но ритм при таком подходе нарушается: первая строчка удлиняется, последний ударный слог делает интонацию отчетливее и решительнее (в украинском *нічого* ударение не в конце, а в середине), а кроме того, русское *ничего* порождает неуместную неоднозначность (*и ничего не вытекло из бутылки?*). Чтобы найти более верное решение —

Стишок протекает,
словно плохо закупоренная бутылка, и ладно, и ладно

— от переводчика требуется не изощренное мастерство укладывания смыслов в заданный размер, а прежде всего

чуткость слуха и внимание к тонкостям, на которых часто и держится новейшая поэзия.

Итак, стихотворный перевод — это совсем не пересказ, хотя попытки пересказать иноязычные стихи прозой тоже случались — в конце XIX века, когда у переводчиков опустились руки перед сложностями новой поэзии. Поскольку стихи нельзя разделить на форму и содержание, переводить нужно то и другое вместе. Но после того как такое понимание утвердилось, оно, как это всегда бывает в искусстве, было осознано как ограничение, а ограничений искусство не терпит. Интересные попытки преодолеть это ограничение — конспективные переводы Михаила Гаспарова (2.2. Поэмы, длинные и короткие стихотворения), игровые переводы популярных песен у Станислава Львовского и Василия Бородина.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Иоганн Вольфганг Гете, 1749–1832

WANDERERS NACHTLIED II

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Михаил Лермонтов, 1814–1841

ИЗ ГЁТЕ

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

[190]

Иннокентий Анненский, 1855–1909

Над высью горной
Тишь.
В листе, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет.

[18]

Джордж Гордон Байрон, 1788–1824

Из «ПУТЕШЕСТВИЯ ЧАЙЛД ГАРОЛЬДА»

There is a pleasure in the pathless woods,
There is a rapture on the lonely shore,
There is society, where none intrudes,
By the deep Sea, and Music in its roar:
I love not Man the less, but Nature more,
From these our interviews, in which I steal
From all I may be, or have been before,
To mingle with the Universe, and feel
What I can ne'er express — yet can not all conceal.

Константин Батюшков, 1787–1855

Есть наслаждение и в дикости лесов,
Есть радость на приморском берегу,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.
Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
Для сердца ты всего дороже!
С тобой, владычица, привык я забывать
И то, чем был, как был моложе,

Ито, чем ныне стал под холодом годов.
Тобою в чувствах оживаю:
Их выразить душа не знает стройных слов
И как молчать об них, не знаю.

[38]

Иван Ахметьев, 1950

солнышко

через стеклышко

[28]

Перевод Джеральда Янечека

rainbow

through the window

Э. Э. Каммингс, 1894—1962

ANYONE LIVED IN A PRETTY HOW TOWN

anyone lived in a pretty how town
(with up so floating many bells down)
spring summer autumn winter
he sang his didn't he danced his did

Women and men(both little and small)
cared for anyone not at all
they sowed their isn't they reaped their same
sun moon stars rain

children guessed(but only a few
and down they forgot as up they grew
autumn winter spring summer)
that noone loved him more by more

when by now and tree by leaf
she laughed his joy she cried his grief

bird by snow and stir by still
anyone's any was all to her

someones married their everyones
laughed their cryings and did their dance
(sleep wake hope and then)they
said their nevers they slept their dream

stars rain sun moon
(and only the snow can begin to explain
how children are apt to forget to remember
with up so floating many bells down)

one day anyone died i guess
(and noone stooped to kiss his face)
busy folk buried them side by side
little by little and was by was

all by all and deep by deep
and more by more they dream their sleep
noone and anyone earth by april
wish by spirit and if by yes.

Women and men(both dong and ding)
summer autumn winter spring
reaped their sowing and went their came
sun moon stars rain

Перевод Дмитрия Кузьмина

КТО-ТО ЖИЛ В МИЛЕНЬКОМ ГОРОДЕ ВОТ

кто-то жил в миленьком городе вот
(где звон вверх-вниз колокольный плывет)
зимой и весной летом и осенью
он пел свое да плясал свое нет

Мужчины и женщины (кто мал, а кто и невелик)
о ком-то заботились ни на миг
они сеяли свое мимо пожинали свое всегда
зной и дожди радуга и звезда

сумел угадать кое-кто из детей
(но тем крепче забыл, чем скорей стал взрослей
осенью и зимой весною и летом)
что любит кого-то все больше ни одна

время по мигу и дерево по листку
она смеялась его удачу и плакала его тоску
птица по снегу и шорох по затишью
чье-то хоть что для нее было всем

разные с прочими под венец сей же час
потешались их слезами кружили свой пляс
(сон пробуждение надежда и снова)
твердили свои хватит и спали свою мечту

солнце и смог луна и лед
(и лишь снег навевает легкий намек
как дети могут забыть запомнить
пока звон вверх-вниз колокольный плывет)

однажды кто-то умер ведь вот он в гробу
(ни одна прильнула к холодному лбу)
деловые люди их зарыли бок о бок
тело к телу судьба к судьбе

одно к одному в глубине из глубины
мало-помалу они мечтают свои сны
ни одна и кто-то апрель из пережня
из желания дух из если да

Мужчины и женщины (кто не мертвый, тот живой)
летом и осенью зимой и весной
все жали свое сеяли все шли к своему пришли
месяц и облако зной и дожди

[183]

Перевод Марии Степановой

ЖИЛ КТО-НИБУДЬ В РАСТАКОМ ГОРОДКЕ

жил кто-нибудь в растаком городке
(многокольный звон дин-дон по реке)

осенью летом зимой весной
он пел свое не, он плясал свое но

небольшие и малые Ж и М
знать не знали о ком-нибудь насовсем
выбирали сеть пожинали сев
дождь и солнце и звезды все

дети-то знали на первый взгляд
да забывали подростки над
осенью летом зимой весной
как был кто-нибудь любим ни одной

тогда на потом и ствол за листом
она жила за ним и о нем
егонибудь ей звучало будь
птенец на снег бубенец во тьме

а все женились на коеком
рассвет и закат все одно молчком
плясали вскачь и смеялись всплачь
твердили нет погружаясь в сон

месяц солнце и звездный град
и только снег объяснить бы рад
что и детям пора забыть вспоминать
многокольный звон по теченью вдоль

тут кто-нибудь и ложится в гроб
ни одна его поцелует в лоб
честный люд похоронит их к боку бок —
мера за меру и был за стал

пядь за пядью до дна времен
они понемногу доспят свой сон
кто-нибудь с ни одной глинозем с весной
как дух для двух а за если — да

М и Ж (мои дон и дин)
от лета до лета черед един
свое пожнешь и своим пойдешь
день ночь свет дождь

[299]

Райнер Мария Рильке, 1875–1926

Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden,
in welchen meine Sinne sich vertiefen;
in ihnen hab ich, wie in alten Briefen,
mein täglich Leben schon gelebt gefunden
und wie Legende weit und überwunden.

Aus ihnen kommt mir Wissen, daß ich Raum
zu einem zweiten zeitlos breiten Leben habe.
Und manchmal bin ich wie der Baum,
der, reif und rauschend, über einem Grabe
den Traum erfüllt, den der vergangne Knabe
(um den sich seine warmen Wurzeln drängen)
verlor in Traurigkeiten und Gesängen.

Перевод Алёши Прокопьева

Люблю мечтать на грани помраченья,
когда в глубины погружаюсь духа,
что жизнь прошла, как в давних письмах глухо
упоминание, как без значенья
туманный смысл преданья и реченья.

Тогда пространства вечного черты
я вижу вдруг, где жизнь вторая в силе.
И я расту из темноты,
шумя ветвями на своей могиле,
где вечен сон, что знал ребенок, или
— так схвачен мальчик теплыми корнями —
забыл, что знал во сне: лишь голос с нами.

[261]

Илья Эренбург (18.2.3).

ТАКЖЕ СМ.:

23.

Литературный процесс
и литературная жизнь

799

До сих пор мы говорили главным образом о поэзии как о совокупности стихотворных текстов, вступающих в отношения и друг с другом, и с реальностью в различных ее проявлениях, будь то реальность языка и речи, внутренний мир человека или другие культурные практики. Однако стихи создаются людьми, эти люди совершают те или иные действия в связи со своим творчеством, по-разному взаимодействуют друг с другом.

Литературный процесс — это появление новых произведений, которые так или иначе опираются на прежние, развивают их или спорят с ними, формируя в итоге картину закономерного и последовательного развития литературы. Он тесно связан с *литературной жизнью*, то есть со всем, что делается со стихами и происходит с их авторами: стихи публикуются, авторы выступают, объединяются с другими авторами, высказываются друг о друге.

23.1.

Фигура автора

В этом разделе речь пойдет не о том, кто говорит в стихах, субъекте поэтического текста (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект), а об авторе как реальном лице и о том, как это реальное лицо соотносится с той или иной литературной ситуацией. Для литературного процесса ав-

тор — это, в сущности, совокупность написанных им текстов. Воспринимая каждое стихотворение не в отдельности, а в контексте других сочинений этого автора, мы можем отличить особые свойства именно этого произведения от общих свойств авторской манеры и тоньше понять, на что нужно в первую очередь обратить внимание в этом конкретном случае.

Насколько важно, что это стихотворение написано верлибром, озаглавлено, вписывается в определенный жанр или формат? Если автор обычно пишет верлибром, озаглавливая свои сочинения и тяготеет к конкретному жанру, то, вполне вероятно, наиболее важные свойства именно этого текста, его индивидуальные черты определяются чем-то другим. Но если перед нами единственное озаглавленное стихотворение в книге, редкий случай обращения автора к нехарактерным для него жанрам и формам, то, возможно, ключ к тексту находится именно здесь. Иногда наиболее важные и заметные стихи поэта — это «самые его» стихи, именно те, в которых авторская поэтика выражена наиболее ярко. В некоторых случаях бывает иначе: поэт интересен прежде всего отклонениями от своей обычной манеры.

Конечно, история поэзии знает и «отдельно стоящие стихотворения» — шедевры, созданные авторами, в остальном сочинявшими нечто заурядное или даже не сочинявшими ничего. Но и эти стихи прочитываются в каком-то ином контексте: например, это может быть контекст, созданный великими современниками, до которых второстепенному автору единожды удалось дотянуться. При этом подразумевается, что великие современники создают общую для всей поэзии своей эпохи или хотя бы для определенного поэтического направления норму письма. Так, «Птичка» Федора Туманского, сочинявшего стихи от случая к случаю, встает наравне с пушкинскими лирическими миниатюрами — поскольку строится на тех же принципах и даже написана в порядке состязания с одноименным пушкинским стихотворением.

Бывает и наоборот: по прошествии многого времени возникает новый контекст, и то, что прежде было аномалией и курьезом, начинает прочитываться как неожиданное предвестие будущих художественных революций. Так, написанная в самом начале XIX века «Песнь луже» Акима Нахимова, со строчками вроде *Четвероногих сибаритов / Ты вместе ванна и диван*, наконец обретает свое законное место в рус-

ской поэзии с появлением Николая Олейникова и Николая Заболоцкого, смотревших на мир такими же глазами.

Но поэзия в целом, как и вообще культура, движется в сторону все большего разнообразия. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить ситуацию в русской поэзии двухсотлетней давности, в которой «новаторы» Василий Жуковский, Константин Батюшков и чуть позже Александр Пушкин неуклонно теснили укорененных в предыдущем столетии «архаистов», и ситуацию столетней давности, когда в творчестве Александра Блока, Николая Гумилева, Велимира Хлебникова проявлялись совершенно разные перспективы дальнейшего развития русского стиха.

Единых требований к стихам все меньше (остаются только самые фундаментальные: вечный поиск новых смыслов и обостренное ощущение языка), поэтому все выше ценится индивидуальность авторского голоса. Это связано еще и с тем, что от года к году стихов (как, впрочем, и любых других произведений культуры — от песен до научных статей) вообще создается все больше, а значит — среди созданного все труднее ориентироваться. Поэтому отдельный текст сегодня в большей степени, чем прежде, выступает не сам по себе, а как представитель всего написанного поэтом: если это стихотворение оказалось читателю близко, то логично предположить, что будут близки и другие работы этого поэта.

При этом тексты одного автора могут по-разному соотноситься друг с другом. Подчас на своем творческом пути поэт заметно меняется. Иной раз это плавное и последовательное развитие, и тогда сопоставление ранних и поздних стихов может многое прояснять (особенно если со временем поэт все дальше уходит в избранном направлении, все решительнее отклоняется от привычных и традиционных форм, как это случилось, например, с Михаилом Ереминым или Аркадием Драгомощенко). Бывает и так, что на разных этапах творчества или даже в каждой новой книге поэт пробует разные подходы, стараясь не повторять самого себя (как Андрей Белый и Генрих Сапгир). Это позволяет следить за ядром авторской индивидуальности, которое остается неизменным и лишь поворачивается от книги к книге разными сторонами.

Но между ранними и поздними произведениями Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака,

Николая Заболоцкого, Иосифа Бродского и многих других крупнейших поэтов — резкий контраст. Помогает или мешает при чтении юношеской лирики Цветаевой память о эмоциональных и ритмических сломах ее поздних сочинений, а при чтении стремящихся к сдержанности и прозрачности поздних стихотворений Заболоцкого — память о фантасмагории его ранних поэм?

С чем в большей степени связаны эти радикальные перемены — с изживанием, исчерпанием автором возможностей собственной первоначальной манеры, разочарованием в прежней творческой позиции? Или с общим движением поэзии, в ходе которого другие творческие задачи и способы их решения оказываются в фокусе внимания большинства авторов и большинства читателей? Или с потрясениями в личной или общественной жизни, после которых поэт больше не может и не хочет писать так, как писал раньше?

Зачастую однозначного ответа нет: хорошо различимый перелом в творчестве Бродского совпадает с переездом поэта в США, но это ещё не объясняет направления произошедших изменений. Понять автора *только* как явление литературного процесса, только как последовательность текстов — невозможно, но нельзя и обойтись без осмысления их собственной логики — что и почему в них требует перемен?

В литературной жизни автор тоже участвует своими текстами — но по другому. Например, в русской поэзии к 1930—1940-м годам поэты уже извлекли все что можно и из футуристического слома языковой нормы, и из акмеистического порыва к поэтическому преображению любой предметной реальности. На этом фоне, однако, было найдено несколько очень важных и сильных ответов на *вызов эпохи* — в диапазоне от поставившего под вопрос саму возможность смысла Александра Введенского до Геннадия Гора, чьи написанные в блокадном Ленинграде стихи нащупывают зыбкие, непрочные, ускользающие смыслы в ситуации ускользания самой жизни.

С точки зрения литературного процесса поэзия Введенского и Гора следует непосредственно за Мандельштамом, Цветаевой, Михаилом Кузминым — но с точки зрения литературной жизни важнейшим оказывается то обстоятельство, что поздние стихи Мандельштама были опубликованы спустя 30 лет после создания, стихи Введенского — спустя полвека, стихи Гора — спустя 70 лет.

Разумеется, такой выбор — «писать в стол», не публиковать свои стихи, не участвовать в литературной жизни своего времени, зато писать так и только так, как сам считаешь нужным, — встает перед поэтом только в самом крайнем случае. Но и не столь принципиальные решения в этой области могут заметно повлиять на то, как будет восприниматься читателем тот или иной автор. Например, некоторые поэты рассматривают публикацию как ответственный шаг, подвергая свои тексты тщательному отбору, а другие, особенно на волне популярности и востребованности, склонны показывать читателю все, что ими написано.

Поэт, печатающийся мало, рискует потерять внимание публики. Так, безразличный к собственной литературной карьере Федор Тютчев лишь спустя десятилетия был признан одним из крупнейших авторов своего века. Но и поэт, печатающийся много, может надоесть читателю, особенно если стихи его не слишком разнообразны и не всегда удерживаются на высоком уровне. Быстро закончилась слава Константина Бальмонта, публиковавшего свои стихи в огромных количествах (только спустя полвека он вновь стал восприниматься как автор значительных стихотворений).

Поэт, выступающий помимо стихов с критическими статьями, эссе о поэзии, с прикладными поэтическими текстами (18.4. Прикладная и детская поэзия), особенно на острые и злободневные политические и поэтические темы, привлекает к себе дополнительное внимание, но несогласие с его позицией, с выбранной им линией поведения в обществе может отталкивать от его поэзии. Даже свойственная поэту манера чтения стихов, характерные для него интонации и стиль одежды (то и другое вполне заметно при публичных выступлениях, как была заметна «желтая кофта» Владимира Маяковского) могут вносить определенный вклад в *авторскую репутацию*, знакомство с которой зачастую предшествует знакомству читателя с самими стихами.

Репутация может сильно мешать вдумчивому чтению и пониманию стихов, и не только в том случае, если это плохая репутация, как в случае Владимира Бенедиктова, яркого и самобытного поэта первой половины XIX века, практически исчезнувшего из литературы из-за неудачной репутации «второстепенного автора, которого пытались противопоставить Пушкину». Репутацией можно объяснить и упрощенное, предвзятое восприятие стихов. Например, распростра-

ненное представление о Сергее Есенине как о певце природы, не включенном в литературную жизнь эпохи, мешает увидеть в его поэзии глубокое взаимодействие с другими поэтами первой четверти XX века: Есенин работал с деревенским материалом так же смело и остро, как Маяковский с городским.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Федор Туманский, 1799–1853

ПТИЧКА

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я рощам возвратил певичу,
Я возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетаю,
Как бы молилась за меня.

[316]

1824 (?)

Александр Пушкин, 1799–1837

ПТИЧКА

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

[257]

1823

Геннадий Гор, 1907–1981

И скалы не пляшут, деревья схватив
И речка летит, устремляясь в залив,
И речка стреляет собой сквозь года,
И речка гремит, и машет вода.
И берег трясется, разлуку отведав
И берег несется с водою туда,
Где вода и беда и с бедою вода,
А в воде невода, в неводах лебеда,
В лебеде человек тишиной пообедав,
В лебеде человек, человек этот я.
Как попал я сюда? Как попался с водою?
Как возник в тростнике? Как познался с бедою?
Человек этот я. А вода та беда,
А с бедой лебеда, в лебеде невода.
А скалы уж пляшут, деревья схватив.
И речка летит, стреляя в залив,
И речка стреляет сквозь годы собою,
И речка гремит, и машет водою.
И берег тоскует, бедой пообедав,
И берег трясется разлуку отведав.
И вместе с бедою стремится туда,
Где вместе с бедою несется вода,
Где вместе с разлукой трясется беда.

[86]

Николай Заболоцкий, 1903–1958

ДВИЖЕНИЕ

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

[131]

1927

ЗАВЕЩАНИЕ

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений,
Когда миллионы новых поколений
Наполнят этот мир сверканием чудес
И довершат строение природы,—
Пусть мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанию моему.

Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небо пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.
Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.
Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.

Не я родился в мир, когда из колыбели
Глаза мои впервые в мир глядели,—
Я на земле моей впервые мыслить стал,
Когда почуял жизнь безжизненный кристалл,
Когда впервые капля дождевая
Упала на него, в лучах изнемогая.
О, я не даром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.

[131]

1947

23.2.

Профессиональное сообщество

Как правило, поэт не выходит к читателю непосредственно и напрямую — между ними стоят различные посредники: журнал, в котором напечатаны стихи, издательство, где вышла книга, фестиваль, где поэт появляется на сцене. У каждой из этих форм литературной жизни есть свои особенности, но главное, что судьба автора благодаря этому оказывается так или иначе в руках других литераторов (потому что редакторы, издатели, кураторы фестивалей тоже не чужие люди в литературе, а зачастую и сами выступают как поэты).

Это верно и тогда, когда ни о какой конкретной организации речь не идет: репутация поэта в огромной степени складывается из мнений других поэтов и дальше воспроизводится в их среде. Недаром Пушкин предрекал себе славу — *доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит* (а вовсе не читатель). Это и естественно: не удивляет же нас, что математики лучше других разбираются в том, кто из них внес больший вклад в математику, а повара — в том, кто из них лучше на кухне (ведь вкус у каждого свой, но только профессионал понимает, как достигнуть нужного результата и с чем его сравнивать).

Так было не везде и не всегда — вернее, не всегда и не везде это считалось главным. На протяжении многих веков, начиная еще с Древнего Рима, основным источником дохода для поэтов были богатые и знатные люди, для собственного удовольствия или из соображений престижа готовые платить за искусство, но зачастую не готовые считаться с чьим-либо вкусом, кроме собственного. Постепенно, однако, диктат меценатов (это слово когда-то было именем собственным: богач и государственный деятель Меценат вошел в историю как покровитель двух главных поэтов Древнего Рима — Вергилия и Горация) стал ограничиваться мнениями профессионалов. Меценатов становилось больше, а чтобы соотнести их заслуги и достижения, требовалось общее мерило, которое могли предоставить только эксперты.

Можно сказать, что к рубежу XX—XXI веков утвердилась автономия культурной сферы: кто из поэтов лучше, решают сами поэты, а общество в целом старается уважать их выбор,

предполагая в занятиях поэзией общественную пользу и потому финансируя, например, преподавание поэтами поэзии в университетах, премии, которые поэты присуждают поэтам, и т. д.

Но всегда ли право в своих определениях и оценках профессиональное сообщество, всегда ли самоуправление искусства способствует его развитию? Очевидно, что все не так просто. Ведь те деятели искусства, которые наиболее уважаемы сегодня, завоевали свой авторитет выдающимися достижениями вчера — захотят ли они поддержать то новое и непохожее, что должно прийти им на смену завтра? Из истории мы знаем, что совсем не обязательно.

Важные события часто происходили не там, где старшие авторы одобряют младших, а там, где младшие поднимают бунт: об этом говорят и опыт группы «Арзамас», участники которой (Василий Жуковский, Петр Вяземский, юный Александр Пушкин и другие) при всем почтении к старшим поэтам вроде Гавриила Державина и Ивана Крылова закладывали основу совершенно другого подхода к поэзии. Таким же был и опыт Серебряного века, когда сперва Валерий Брюсов создавал русский символизм, встречая у старших коллег лишь насмешки, а спустя поколение уже против Брюсова и его соратников протестовали акмеисты и футуристы.

Русская поэзия последних десятилетий также знает подобные примеры. Отдельные исключения скорее уточняют это правило, чем отменяют его: так, симпатия Анны Ахматовой к молодым поэтам начала 1960-х годов — Иосифу Бродскому, Евгению Рейну, Дмитрию Бобышеву и Анатолию Найману — хорошо известна. Однако обозначение этой четверки как «ахматовских сирот», возникшее в стихотворении Бобышева памяти Ахматовой, в тогдашней ситуации прочитывалось не только как обращение к общепризнанной традиции, но и как присяга на верность поэтическому меньшинству, противостоящему мейнстриму поэзии того времени.

Как же получается, что те, кто начинает свою профессиональную карьеру с бунта и подрыва устоев, в скором времени сами оказываются авторитетными классиками, против которых бунтуют следующие поколения? Для этого есть два основных условия: «субъективная настойчивость» и «объективная настоятельность».

Настойчивость проявляют новые авторы в отстаивании избранной поэтики: отдельные озарения и разовые экспе-

рименты могут быть подхвачены кем-то еще и сыграть свою роль в развитии поэзии, но для прочной авторской репутации их, как правило, недостаточно. Настоятельно необходимыми, вытекающими из действительного положения дел в национальной поэзии и вписанными в конечный счет в широкий культурный и общественный контекст должны быть отстаиваемые бунтовщиками перемены. Если новый автор верно определяет пробелы и проблемы, возникшие в современной ему поэзии, и предлагает достаточно смелые и последовательные решения, он так или иначе оказывается замечен профессиональным сообществом, и первоначальная резкая критика, отвержение более признанными поэтами становится первым шагом к признанию.

Чем ближе к нашему времени, тем менее обязателен именно такой первый шаг. Сегодняшнее профессиональное сообщество не монолитно, а мозаично, оно состоит из приверженцев очень разных подходов к задачам поэзии и оптимальным средствам их решения. Если в каком-то кругу авторов новый поэт со своими новыми идеями не встречает поддержки, то, вполне вероятно, он встретит ее в другом кругу. Однако сам принцип взаимодействия между сторонниками разных поэтических тенденций остается прежним: признание — это не только приятие, но и резкое неприятие, и если авторы друг с другом спорят и друг друга обличают, то они, следовательно, принадлежат к единому профессиональному сообществу. *Авторская репутация* определяется не безоговорочным одобрением товарищей по цеху, а тем, насколько сильно работа того или иного автора волнует и даже раздражает его коллег.

Стоит подчеркнуть, что профессиональное сообщество — это условное, виртуальное единое пространство, а не круг людей, знакомых лично и встречающихся в редакциях и на литературных вечерах. Конечно, личное знакомство, непосредственное общение с коллегами, у которых можно чему-то научиться или которые ставят перед собой те же художественные задачи, может сыграть в творческой биографии поэта важную роль. Однако автор может жить в отдалении от любых знакомств и встреч и быть уважаемым и востребованным участником сообщества. Так, Сергей Круглов долго жил в городе Минусинске Красноярского края, на большом отдалении от любой литературной жизни.

Эпоха сетевых информационных технологий вносит в устоявшиеся формы организации профессионального сообщества

свои поправки. Поэты выходят в социальные сети, выкладывают в них новые стихи и ведут споры о стихах. Статус этих публикаций и характер дискуссий с равноправным участием известных специалистов и случайных читателей трудно определить как профессиональный или личный. В этой области, куда несложно войти со стороны, задача нового автора по привлечению внимания коллег вроде бы облегчается, но зато труднее обособиться, выстроить собственную позицию, без чего это внимание остается несильным и непрочным.

Другой непредвиденный эффект новых сетевых возможностей — появление «параллельных» сообществ: у широкого круга малоквалифицированных авторов впервые за всю историю поэзии появилась практическая возможность объединяться в союзы, учреждать собственные издания, фестивали, премии и другими способами участвовать в литературной жизни. И читателей, и начинающих авторов эти структуры, довольно-таки похожие на «настоящие», могут вводить в заблуждение. Во всяком случае, именно сегодня к формам литературной жизни приходится предъявлять не менее строгие требования, чем к литературным формам: и те и другие должны производить новые смыслы.

Важно не только общение поэтов друг с другом, но и общение их с представителями гуманитарных наук и философии, которые часто ставят перед собой похожие задачи по познанию мира. В последние годы содружество между учеными и поэтами начинает занимать все большее место в культуре и общественной жизни.

23.3.

Группы и направления

Самая очевидная и исторически наиболее ранняя форма самоорганизации поэтов внутри профессионального сообщества — *поэтическая группа*: несколько авторов, которые следуют близким художественным принципам. Поэтические группы возникали обычно при общении поэтов друг с другом, в ходе которого вырабатывался и уточнялся их взгляд на поэзию и творческие методы друг друга. Потому в группы чаще объединялись достаточно молодые авторы,

чья позиция так или иначе отличалась от того, что старшие считали общепринятым.

Какие-то группы были больше похожи на неформальные дружеские компании, какие-то, наоборот, стремились формализовать свое существование, вели документацию и т. п. В обоих случаях, однако, профессиональное в поэтической группе сплошь и рядом тесно переплеталось с личными взаимоотношениями. Порой для общения в группе вырабатывался особый язык, шуточные правила и ритуалы. Известный пример — общество «Арзамас» во главе с Василием Жуковским и Петром Вяземским с его ерническими протоколами заседаний и прозвищами для всех участников. Иной раз наравне с поэтами в группы входили философы (20.1. Поэзия и философия), художники (19.3. Поэзия и живопись), ученые.

Названия групп могли нести какую-то важную идею. Так, Цех поэтов, основанный Николаем Гумилевым в 1911 году, отсылал к средневековой культуре объединенных в цеха ремесленников, которые владели сокровенными тайнами мастерства, но использовали их для земных, практических целей. Но бывало и так, что название возникало почти случайно. Например, Лианозовская школа поэтов и художников 1950—1960-х годов названа так потому, что ее участники регулярно встречались у Евгения Кропивницкого, который жил в тогдaшнем московском пригороде Лианозово.

Бум литературных групп пришелся в России на Серебряный век, когда число возможных взглядов на поэзию стало быстро расти, и был искусственно остановлен в начале 1930-х годов, когда был взят курс на объединение всех поэтов и писателей, не оставлявший возможности для разногласий. В неофициальной русской литературе 1950—1970-х годов вновь возникли поэтические группы, но чем ближе к сегодняшнему дню, тем менее заметное место занимает эта форма самоорганизации авторов в литературном ландшафте.

Это происходит потому, что в современной поэзии звучит много разных художественных языков и отстаивать какую-то одну программу как единственную правильную в противовес множеству остальных становится бессмысленно. Неслучайно некоторые немаловажные поэтические группы последнего полувека не обладают главным признаком группы — общими творческими ориентирами. Например, так называемая Филологическая школа, возникшая в Ленинграде в середине 1950-х годов, объединила четырех совершен-

но непохожих друг на друга поэтов — Владимира Уфлянда, Леонида Виноградова, Михаила Еремина и Сергея Кулле, которые одновременно были студентами филологического факультета Ленинградского университета.

Но если поэтические группы в привычном смысле слова исчезают, то это еще не значит, что поэты больше не объединяются друг с другом, — просто формы этого объединения становятся другими. Так, на рубеже 1980—1990-х годов ряд заметных московских поэтов, работавших в довольно различных манерах, — от Дмитрия Александровича Пригова до Сергея Гандлевского — объединились в группу «Альманах» исключительно для организации совместных выступлений. «Мы не группа, мы труппа», — заметил по этому поводу один из участников «Альманаха» Михаил Айзенберг.

Сходным образом был устроен действовавший в Москве в то же время клуб «Поэзия», среди центральных фигур которого были такие непохожие друг на друга авторы, как Нина Искренко и Николай Байтов. Однако и в этом случае диапазон художественных возможностей, которые группа допускала внутри себя, не был безграничным. Если «Альманах» объединял поэтов, искавших ответ на вопрос «Кто говорит?» (4. Кто говорит в поэзии? Поэт и субъект), то клуб «Поэзия» — скорее тех, кого волновали вопросы «Как говорить?» (каким языком?) и «О чем говорить?».

Поэтические группы обычно складывались вокруг одного или нескольких лидеров. Иногда это были самые яркие поэты из числа участников, иногда — наиболее яркие личности, способные повести за собой. В целом участники поэтической группы видят друг друга как более или менее равных по статусу, хотя история подчас и расставляет акценты иначе. Например, группа «Московское время» сформировалась в середине 1970-х годов вокруг поэта Александра Сопровского, но ранняя смерть оставила его в тени Алексея Цветкова и Сергея Гандлевского.

Между тем существует и другая форма самоорганизации поэтов, изначально основанная на неравном положении участников: это *поэтическая студия*, где есть руководитель, мастер, и есть его ученики. Не все разделяют и разделяли мысль о том, что сочинению стихов можно научить. Но если в центре внимания находится не обучение техническим приемам стихосложения, а поиск общих творческих и культурных установок, то работа студии может быть успешной. Так,

несколько ярких авторов в молодые годы занимались в литературном кружке под руководством Виктора Сосноры.

Особую роль играли (и отчасти продолжают играть) творческие семинары по переводу поэзии. Еще со времен Михаила Лозинского совместная работа мастеров стихотворного перевода и его учеников могла давать важные плоды (22.3. Поэтический перевод). В начале XXI века стала приобретать популярность другая форма переводческого семинара: поэты из разных стран собираются вместе и переводят друг друга.

В поэтические группы, как и в поэтические студии, поэты сходятся сами и обычно сами для себя определяют, группа они или нет. Иначе бывает, когда поэтов с близкими художественными принципами объединяют снаружи. Тогда их сходство отмечают критики или литературоведы и считают это сходство настолько заметным и важным для литературы, что предлагают рассматривать этих авторов как особое поэтическое *направление*. Поэты могут быть при этом незнакомы друг с другом, их не спрашивают, желают ли принадлежать к этому направлению или нет, хотя, конечно, какие-то программные заявления самих поэтов критика и филология могут принимать во внимание.

Направления могут быть чрезвычайно широкими, объединять едва ли не всех заметных авторов эпохи (трудно назвать крупного поэта первой половины XIX века, чье творчество не принадлежало бы романтизму), но могут включать и буквально несколько авторов, независимо друг от друга пришедших к каким-то важным открытиям. Внутри направления могут возникать группы, основанные на разной трактовке общих черт направления (внутри русского футуризма конкурировали «Гилея», круг эгофутуристов, «Мезонин поэзии», позднее — группировка имажинистов и т. д.). Направлений не может быть много — ведь каждое из них должно предлагать свои ответы на все основные вопросы поэзии.

На практике граница между группой и направлением не всегда так очевидна. Так, Валерий Брюсов наблюдал за направлением во французской поэзии — символизмом и попытался по его подобию создать поэтическую группу русских символистов. Однако вскоре обнаружилось, что авторов, которые заинтересованы примерно в тех же художественных принципах, становится все больше и многие из них слабо связаны с Брюсовым (а значит, вместо группы и на русской почве возникло именно направление).

Напротив, метареализм как направление в русской поэзии 1980-х годов был провозглашен «со стороны» филологом Михаилом Эпштейном, который предложил выделить в поэзии того времени целый ряд направлений, и лишь одно из них действительно состоялось. Не в последнюю очередь так произошло потому, что авторы-метареалисты (Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков и другие) приняли этот подход и стали активно осмыслять свое сходство.

В другом важном явлении русской поэзии конца XX века, концептуализме, также причудливо переплелись черты группы и направления. Концептуализм был провозглашен искусствоведам Борисом Гройсом как общее для нескольких поэтов и художников российское понимание мирового концептуализма. Эти поэты и художники дружили и многими воспринимались как группа, но вскоре в близкий по смыслу творческий поиск включился и ряд других авторов.

Так же как и объединение поэтов в группы, распределение их по направлениям отходит в прошлое: современную поэзию можно разделить и классифицировать многими разными способами. Одного и того же поэта особенности ритмики стиха поставят рядом с одними авторами, а особенности поэтического субъекта — совсем с другими. Группируя авторов так или иначе, критики, исследователи и читатели ищут такого соседства, таких сопоставлений, благодаря которым каждого из этих авторов можно понять глубже.

Кажется естественным, что объединять поэтов следует, прежде всего, в соответствии с особенностями их стихов. Странно было бы ждать смысловой переклички между авторами, чьи фамилии начинаются на одну букву. Однако иногда заранее неизвестно, возникнет эта перекличка или нет. К примеру, поэты, рожденные под одним знаком зодиака, — похожи чем-нибудь или нет? Московский культуртрегер Игорь Сид решил проверить — и в течение года раз в месяц собирал для совместных выступлений поэтов-Овнов, поэтов-Тельцов и так далее; общих свойств углядеть не удалось, и даже родившиеся в один день, например Константин Бальмонт и Лев Лосев (15 июня) или Анна Ахматова и Михаил Айзенберг (23 июня), кажется, ничем друг с другом не схожи. Не приносят толковых результатов и попытки поставить рядом поэтов с одинаковым образованием или профессией: так, опыт работы врачом хоть и отражен в отдельных сти-

хотворениях Елены Фанайловой, Юлия Гуголева и Андрея Сен-Сенькова, но сколько-нибудь похожими этих поэтов он не делает.

Но если сами поэты какое-то свое свойство осознают как важное и значимое, в том числе и для творчества, то, возможно, имеет смысл сближать их по этому свойству. Иначе говоря, общая идентичность (6. Поэтическая идентичность) — логичное основание для объединения авторов как в глазах читателей и специалистов, так и в их собственных глазах.

Для поэта может быть важно, что он вырос и сформировался в 2000-е или 2010-е годы (поколенческая идентичность), что он православный (религиозная идентичность), что он живет в Петербурге или в Москве (региональная идентичность). Сопоставление его творчества с поэтами того же поколения, того же региона, той же веры может быть полезным для него самого и интересным для других. Это совсем не значит, что все поэты из Петербурга непременно в чем-то похожи, но это позволяет задуматься над тем, как по-разному выстраивают разные авторы свою идентичность и к каким различным художественным результатам это приводит.

Как правило, общей идентичности совершенно недостаточно для того, чтобы авторы объединились в группу. Социально-политическая идентичность ЛЕФа (Левого фронта искусств), литературной группы во главе с Владимиром Маяковским, и РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей) с Демьяном Бедным в качестве главного поэта была примерно одинаковой. Те и другие выступали, в том числе и в стихах, за скорейшее революционное преобразование общества. Однако эстетическая платформа этих объединений была совершенно разной, и это различие оказывалось куда весомей идейного сходства.

Ближе к нашему времени построение литературной группы на основе общих художественных принципов стало трудновыполнимым, и это облегчает складывание поэтической группы на основе близкой идентичности. Показательно, что в группе, сформировавшейся вокруг литературно-критического альманаха «Транслит» в середине 2000-х годов, в равной мере участвуют поэты, чьи стихи совершенно непохожи друг на друга (как стихи Романа Осминкина и Никиты Сафонова).

Но единство на основе идентичности может задаваться и извне. Яркий пример — культивируемая Виталием Кальпиди с начала 1990-х годов Уральская поэтическая школа. Вопреки названию, это авторская идея Кальпиди, подразумевающая объединение всех заметных поэтов, проявляющих региональную идентичность. Показательно, что некоторые из них выступили с протестом против слишком широкого понимания «уральскости» в проекте Кальпиди (включая серию поэтических антологий, Энциклопедию уральской поэзии и т. п.), отказывая в статусе «уральского поэта» авторам, на чью поэтику повлияли поэты из других регионов. Для протестующих более привлекательной была бы сравнительно небольшая группа эстетически родственных авторов, у которых географическая близость сочеталась бы со сходством поэтик. Но идея Уральской поэтической школы глубже: она заставляет искать что-то общее в стихах Андрея Черкасова, предлагающих реконструировать внутреннюю жизнь субъекта по набору едва упомянутых предметов, и в саркастических городских балладах самого Кальпиди.

Еще шире охватывал разнородные художественные явления другой проект 1990-х годов — Союз молодых литераторов «Вавилон». И тут название обманчиво: Союз не предусматривал никакого приема в свои ряды и был открыт для всех талантливых авторов младшего поколения, независимо от того, к какой манере письма они обращались. Стремление объединить молодых поэтов, пишущих самыми разными способами, возникло из-за особой социокультурной ситуации на рубеже 1980—1990-х годов, когда перед начинающим жизненный путь человеком и перед начинающим свой творческий путь автором открывалось даже не множество путей, а слабо оформленное, почти не структурированное пространство, в котором приходилось самостоятельно, с нуля вырабатывать линию поведения, искать ориентиры без всякой уверенности, что завтра это пространство не предстанет взгляду совершенно иным.

Применительно к литературе это означало, что молодому поколению внезапно стал доступен огромный массив текстов: это и литература русской эмиграции, и западная — европейская и американская — литература XX века, западная и восточная философия, наконец, неподцензурная русская литература последних десятилетий, существовавшая прежде в самиздате. В итоге авторы, входившие в литературу одно-

временно и, казалось бы, в сходных условиях, принимали совершенно разные творческие ориентиры, и поколенческая идентичность оказалась для них наиболее удобной основой для объединения.

«Вавилон» ответил на эту ситуацию тем, что провозгласил равноправие разных художественных языков, среди которых невозможно выделить основные, главные. Интенсивное взаимодействие пишущих по-разному авторов внутри одного проекта привело к тому, что на первый план вышли гибридные авторские манеры, взявшие понемногу из разных источников и опирающиеся на совершенно несходных между собой предшественников (например, сочетание Мандельштама и Пригова в числе главных ориентиров Андрея Полякова).

В начале XXI века такие объединения начинают существовать вокруг журналов или сайтов. Существуют поэты, объединенные альманахом «Транслит», сайтами «Цирк “Олимп”», «Новая камера хранения» и «Полутона». Но рассматривать эти группы имеет смысл вместе с теми изданиями, которые они представляют.

ЧИТАЕМ И РАЗМЫШЛЯЕМ

Всеволод Зельченко, 1972

ФУТУРИСТЫ В 1913 ГОДУ

Когда могучая зима пригнула нас к земле,
И в пляс безносая сама пустилась на столе,
Когда опробовал Молох железное нутро —
Твой выбор был не так уж плох, покойница Гуро.

Когда рогатый Актеон завидел кобелей,
Когда уже шатался трон балканских королей,
Когда играли попури и верили в метро,
Нам говорила «Отомри» покойница Гуро.

Она склонялась над котлом, где булькала вода, —
Вертясь винтом, варились в нем волчцы и лебеда,
Кто приносил ей изумруд, а кто совал пятак —
Она хватала, что дадут, и припевала так:

«Никто не может знать, зачем
над нами волен тот,
Кто нас осушит, а затем
по горлышко нальет,
Кто нас отпустит, а потом
до смерти прикует».

Звук труб, бунт букв, буй тур, ух, крут, шипит и гаснет трут,
Мы не плывем, шурум-бурум, мы смотрим из кают —
О бойся полиглота, сын, он в самом деле дик,
В его груди заушный рык бушует, как хамсин!

И безалаберный Пилот, и Ангел в сюткуе,
И Царь зверей, и даже тот, кто с бритвою в руке,
И Иноходец ломовой, на ком горит тавро —
Мы все стояли пред тобой, покойница Гуро.

И мы молились, бросив стыд, не в силах встать с колен —
Господь Всевышний да хранит покойницу Элен,
А ровно в полночь, без огней, расталкивая мрак,
В галоп пускали мы коней и молча пели так:

«Никто не может знать, зачем
над нами волен тот,
Кто нас осушит, а затем
по горлышко нальет,
Кто нас отпустит, а потом
до смерти прикует». [137]

Лев Лосев, 1937–2009

СОН О ЮНОСТИ

Леониду Виноградову

Вдруг в Уфлянд сна вбегает серый вольф.
Он воет джаз в пластмассовый футлярчик,
яйцо с иголкой прячет в ларчик
и наизусть читает Блока «Цвельф».

Я в этом сне бездомным псом скулле,
но юра нет, а есть лишь снег с водою,
и я под ужас джаза вою,
вовсю слезу володя по скуле.

Тут юности готический пейзаж,
где Рейн ярится и клубится Штейнберг,
картинкой падает в учебник
«родная речь» для миш, сереж, наташ,

вить, рит (рид) и др., чей цвет волос соломен...
Но в лампе сна всегда нехваттка ватт.
Свет юности непрост, еремен
и темноват.

[197]

4 июля 1997

Иван Жданов, 1948

МАСТЕР

Займи пазы отверстых голосов,
щелячьи глотки, жаберные щели,
пока к стене твоей не прикипели
беззвучные проекции лесов!

Он замолчал и сумрак оглядел,
как гуртоправ, избавясь от наитья.
Как стеклодув, прощупал перекрытья.
И храм стоял, и цветоносил мел.

Он уходил, незрим и невесом,
но тверже камня и теплее твари,
и пестрота живородящей хмари
его накрыла картой хромосом.

Так облекла литая скорлупа
его бессмертный выдох, что казалось —
внутри его уже не начиналась
и не кончалась звездная толпа.

Вокруг него вздувались фонари,
в шарах стеклянных музыка летела,

пускал тромбон цветные пузыри,
и раздавалось где-то то и дело:
...я ...задыхаюсь ...душно ...отвори...

И небеса, разгоряченный дых,
ты приподнял, как никель испарений.
Вчера туман с веревок бельевых
сносил кругами граммофонной лени
твой березняк на ножницы портних.

[128]

Александр Еременко, 1950

ОТРЫВОК ИЗ ПОЭМЫ

Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема.
Шелестит по краям и приходит в негодность листва.
Вдоль дороги прямой провисает неслышная лемма
телеграфных прямых, от которых болит голова.

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи
между контуром и неудавшимся смыслом цветка.
И сама под себя наугад заползает река,
и потом шелестит, и они совпадают по фазе.

Электрический ветер завязан пустыми узлами,
и на красной земле, если срезать поверхностный слой,
корабельные сосны привинчены снизу болтами
с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой.

И как только в окне два ряда отштампованных елок
пролетят, я увижу: у речки на правом боку
в непролазной грязи шевелится рабочий поселок
и кирпичный заводик с малюсенькой дыркой в боку.

Что с того, что я не был там только одиннадцать лет.
У дороги осенний лесок так же чист и подробен.
В нем осталась дыра на том месте, где Колька Жадобин
у ночного костра мне отлил из свинца пистолет.

Там жена моя вяжет на длинном и скучном диване.
Там невеста моя на пустом табурете сидит.

Там бредет моя мать то по грудь, то по пояс в тумане,
и в окошко мой внук сквозь разрушенный воздух глядит.

Я там умер вчера. И до ужаса слышно мне было,
как по твердой дороге рабочая лошадь прошла,
и я слышал, как в ней, когда в гору она заходила,
лошадиная сила вращалась, как бензопила.

[119]

Дмитрий Александрович Пригов, 1940–2007

В только что занявшемся сокольническом садике
Я сижу на открытой веранде за столом
И вытянутой, почти вертикальной губой
Втягиваю в себя рывками горячий чай с густой малиной
Ловя его высокий, немного нервный голос
Рассказывающий товарищам про жаркие Африки
При том он легонько притоптывает
Шоколадной загорелой ногой
Пыль поднимается легкими столбиками
Из-под его сандалий
И чуть-чуть мертвенной голубоватой патиной
Садится на тонкую невыносимую лодыжку
Единственно отсюда мне видимую
Сквозь черные змеевидные переплетения кустов

[253]

Андрей Монастырский, 1949

Я СЛЫШУ ЗВУКИ

*** Пушкин читает свое стихотворение
«Безумных лет угасшее веселье».
Его слушают женщины: Голицына Е. Д.,
Одинцова М. А., Нарышкина У. В. и мужчины:
Жуковский В. А., Вяземский П. А., Илличевский М. А.
Во время чтения все присутствующие
молчат.

*** Фет читает свое стихотворение «О нет,
не стану звать утраченную радость».
Его чтение занимает минут пять-шесть.

*** Тютчев читает свое стихотворение «Элизиум теней». Он читает его низким голосом, интонации его мрачны. Затем он читает еще несколько стихотворений до одиннадцати часов вечера. Чтение происходит в конце декабря, и гости разъезжаются по домам в теплых шубах.

<...>

*** Баратынский читает свой «Пироскаф» лежа в постели. На пододеяльнике — темное пятно от пролитого чая. Жуковский сидит рядом и рассматривает этикетки на пузырьках с лекарствами. Машинально он берет один пузырек с желтой жидкостью, переворачивает его вверх ногами, трясет. Баратынский закончил чтение и бессмысленно глядит в потолок.

<...>

*** Тютчев в большой компании читает свое стихотворение «На дорогу». Только одна дама из присутствующих видит, что делается у него за спиной. Сам Тютчев — человек пожилых лет, с круглым мягким лицом и в пенсне. Он читает по бумажке как бы для себя.

*** Лермонтов читает свое стихотворение «Тучки небесные вечные странники». Он стоит спиной к окну и не видит, что происходит на улице. Не только он, но и никто из присутствующих по его вине ничего не видит. На улице снегу намело метра три.

*** Достоевский читает первую главу «Подростка». На фразе — «а так писать — похоже на бред или облако» — он останавливается и мутными глазами обводит комнату: в

зеркале напротив действительно отражается облако в окне и кусочек синего неба.

<...>

*** 12 апреля 1887 года с шести часов вечера и до восьми чтение стихов происходило только в двух местах: в английском городе Блеквуде и в русском Кишиневе. Причем в русском городе читались стихи давно умершего поэта Державина. Дряхлый старик в течение двух часов читал одно стихотворение за другим.

<...>

*** В 11 часов вечера Мандельштам ходит по зоологическому музею и читает вслух надписи на стеклянных шкафах. «Эти чучела смотрят на меня через стекло и слышат какие-то непонятные для них звуки» — вдруг приходит в голову Мандельштаму, и он испуганно озирается по сторонам. Затем по пустынным залам музея разносится топот бегущего человека, громкий стук дверей и скрежет замка.

*** Хармс рассказывает своему другу Введенскому анекдоты о Пушкине. Введенский хохочет. Сначала смех его доставляет Хармсу удовольствие, но потом он впадает в тоску, начинает беспокоиться и, наконец, уходит неизвестно куда.

<...>

*** Рубинштейн читает свою Программу работ. Присутствуют женщины: Алексеева Н. Ф., Яворская И., Сумнина А. В., Кизевальтер Г., сестры Чачко, Сапонова М. А. и мужчины: Алексеев Н. Ф., Яворский И.,

Сумнин А. В., Кизевальтер Г. и братья Чачко, и Сапонов М. А.

Во время чтения присутствующие разговаривают, сильно шумят — стоит гул, в котором трудно что-либо понять.

<...>

- *** Вот они были, герои нашего времени, законодатели хорошего настроения, воодушевляющие и обобщающие скучную жизнь, вот они были, терзаемые самосознанием, засыпанные в катакомбах мемуаров, зажимающие носы, чтобы не слышать запаха гниющего классицизма, вот они были сюрреалисты вокруг гигантского стола, на котором величественно возлежал незамороженный Державин, на столе, за которым пирило Возрождение, вечеряло Средневековье, на котором закладывала тельца античность и архаика и лежало тело еще бездыханного Адама — одним словом, на забрызганном кровью фартуке Господа Бога они были — и слышали какие-то непонятные звуки и чьи-то чужие голоса.

<...>

- *** Есть целый дом, гигантский особняк, все стены которого завешаны групповыми документальными фотографиями людей во весь рост и разговаривающих друг с другом. Можно ходить часами по странному музею и не найти на этих до ужаса реальных фотографиях ни одного знакомого лица. Но до чего же они хороши — эти дамы и господа! До чего лица их полны духовным светом, как много там цветов и дорогого шелка! Ах, как милы они нашему сердцу — эти ускользнувшие от нас призраки с незнакомыми именами.

[220]

23.4.

Издательства, издания и литературная жизнь

Когда речь идет о группах и направлениях, предполагается, что они объединяют авторов в целом, со всеми их сочинениями (по крайней мере, определенного периода). Но гораздо чаще, собственно почти всегда при чтении поэзии, особенно современной, — мы сталкиваемся с другим явлением: друг с другом так или иначе объединены отдельные тексты разных авторов.

Старейшая и, по замыслу, самая авторитетная форма группировки текстов — поэтическая *антология*. Считается, что первым антологистом был древнегреческий поэт Мелеагр, около 60 года до нашей эры собравший лучшие эпиграммы 46 поэтов. Само слово *антология* по-гречески буквально означало ‘собрание цветов’, и, таким образом, искусство составить антологию состояло в том, чтобы выбрать на лугу поэзии самые красивые цветы и расположить их в гармоничном порядке. Это понимание было вполне созвучно классическому представлению о том, как происходит само поэтическое творчество. Недаром в средневековой Японии, где поэтические антологии пользовались особенной популярностью, полагали, что составить из чужих стихов собственную антологию должен всякий большой поэт, и она-то и будет вершиной его творчества.

Ближе к нашему времени в работе составителя антологии на передний план выходит аналитическая сторона. Причина этого в том, что стихов становится все больше и они все более непохожи друг на друга. Поэтому «просто антология» — собрание текстов, которые видятся составителю наиболее прекрасными, — оказывается сомнительной затеей: критерии неочевидны, возможных подходов слишком много.

Для русской традиции этапной стала антология «Русская поэзия XX века» (1925) И. С. Ежова и Е. И. Шамурина, которые были вовсе не поэтами, а литературоведами. Они составили основательный отчет о развитии русского стиха за первую четверть столетия, рассортировав поэтов по группам и направлениям (а те, кто такой сортировке не поддавались, были зачислены в рубрику «Поэты вне групп»). Такая антология говорит: для того чтобы увидеть ситуацию в на-

циональной поэзии как целое, надо понять, из каких она состоит частей.

Когда вновь пришла пора подводить итоги, теперь уже советской эпохи, составители наиболее важной антологии «Самиздат века» (1997) Генрих Сапгир и Иван Ахметьев последовали примеру Ежова и Шамурина, хотя распределение по группам далось им с гораздо большим трудом (23.3. Группы и направления). Но если современная антология отказывается от попыток нащупать в новейшем поэтическом пространстве какую-то структуру, проследить какую-то логику, а просто выбирает «хорошие стихи», то ей не избежать упрека в случайности и необязательности (или, наоборот, односторонности и предвзятости). От этого упрека не спасет стремление охватить как можно больше авторов (например, в объемном двухтомнике «Русские стихи 1950—2000 годов» сразу 567 поэтов).

Бывает, правда, и так, что субъективность составителя заранее предусмотрена, входит в правила игры, — но тогда надо объяснить читателю, почему это не недостаток, а достоинство. Самый выразительный пример — проект «Лучшая американская поэзия», действующий в США с 1988 года (в 2012 году в России появился его аналог). За том избранных стихотворений разных авторов, публиковавшихся в отчетном году в периодике, каждый раз отвечает какой-то известный поэт, и понятно, что его точка зрения весьма индивидуальна. Однако в сумме, на протяжении ряда лет набор субъективных взглядов наглядно показывает, какие авторы и какие манеры письма в любом случае остаются в фокусе внимания и что важно для одних и неинтересно другим.

В сжатом виде, под одной обложкой этот же принцип реализован в антологии «Девять измерений» (2004), вышедшей под общей редакцией филолога И. В. Кукулина. Чтобы представить поэтическое поколение 1990-х годов наиболее объективно, восемь составителей и сам Кукулин предложили каждый по семь авторов, и очень заметно, что семерки эти неслучайны, каждая представляет новейшую русскую поэзию в определенном ракурсе, оставляя читателю и возможность посмотреть в ту же сторону, и возможность скомбинировать из предложенного набора альтернатив какой-то собственный выбор.

Есть и другой путь: антологии, сознательно ограничивающие свой исходный материал. Принцип ограничения может

быть практически любой, если он может помочь нам узнать о поэзии что-то новое. Интересно ли сравнить, как по-разному обращаются поэты с одной и той же формой? Конечно — причем если антологии русского сонета, появившиеся в 1980-е годы, скорее подводили итог долгой и занимательной истории этой формы, то Антология русского верлибра, составленная в 1991 году Кареном Джангировым, впервые продемонстрировала широкий диапазон возможностей стиха, который до этого считался редким в русской поэзии.

Антология не просто собирает вместе сочинения разных авторов: она формирует новый контекст, в котором стихи (чаще всего — уже опубликованные, порой даже известные читателю антологии) прочитываются по-новому, «рифмуются» с другими стихами — сколь угодно непохожими, но находящимися по соседству.

Антология — это *сверхтекст*, то есть текст, составленный из многих текстов. Как и у обычного текста, у сверхтекста есть автор или авторы. И, как всякое хорошее стихотворение или книга стихов, антология что-то меняет во всей системе литературы, как-то сдвигает устоявшиеся представления и взаимосвязи (например, дает заметный импульс развитию тому литературному явлению, которое помещено в фокус ее внимания). В этом ее отличие от *хрестоматии*, которая тоже собирает вместе тексты разных авторов, но преследует учебно-иллюстративные цели.

Есть и другие виды сверхтекста. Для русской культурной традиции наиболее важным из них является *литературный журнал*. Отличительная черта журнала — его периодичность (для России характерны журналы ежемесячные и ежеквартальные). Следя за журналом из номера в номер, можно увидеть, какие авторы и публикации наиболее важны для этого издания, а какие возникают в виде исключения.

Образцом для русских литературных журналов более чем на два столетия стал «Московский журнал», который издавал в 1791—1792 годы Николай Карамзин. Именно здесь впервые появилась структура номера, свойственная множеству изданий до сих пор: под одной обложкой помещаются стихи, проза, статьи и рецензии. Но важно не только это: дальновидный Карамзин первым начал совмещать в обустройстве журнала два важных принципа — широту охвата и отчетливость направления. С одной стороны, к сотрудничеству в журнале были привлечены виднейшие авторы эпохи, тяго-

тевшие к разным художественным ориентирам, — от столпов тогдашней консервативной традиции (классицистской) Семена Боброва и Гавриила Державина до реформатора-сентименталиста Ивана Дмитриева. Некоторые из авторов, не печатавшихся у Карамзина, все равно были вовлечены в орбиту издания благодаря тому, что о них и об их книгах здесь подробно и с симпатией писали. С другой стороны, плотно насыщая каждый номер своими собственными сочинениями во всех возможных жанрах — частично за полной своей подписью, частично под криптонимом (9.1.1. Имя автора), Карамзин добивался того, чтобы определенный взгляд на литературу, определенное понимание ее задач в журнале преобладали. Разумеется, все это возможно только в том случае, если читатель воспринимает журнал как целостное высказывание, прочитывает помещенные в нем тексты не по отдельности, а в свете их возможного сопоставления и взаимодействия.

И широта охвата, и особенно отчетливость направления в разное время разными журналами понимались по-разному. Нередко произведения под одной обложкой объединяла не эстетическая близость, а общая идейная или даже политическая платформа. Но значительное нарушение баланса в пользу одного из этих принципов чаще всего идет изданию во вред. Жертвуя шириной ради отчетливости, работая с многочисленным кругом авторов (или многочисленными, но похожими авторами, чья индивидуальность недостаточно ярка), журнал становится более предсказуемым, перестает удивлять и утрачивает влияние на литературный процесс (а нередко попросту быстро закрывается: подходящие произведения закончились).

Жертвуя отчетливостью ради широты, привлекая на свои страницы пеструю вереницу авторов, в соседстве которых невозможно найти логику и смысл, журнал перестает восприниматься как целостное высказывание, прочитывается как случайный набор текстов и тоже утрачивает влияние на литературный процесс (потому что публикация именно в этом журнале перестает быть важной).

Промежуточная форма между журналом и антологией — это альманах. Альманах внешне похож на журнал, но обычно он ограничивается одним выпуском или выходит от случая к случаю. Самые известные альманахи в истории русской поэзии — «Русские символисты» Валерия Брюсова и «Цех по-

этов» Николая Гумилева. В этих альманахах дебютировали многие важные поэты Серебряного века.

Стихи, проза и критика вместе — сочетание, особенно характерное именно для журнала. В антологии, например, так бывает реже, но есть и любопытные исключения: например, двухтомная «Антология одного стихотворения» Тамары Буковской и Валерия Мишина (2011—2012), в первом томе которой о каждом включенном стихотворении пишет какой-то другой поэт, а во втором — сам автор.

Различие между стихами и прозой настолько значительно само по себе, что этот контраст зачастую затмевает любые другие расхождения и сходства. В то же время развитие прозы и поэзии подчас происходит достаточно неравномерно и независимо друг от друга, поэтому возникают и журналы, посвященные только поэзии (реже — только прозе), в которых эффект взаимодействия между текстами может усиливаться.

Уже само то, что за одной стихотворной подборкой следует другая, намекает читателю на то, что их можно сопоставить. Но если рядом в журнале располагаются стихи близких друг другу авторов, они будут прочитываться не так, как встретившиеся на соседних страницах авторы-антиподы: в первом случае очевидность сходства побуждает читателя задуматься о различии, во втором очевидность различия ставит перед вопросом: в чем же тут сходство, почему эти стихи вместе?

Если перед нами, например, антология стихотворений о Петербурге, то важно, как именно строится в том или ином тексте образ города (а в других текстах автор, вполне возможно, занят совсем другим). Если же перед нами подборка молодых поэтов в очередном номере журнала, то важно быть уверенным в том, что два-три стихотворения нового автора не случайно получились такими, а характерны для него, позволяют судить о его достижениях и перспективах.

Но если нам показали хотя бы два-три стихотворения, то можно по крайней мере сравнить их друг с другом, а если только одно? Значит, либо редактор (автор свертхтекста) исходит из того, что его читатели уже знают этого автора и могут мысленно сравнить это стихотворение с другими, не напечатанными рядом, либо редактору важны именно свойства этого стихотворения, а авторская индивидуальность — в меньшей мере.

У идеи о том, что даже небольшая публикация должна по возможности показывать поэта в его характерном индивидуальном облике, есть и чисто практический аспект, ведь мы живем в эпоху перепроизводства текстов. Сотни стихотворных сборников выходят каждый год — как читателю узнать, какой из них ему необходимо прочесть?

Один из простейших ответов — журналы и антологии, где можно «попробовать» каждого автора по чуть-чуть, чтобы потом обратиться к более объемным публикациям нескольких избранных поэтов. Но для этого «дегустационная порция» должна быть показательной. Вдвойне важен этот принцип, когда речь идет о переводной поэзии: знакомясь благодаря антологиям и периодике с немногочисленными стихотворениями немногочисленных зарубежных авторов, мы вправе надеяться, что они дают нам правдоподобное представление о том, каковы вообще эти авторы и что в целом происходит в поэзии определенной страны или народа.

Но и авторская книга поэта не стоит особняком — она тоже включена в свертхтекст. Это *издательская марка (бренд)* и — не всегда, но часто — *книжная серия*. Конечно, книги одного издательства или одной серии читаются не подряд, о прямом взаимодействии между текстами тут говорить не приходится. Но то, что касается широты охвата и определенности направления, — всё остается в силе: в одном издательстве выходят книги более или менее похожих авторов, в другом — совершенно непохожих.

С первым читателю дело иметь проще: после трех книг становится примерно понятно, что будет в четвертой, но весьма вероятно, что авторы такого рода закончатся и издательству придется печатать примерно таких же, но похуже. Издательство второго типа черпает из разнообразных источников, которые не могут иссякнуть все сразу, но читателю с не столь широким вкусом будет трудно: никакой гарантии, что следующая книга будет похожа на понравившуюся ему предыдущую.

Конечно, если публиковать только хорошо известных авторов, то это неважно: если в одной серии вышли тома Гумилева и Хлебникова, то читатели легко разберутся сами, кому из них какой том нужен (безусловно, найдутся и те, кому нужны оба). Но свертхтекст нужен еще и для того, чтобы знакомить читателей с новыми и малоизвестными именами, привлекая к ним внимание при помощи соседних, бо-

лее известных. Чем шире охват у издательского проекта или книжной серии — тем больше они зависят от хорошей работы журналов и антологий: нужно, чтобы самых разнообразных авторов непременно предлагали понемножку «попробовать».

В то же время широкий диапазон интересов — свойство более искушенных, более заинтересованных читателей, привыкших к тому, что новое и необычное может щедро вознаградить за усилия, направленные на его понимание. Такая привычка не может формироваться быстро, так что в долгосрочной перспективе, возможно, широта охвата выигрывает, если, конечно, не переходит во всеядность и безразличие.

Говоря об антологиях, журналах, книжных сериях, мы по умолчанию имели в виду традиционные бумажные издания — *печатную* форму литературного процесса. Но, безусловно, все те же типы свертхтекста возможны и в двух других его формах — *устной* и *сетевой*.

Антологии, журналы, авторские сборники появляются и в интернете, авторский вечер поэта сопоставим с его авторской книгой (и как книга обычно выходит в книжной серии, выступление поэта обычно происходит в рамках какого-то цикла вечеров), а поэтический фестиваль может сближаться и с журналом, и с антологией. Но различие в материальных носителях информации накладывает некоторый отпечаток.

Например, в интернете читатель через поиск чаще всего попадает на страницу с конкретными сочинениями вместо того, чтобы читать журнал целиком, так что вопросы взаимодействия между текстами, композиции целого для него могут и не возникать. С другой стороны, интернет предоставляет множество дополнительных возможностей для преобразования свертхтекста в *гипертекст* — например, через создание альтернативных маршрутов движения по журналу или антологии в зависимости от того, как читатель оценил только что прочитанный текст.

Очень важными формами литературной жизни можно назвать поэтические вечера и фестивали. И то и другое представляет собой свертхтекст — так же, как антологии, журналы и книжные серии. За то, что поэты выступают на фестивалях и литературных вечерах, ответственны *кураторы* — люди, которые профессионально занимаются организацией литературной жизни. У этих людей есть собственный взгляд

на то, как устроена поэзия и какие имена играют в ней центральную роль.

Среди наиболее известных кураторских проектов в современной Москве — цикл поэтических вечеров «Полюса», организованный московскими кураторами Данилом Файзовым и Юрием Цветковым, где выступают два поэта с принципиально разными манерами; фестиваль «Поэтроника», который организывает поэт и музыкант Павел Жагун и где и поэты читают стихи под современную электронную музыку и видеоарт. Файзов и Цветков, которые обычно называют себя проектом «Культурная инициатива», также выступают организаторами значительного международного события — Биеннале поэтов в Москве, в которой принимают участие поэты из разных стран и городов.

Существуют также региональные кураторские проекты: в Санкт-Петербурге — проекты Дарьи Суховой и Арсена Мирзаева, в Нижнем Новгороде — фестиваль «Стрелка» под руководством куратора и поэта Евгения Прощина. Региональные фестивали проходят также в Калининграде, Саратове, Самаре, Красноярске, Вологде, Твери, Екатеринбурге, Перми, Новосибирске, Рязани и других городах. Есть и фестивали с длинной историей — например, «Фестиваль верлибра», который ежегодно проходит под руководством профессора Ю. Б. Орлицкого на протяжении более двадцати лет в разных городах России (по итогам фестиваля издаются поэтические сборники).

23.5.

Критика и премии

Как мы выяснили, книги и журналы, поэтические вечера и интернет-сайты — это тоже особого рода тексты, высказывания о поэзии. Но, безусловно, о поэзии высказываются и в более привычном виде: статьями и эссе, заметками и целыми книгами. И высказывания эти довольно разнородны — так что для правильного их понимания надо всякий раз учитывать: кто высказывается в статье? Кому он адресует свои слова? Какова задача этого высказывания?

Если о чужих стихах говорит поэт, то он прежде всего сознательно или бессознательно соотносит опыт и творческий метод другого автора со своими собственными. Поэтому нередко мы видим, что поэты с симпатией говорят о близких им авторах (даже если те заметно слабее) и с резким неприятием отзываются об авторах далеких (даже если те оригинальны и значительны). Неприятие обычно выглядит убедительнее, потому что вдохновлено масштабом оппонента: так, Иван Бунин писал о Велимире Хлебникове, что тот «спекулировал своим сумасшествием», а Владимир Маяковский называл стихи Константина Бальмонта «плавными и мерными, как качалки и турецкие диваны».

Напротив, когда о поэзии говорит ученый, литературовед, то мы ожидаем от его высказывания научной беспристрастности и глубоких оснований. Но что, если поэт и ученый — это, как нередко случается, один и тот же человек? Вообще говоря, нет ничего невозможного в том, чтобы предоставлять голос только одной из сторон своей личности, да и опыт практика с представлениями теоретика вполне способны обогащать друг друга. Но бывает и так, что профессиональные навыки ученого используются для возведения в абсолют личного вкуса или позиции определенной литературной группы.

Зачастую важно не то, каков основной род занятий автора статьи, а то, как выстроена его позиция: ближе ли она к позиции поэта, позиции ученого или какой-то иной. В то же время у слов поэта о другом поэте всегда особый статус, ведь когда поэт говорит о чужих стихах, он помимо воли проговаривается и о своих собственных. Статьи о поэзии самых разных авторов — от Иннокентия Анненского и Марины Цветаевой до Олега Юрьева и Александра Скидана — добавляют очень многое и к нашему пониманию их собственного творчества.

Если позиция поэта и позиция филолога очевидным образом отличаются друг от друга, то с позицией литературного критика дело обстоит сложнее, и неслучайно, ведь критика гораздо моложе. Критические статьи начали появляться тогда, когда появились периодические издания (где их можно было опубликовать) и читатель, не входящий в профессиональное сообщество литераторов, то есть не ранее XVIII века.

Иногда считают, что филологи пишут о произведениях прошлого, а критики — о произведениях настоящего, но это

неверно. Действительное отличие в другом: критик обращается прежде всего к читателю, стремится формировать его точку зрения и этим отличается от ученого, который (в идеале) информирует, но не пытается воздействовать. Но критик обращается и к профессиональному сообществу, стремясь повлиять и на него тоже: какие-то имена и какие-то тенденции сделать более признанными и авторитетными, другие, наоборот, отодвинуть на задний план.

Для одних критиков важнее один из этих адресатов, для других — другой. Это зависит не только от личных предпочтений, но и от условий работы: книжный обозреватель популярной газеты (например, газеты «Коммерсантъ») обращается к широкой публике, а постоянный автор специализированного издания (например, «Нового литературного обозрения») — в большей степени к коллегам-профессионалам.

Совершенно по-разному приходится действовать критику в разных литературных ситуациях — по-разному нужно читать и получившиеся тексты. Например, критики, откликаясь на только что опубликованного «Евгения Онегина», исходили из того, что читатели с этой сенсационной новинкой уже знакомы и теперь нужно вдумчиво обсудить прочитанное. Сегодняшние критики, выбирая для рецензии один из сотни стихотворных сборников, не могут не понимать, что обращаются к читателю, который этого сборника не прочел (и не прочтет, если критик его в этом не убедит). Кроме того, существуют различные жанры критического высказывания, и лаконичные характеристики книжных новинок пишутся иначе, чем пространственные обзоры, предлагающие общий взгляд на какую-то художественную проблему или область литературы.

В результате литературная критика оказывается резко неоднородной, в ней можно наметить несколько основных способов письма. Есть критики, которые видят свою миссию в том, чтобы помочь читателю сориентироваться в необозримом океане текстов: их задача — поместить книгу или автора в правильный контекст и указать, каково их место в этом контексте. В такой критике очень важны сопоставления и параллели: чем отличается обсуждаемый автор от предшественников и других близких? В такой манере работают многие современные критики — от Даниила Давыдова до Льва Оборина.

Есть критики, для которых главное — полнота погружения в художественный мир автора, поиск ключей к наиболее глубоким интерпретациям (таковы критические работы Ильи Кукулина и Марка Липовецкого). Некоторые критики стараются вписать того или иного автора в широкий контекст научной мысли и мировой литературы (как Кирилл Корчагин или Денис Ларионов). Нередко такая критика стремится не анализировать стихи, а резонировать с ними, даже по языку и стилю приближаясь к тому, о чем идет речь (как это происходит в критических статьях Александра Житенева или Анатолия Барзаха).

Есть критики, обсуждающие конкретных поэтов лишь ради выражения собственной позиции по тем или иным общим вопросам (необязательно литературным). Так были устроены, например, статьи о поэзии, которые писал Лев Троцкий, нередко интересные и точные, но в конечном счете нацеленные на критику общественного устройства и идейных течений в Российской империи. Статьи Троцкого возникли не на пустом месте: в XIX веке для ряда известных авторов (Виссарион Белинский, Дмитрий Писарев) литературная критика была наиболее удобной формой для общественно-политического высказывания.

Случается и так, что основной задачей критика становится самовыражение, создание собственного яркого и привлекательного образа. У критиков этого типа, не слишком заинтересованных в той поэзии, о которой они пишут, часто преобладают отрицательные отзывы: ими гораздо легче привлечь внимание и вызвать резонанс.

Наряду с публикациями в авторитетных издательствах и изданиях или выступлениями на ведущих поэтических фестивалях критические статьи вносят важный вклад в формирование авторской репутации. При этом важно далеко не только содержание критического отзыва. Важно, когда известный опытный критик замечает молодого и малоизвестного поэта, но важна и обратная ситуация, когда критик младшего поколения отдает дань уважения старшему автору, свидетельствуя о том, что творчество мэтра по-прежнему актуально, не списано в архив.

Важно, когда критик обращается к творчеству поэта, далекого от обычного круга своих пристрастий, — значит, эти тексты его особенно задели. И наоборот: если критик упорно пишет об одном и том же авторе, то в конце концов его

выступления уже никак не влияют на авторскую репутацию, хотя сами по себе новые статьи могут быть не менее убедительны.

Важно, вместе с кем автора хвалят и вместе с кем ругают. Так, если молодого поэта бранят через запятую с общепризнанными, это может значить для его репутации куда больше, чем похвала через запятую с другими неизвестными именами.

Важно, в каком издании опубликована статья — авторитетном или случайном, придерживающемся определенной эстетической платформы или дающем слово самым разным позициям. Одним словом, критическое высказывание — точно так же, как и само стихотворение, — очень зависит от контекста.

Не всегда высказывание о поэзии — это непременно высказывание о конкретных поэтах или отдельных стихотворениях, напрямую влияющее на авторскую репутацию. Однако размышлять на более общие темы, так или иначе затрагивающие множество авторов, становится все сложнее и сложнее по мере того, как авторов, заслуживающих внимания, становится все больше и больше. Поэтому в XXI веке так широко распространился прежде не столь частый тип публикации — *опрос* (с участием поэтов, или критиков, или тех и других). Проигрывая развернутой аналитической статье в глубине исследования, опрос выигрывает в широте охвата, а пестрота мнений позволяет читателю примерить на себя разные взгляды. Однако и здесь не обойтись без понимания контекста, иначе может оказаться, что полнота картины обманчива: опрошены многие, но не те, чей взгляд именно на эту проблему наиболее важен.

Разговор о способах формирования авторских репутаций не будет полным без упоминания о еще одном особом типе высказывания — о литературной премии. Неверно думать о премиях как о способе помочь поэтам деньгами: например, одна из авторитетнейших в России премия Андрея Белого по традиции вручает своим лауреатам ровно один рубль, а возникшая в 2013 году премия «Различие» поощряет избранного поэта выпуском книги статей о его творчестве.

Главная задача премии — расстановка ориентиров как для читателя, так и для профессионального сообщества. Значит, и здесь очень важен контекст: чтобы по достоинству оценить, кого выбрало премиальное жюри, надо понимать,

из кого оно выбирало и какими критериями руководствовалось.

Вряд ли современного читателя удивит, что Иван Бунин получил в 1909 году Пушкинскую премию Петербургской академии наук за две книги стихотворений. Но удивительно то, что соперниками Бунина, удостоенными почетных отзывов (в сегодняшней терминологии — вошедшими в шорт-лист), были поэты Вера Рудич, Ольга Чюмина и Владимир Шуф, чьи имена сейчас известны только специалистам. При этом премией не были отмечены Александр Блок, Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Константин Бальмонт и другие значительные поэты (у каждого из них в те годы выходили новые книги стихов). Вся эта ситуация говорит о том, что у академиков был крайне специфический взгляд на современную им русскую поэзию, благодаря которому они игнорировали почти все важные явления тех лет.

В долгосрочной перспективе еще важнее последовательность, образуемая именами лауреатов за годы работы премии. Вес и авторитет премии в значительной мере определяется тем, насколько эта последовательность логична, насколько соблюдены все те же принципы построения свертхтекста — определенность направления и широта охвата.

При этом премиальная логика может быть разной.

Есть «премии пантеона», задача которых — отметить имена и явления, уже выглядящие бесспорными. В России сегодня на этот статус претендует премия «Поэт», формирующая, по словам ее председателя Сергея Чупринина, «высшую лигу поэзии». Лауреатами этой премии были такие поэты, как Евгений Рейн, Виктор Соснора и Сергей Гандлевский. Другой тип премии — «премия поиска», стремящаяся выделить нечто неожиданное и яркое в том, что происходит в поэзии именно сейчас.

«Премии пантеона» обычно присуждаются поэту за весь его творческий путь в почтенном возрасте. «Премиями поиска» награждают конкретную книгу, поэтому среди лауреатов иной раз живые классики чередуются со смелыми дебютантами. Кажется, что «премия пантеона» весит больше, но это не всегда так, ведь если маститый автор выигрывает у более молодых коллег «премию поиска», то это значит, что он по-прежнему актуален и продолжает двигаться к новому и неизведанному. Часто премии совмещают в себе черты «премии пантеона» и «премии поиска».

Среди наиболее заслуженных российских премий — премия Андрея Белого, которая существует с 1978 года. Эта премия отмечает наиболее новаторские работы в области литературы, и поэзия традиционно занимает в ней важное место (премия также вручается за прозу, критику, гуманитарные исследования и литературные проекты). В разные годы премией Андрея Белого были награждены Аркадий Драгомощенко, Виктор Кривулин, Елена Шварц, Алексей Парщиков, Мария Степанова, Михаил Айзенберг, Владимир Аристов и другие поэты.

Премия Андрея Белого стремится к тому, чтобы охватить все наиболее интересные и новаторские явления в современной литературе, но существуют премии, которые ставят перед собой более узкие задачи — например, «Русская премия», отмечающая поэтов и писателей, живущих за пределами России, но пишущих по-русски. В разные годы этой премией были отмечены Наталья Горбаневская, Шамшад Абдулаев, Дмитрий Строчев, Анастасия Афанасьева и другие.

И премия Андрея Белого, и Русская премия вручаются за конкретную книгу, но часто подразумевается, что эта книга суммирует творческий опыт автора, выступает еще одним шагом в долгом литературном пути. Таким образом, обе эти премии одновременно «премии пантеона» и «премии поиска»: они могут вручаться и по сумме достижений (Русская премия Натальи Горбаневской или премия Андрея Белого Сергея Стратановского), и просто за яркую книгу (Премия Андрея Белого Михаила Гронаса за дебютную книгу).

«Чистый» случай «премий поиска» — это молодежные литературные премии, которые отмечают совсем молодых (часто начинающих) авторов, чья репутация еще не успела сформироваться. Самая известная из таких премий — премия «Дебют», основанная в 2000 году. Жюри этой премии состоит из известных литераторов и полностью меняется каждый год. За годы существования премии ею были отмечены многие завоевавшие затем признание поэты — Екатерина Соколова, Алексей Порвин, Марианна Гейде и другие.

Если премия «Дебют» обращается к очень широкому кругу молодых авторов, то премия Аркадия Драгомощенко отмечает только тех молодых поэтов, которых можно независимо от возраста назвать новаторами. Жюри премии состоит из известных поэтов, критиков и философов, а лауреат, кроме денежной премии, также получает возможность издать книгу стихов.

Особняком стоят международные поэтические премии, включая самую известную, Нобелевскую, присуждаемую как за поэзию, так и за прозу. Международные эксперты, работающие в таких премиях, стоят перед неизмеримо более сложной задачей, ведь они в большинстве случаев имеют дело не с оригинальными текстами, а с переводами на основные мировые языки (и с авторской репутацией, а также с международной репутацией той национальной литературы, которую представляет автор).

Может показаться, что русская поэзия недостаточно известна на международном уровне, но чтобы определить, так это или нет на самом деле, нужно очень хорошо знать, как обстоят дела с поэзией других стран и народов. Тем не менее знаки всемирного признания, полученные несколькими русскими поэтами, — Нобелевская премия Иосифа Бродского, премия имени Петрарки Геннадия Айги, премия имени Владимира Соловьева (присуждаемая в Риме) Ольги Седаковой — это и высокая оценка русской поэзии в целом.

Литературные премии распространены во всем мире, и их задача не только наградить поэта определенной денежной суммой или повысить интерес к нему среди читающей публики. Главная задача премии — выделить в современной литературе ориентиры, на которые может полагаться неподготовленный читатель, обратить внимание на тех авторов, чье творчество важно и актуально для сегодняшнего дня. Это роднит литературные премии с литературной критикой: и критика, и премии решают одни и те же задачи описания и упорядочивания литературы.

Не всем изданиям — книгам, журналам, сайтам — можно доверять в одинаковой степени. Везде могут встречаться ошибки. Больше ста лет в самых основательных изданиях Пушкина печатали незатейливое четверостишие:

Всегда так будет, как бывало:
Таков издревле белый свет:
Ученых много — умных мало,
Знакомых тьма — а друга нет!

[257]

— и только в 1959 году ученые установили, что на самом деле эти четыре строчки — цитата из стихов малоизвестного поэта Бориса Федорова, а недоразумение случилось потому, что в альбоме одного из своих друзей, по соседству со своими стихами Пушкин исправил в этом четверостишии ошибку.

До сих пор, спустя более полувека, на многих сайтах в интернете это четверостишие приписывается Пушкину. Должно быть, у кого-то оказалось старинное издание классика, неполадка ушла в онлайн и распространилась.

Бывают и неувязки более простого происхождения: кто-то отсканировал стихотворение и выложил в интернет, но не проверил его тщательно. И вот в балладе для детей, переведенной с английского, вдруг появляется сказочный рыцарь со странным именем *сэр Гью*. На самом-то деле его, конечно, зовут *Гью*, но сканер смешал похожие буквы. Такие ошибки довольно часто встречаются в Сети, как и пропущенные запятые, «сбитая» графика стиха и пропавшее деление на строфы, — все это искажает смысл стихотворения.

Так что не стоит полагаться на любой текст, который встречается в интернете. Для начала нужно проверить, достаточно ли серьезный и ответственный ресурс его публикует. Например, когда речь идет о классической литературе, важно, на основе каких изданий этот ресурс подготовлен. «Академическим» изданиям (как можно более полным) можно доверять больше, чем случайным книжкам из случайных издательств.

Опора на более подробные и тщательные издания классических произведений важна еще и потому, что в них, как правило, есть комментарий, без которого не вполне понятными могут остаться и отдельные слова, и отсылки к другим текстам, и культурно-исторический контекст. По крайней мере два обширных сетевых источника по русской литературе заслуживают того, чтобы назвать их: это Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (feb-web.ru) и Русская виртуальная библиотека (rvb.ru).

Сложнее с современной поэзией и поэзией недавнего прошлого, но и здесь первый вопрос, который нужно себе задавать, заходя на новый сайт или открывая неизвестный журнал: кто отвечает за этот проект и что авторы хотят им сказать (23.4. Издательства и издания). Бывает и так, что никто не отвечает: *сайт со свободной публикацией* принимает сочинения всех желающих, небольшой стихотворный сборник собрала и самостоятельно опубликовала компания друзей и т. п. Точно так же каждый может, например, освоить гитару и петь песни в дружеском кругу, каждый может снять видеоклип и выложить его на *YouTube*.

Но переход от любительской поэзии к профессиональной (2. Какой бывает поэзия?) происходит благодаря признанию автора профессиональным сообществом (23.2. Профессиональное сообщество), и это различие говорит о чем-то значительном и неслучайном. И любительское творчество может понравиться, но если мы исходим из того, что у поэзии есть свои собственные задачи, то разбираться в этом логично на примерах, которые будут наиболее важными и показательными.

Однако профессиональные издания не все одинаковы: какие-то из них более интересуются традиционной поэзией, а какие-то — новаторской. Отличить консервативные проекты от новаторских не всегда просто, тем более что новаторство само по себе не гарантирует успеха, ведь редакто-

ры журналов или составители антологий могут ошибаться в своих оценках и прогнозах.

В России есть старые и новые литературные журналы. Такие «толстые журналы», как «Новый мир», «Октябрь» и «Знамя», были основаны еще в 1920—1930-е годы. Эти журналы с самого начала печатали не только поэзию, но и прозу, и критику, и публицистику. Однако поэзия традиционно занимала в них важное место: многие важные поэтические тексты XX века появлялись именно здесь.

За десятилетия существования у этих журналов сложились собственные традиции и собственный взгляд на литературу. Поэтому в них немало консервативных текстов, продолжающих привычную для журнала линию, — хотя и новаторские сочинения порой попадают на их страницы. Это же относится и к поэтическим книгам, о которых пишут в этих журналах критики.

Старейший самиздатский журнал Ленинграда «Часы» издавался в 1976—1990-е годы под редакцией писателей Бориса Иванова и Бориса Останина. В 1978 году на основе этого журнала возникла премия Андрея Белого, старейшая из ныне действующих литературных премий в России (23.5. Критика и премии). В этом журнале, как и в «толстых журналах», печаталась не только поэзия, но она занимала в нем важное место. «Часы» публиковали и тех поэтов, которые двигались в сторону сближения поэзии и философии (Геннадия Айги, Аркадия Драгомощенко), и тех, что развивали некоторые поэтические направления Серебряного века (Виктор Кривулин, Александр Миронов), и тех, что предпринимали попытки создать новую религиозную поэзию (Ольга Седакова, Сергей Стратановский). Среди других ленинградских самиздатских журналов того же времени — «Обводный канал» и «Северная почта», в которых печатались примерно те же авторы, что и в «Часах», но иначе были расставлены акценты.

Поэтов, развивавших идеи авангарда начала XX века, публиковал самиздатский журнал «Транспонанс», который выходил под редакцией Ры Никоновой и Сергея Сигея в 1978—1987 годы. В этом журнале появлялись тексты концептуалистов (Дмитрия Александровича Пригова, Андрея Монастырского), визуальная поэзия и т. д. В «Транспонансе» поэты и художники выступали на одной площадке, и для них это было важным опытом сотрудничества, ставшим образцом для будущих совместных проектов художников и поэтов.

Среди современных журналов в значительной степени посвящены поэзии «Новое литературное обозрение» и «Транслит», возникшие в 1990—2000-е годы. Если в старых «толстых журналах» поэзия помещалась среди прозы и публицистики, то в этих журналах поэзия соединяется с литературной теорией и философией.

Журнал «Новое литературное обозрение» существует с 1991 года под руководством Ирины Прохоровой: в этом журнале стихов публикуется немного (хотя почти каждый номер открывается поэтической подборкой), но о них часто идет речь. Здесь можно найти серьезные статьи о новых поэтических книгах и отдельных поэтах, в которых поэзия рассматривается в широком контексте современных гуманитарных наук.

Журнал «Транслит» существует с 2005 года под редакцией Павла Арсеньева и менее, чем «Новое литературное обозрение», напоминает научный журнал, хотя в нем и появляются строгие научные статьи. Каждый номер журнала посвящен какому-либо исследовательскому сюжету, и стихи подбираются так, чтобы прояснить те или иные особенности этого сюжета, выступают как один из исследовательских инструментов. Так, в номере, посвященном советской литературе и ее современному восприятию, публикуются стихи, для которых важен опыт этой литературы, а в номере, где речь идет об американской «Школе языка» и ее восприятии в России, — стихи поэтов, для которых был важен опыт этого поэтического направления.

Сравнительно новое явление в русской литературе — журналы, посвященные только поэзии. Старейший из них, «Арион», был основан Алексеем Алехиным в 1994 году и близок к традиционным «толстым журналам», вместе с ними представлен на сайте Журнальный зал. У поэтических журналов много общего между собой, это можно увидеть на двух примерах.

Журнал «Воздух» под редакцией Дмитрия Кузьмина появился в 2006 году и продолжает историю молодежной литературной группы «Вавилон», существовавшей в 1990—2000-е годы и выпускавшей одноименный альманах. Как и «Вавилон», «Воздух» охотно печатает молодых авторов («толстые журналы» ими часто пренебрегают), поэтов из разных регионов России и стран мира. Журнал стремится представить русскую поэзию наиболее объемно, показать на своих страницах не-

похожие виды поэтического новаторства. В центре внимания журнала — различные способы расширить представление читателей о том, какой бывает поэзия. Очень многие авторы, о которых идет речь в этом учебнике, публикуются в «Воздухе».

Каждый номер журнала «Воздух» открывается стихами «автора номера» — поэта, которому в номере уделяется центральное место. Вместе со стихами приводятся также отзывы других поэтов о его поэзии и интервью с ним. В каждом номере также печатаются прозаические тексты, которые достаточно близко подходят к поэзии (рубрика «Проза на грани стиха»), поэтические переводы (рубрика «Дальним ветром»), критические статьи о поэзии и короткие отзывы на новые поэтические книги. Особая рубрика журнала — рубрика-опрос «Вентилятор», в которой редакция журнала ставит перед своими постоянными авторами некоторые важные для современной литературы вопросы и предлагает им ответить на них.

Другой журнал, публикующий в основном поэзию, — «Гвидеон», основанный поэтами Вадимом Месяцем и Андреем Тавровым в 2012 году. «Гвидеон» в отличие от «Воздуха» основное внимание обращает на те стихи, в которых выражаются в первую очередь философские и даже религиозные смыслы. Кроме стихов, в этом журнале так же, как и в «Воздухе», публикуется близкая поэзии проза, новые переводы и критические статьи. Для редакции «Гвидеона» поэзия — это способ постижения тайн и загадок мира и особый язык, при помощи которого можно сказать гораздо больше, чем на привычном повседневном языке. Стихи, написанные в таком духе, можно встретить у многих поэтов, и поэтому круг поэтов журнала «Гвидеон» также широк, хотя и отличается от круга журнала «Воздух» и других упомянутых изданий.

Для того чтобы представлять все богатство современной поэзии, читателю нужно следить за всеми журналами или хотя бы в общих чертах представлять себе, что за авторы там публикуются. Сравнивая картину, предлагаемую разными изданиями, можно понять, чем она различается и почему, и выработать собственный взгляд на современную поэзию.

При знакомстве с современными авторами от журналов мы движемся к книгам (23.4. Издательства и издания). Часто поэтические книги выходят при журналах: ведущие ав-

торы «Воздуха» публикуются в издательстве «АРГО-РИСК», ведущие авторы «Гвидеона» — в издательстве «Русский Гулливер», ведущих поэтов-традиционалистов последовательно печатают такие издательства, как «Воймега» и «Время». Своя книжная серия есть и у «Нового литературного обозрения» (серия «Новая поэзия»).

Случается и так, что книги заметных поэтов выходят в случайных или неожиданных местах, тогда журналы могут отреагировать на их появление — в таких случаях журнал может опубликовать рецензию на эту книгу. Довольно полный обзор поэтических книг публикует в каждом номере журнала «Воздух»: в его книжной хронике обычно появляются все авторы, причисляемые к профессиональному сообществу. Развернутые рецензии на только что вышедшие поэтические книги публикует «Новое литературное обозрение».

К сожалению, найти заинтересовавшую поэтическую книгу может быть непросто: если все ведущие российские поэтические и литературные журналы доступны в интернете полностью, то свежееизданные книги — далеко не всегда. Правда, немало книг (особенно вышедших десять—двадцать лет назад, в том числе в «Новом литературном обозрении» и «АРГО-РИСКе») можно найти в интернет-библиотеке «Вавилон», включающей почти двести авторов.

На заре русского интернета было принято считать, что в бумажных изданиях публикуются одни авторы (профессионалы), а в интернете — другие. Но в итоге все смешалось: в наше время почти все поэты дебютируют в интернете, а затем уже постепенно признаются (или не признаются) профессиональным сообществом. Существуют и профессиональные издания, которые выходят только в электронном виде.

Например, сетевой журнал «TextOnly» под редакцией критика и литературоведа Ильи Кукулина выпустил 42 номера за 15 лет, собрав на своих виртуальных страницах немало известных имен. Хорошая репутация у интернет-проектов Олега Юрьева «Новая Камера хранения», Гали-Даны Зингер «Двоеточие» и Виталия Лехциера «Цирк “Олимп”», которые когда-то давно выходили на бумаге, но со временем стали появляться только в Сети. Во всех этих случаях существование в интернете никак не отменяет строгих принципов отбора и высокой планки качества. Особое место среди сетевых литературных проектов занимает сайт «Полутона», где в последние годы публикуется множество молодых поэтов, толь-

ко начинающих обретать признание у профессионального сообщества.

Интернет — это не только способ предоставить читателям доступ к текстам, но еще и возможность ориентироваться во всем многообразии поэтических направлений и традиций. Попытка свести воедино информацию об авторах различных авторитетных изданий привела к появлению «Новой литературной карты России» — базы данных поэтов и писателей, в которой наравне с биографическими сведениями присутствуют избранные публикации и критические статьи, посвященные творчеству этих авторов. Разумеется, этот проект неполон, но все же он дает примерное представление о том, что такое современная «русская литература».

Узнать подробнее обо всех авторах, представленных в нашем учебнике, и прочитать их стихи можно на сайте poesia.ru.

ССЫЛКИ

Фундаментальная электронная библиотека

«Русская литература и фольклор»	feb-web.ru
Русская виртуальная библиотека	rvb.ru
Журнальный зал	magazines.russ.ru
Журнал «Арион»	arion.ru
Журнал «Воздух»	litkarta.ru/projects/vozdukh/
Журнал «Гвидеон»	gulliverus.ru/gvideon/
Издательство «Айлурос»	elenasuntsova.com
Интернет-библиотека «Вавилон»	vavilon.ru
Сетевой журнал TextOnly	textonly.ru
Новая Камера хранения	newkamera.de
Журнал «Двоеточие»	dvoetochie.wordpress.com
Вестник современного искусства	
«Цирк “Олимп”»	cirkolimp-tv.ru
Полутона	polutona.ru
Новая литературная карта России	litkarta.ru
Галерея «Лица русской литературы»	gallery.vavilon.ru

25.

Как писать о поэзии?

Поэзия в специальных исследованиях

Вопросы, которые мы задаем себе во время чтения стихов, могут быть связаны со стихотворением как таковым, а могут — с тем контекстом (культурным или социальным), в котором оно существует. Сталкиваясь с ранее неизвестным стихотворением, читатель может заинтересоваться, кем был его автор и как в стихотворении отражена его жизнь или вся эпоха. Филологи, историки, культурологи, социологи и другие профессиональные читатели задают себе такие вопросы постоянно.

Те ученые, которые задают стихотворению близкие вопросы и отвечают на них схожим образом, так же как и сами поэты часто объединяются в исследовательские группы и направления, создают манифесты и программные статьи. И так же, как в поэзии, работы наиболее ярких ученых не всегда полностью вписываются в то или иное научное направление.

Несмотря на то, что основные вопросы, которые возникают у читателей, универсальны, в разные эпохи тот или иной вопрос становится центральным для исследователей. Научные школы и направления сменяют друг друга, вырабатывают новые способы понимания текста, однако это не значит, что старые методы полностью забываются. Напротив, в современной науке считается, что только использование всех методов и исследовательских стратегий делает возможным компетентное прочтение текста.

Один из наиболее древних и вместе с тем сложных способов чтения текста — **герменевтический**. Первоначально герменевтика применялась только для чтения и толкования текста Библии, но в XIX веке была распространена и на все

другие виды текстов. Герменевтика — это «медленное чтение», многократное перечитывание текста, когда каждая деталь, требующая понимания, соотносится с целым текстом и находит себе место в его общей структуре, а целый текст, в свою очередь, отражается в каждой из таких деталей (такой способ понимания называется *герменевтическим кругом*). В этом главное отличие герменевтики от интерпретации, которая может пояснять лишь отдельные моменты стихотворения, не пытаясь осознать его в целом (3.2. Интерпретация поэтического текста).

Из современных филологических направлений ближе всего к герменевтике стоит **лингвистическая поэтика**, которая также стремится объяснить, как соотносится каждый отдельный элемент с целым текстом, но анализирует прежде всего язык и структуру стихотворения.

С герменевтикой также тесно связан **комментарий**. В известной мере любой филологический анализ будет комментарием к тексту, но комментарии при этом могут очень существенно отличаться друг от друга в зависимости от выбранного подхода и метода анализа. Комментатор-стихoved напишет о распределении ударных и безударных слогов, об особенностях рифмовки и строфики. В комментарии, подготовленном текстологом, отразится история произведения, восстановленная по черновикам, беловым автографам и авторизованным изданиям и т. д.

Исследователи могут по-разному понимать то, какую именно информацию и в каком объеме должен содержать комментарий:

Сто лет назад комментарии были рассчитаны на читателя, который после школы сохранял смутное общее представление об античной истории и культуре, и нужно было только подсказывать ему отдельные полузабытые частности. Теперь наоборот, читатель обычно знает частности (кто такой Сократ, кто такая Венера), но ни в какую систему они в его голове не складываются. Стало быть, главное в современном комментарии — не построчные примечания к отдельным именам, а общая преамбула о сочинении в целом и о той культуре, в которую оно вписывается.

М. Л. Гаспаров

Чаще всего комментарий служит для прояснения неясностей в тексте. Несмотря на то, что книги, с которыми чита-

тель сталкивается чаще всего, обычно не содержат комментариев или содержат их очень мало, ответственный филологический комментарий может многократно превосходить по объему то произведение, которое он должен прояснить. Так, сравнительно небольшая по объему «Грифельная ода» Осипа Мандельштама (одно из самых трудных его произведений) была проанализирована в огромном количестве статей, которые могут составить несколько томов.

Комментарии, которые встречаются в академических собраниях сочинений, это в основном *реальные комментарии*, то есть такие, которые описывают вышедшие из употребления предметы, исторические события и людей, знакомых современникам поэта, но неизвестных новым читателям. Такие комментарии лежат в центре **культурно-исторического подхода**, последователей которого объединяет представление о том, что ход истории и особенности культуры определяют особенности художественного произведения и для адекватного понимания текста нужно стремиться как можно полнее восстановить историко-культурный контекст.

Близкими родственниками культурно-исторического подхода можно считать биографический и социологический подходы. Для **биографического** центральный объект — это фигура автора. Именно особенности жизненного пути и характера автора текста признаются ключевыми для интерпретации и понимания. Действительно, дополнительная информация об авторе стихотворения может объяснить те или иные элементы текста, которые до этого были не совсем очевидны. Так, филолог Р. Д. Тименчик в книге «Анна Ахматова в 1960-е годы» с исключительной тщательностью восстанавливает круг знакомств и жизненных обстоятельств поэтессы в последние годы ее жизни, связывая это и с ее творчеством, и с особенностями русской культуры этого времени.

Сильные стороны такого подхода очевидны, но очевидны и его минусы. Биографический подход неудобно использовать при работе с текстами авторов, о которых нам известно мало, но даже если нам прекрасно известны обстоятельства жизни поэта или момент создания стихотворения, многое в тексте нельзя объяснить с точки зрения биографии, и это касается не только метрических особенностей или графического оформления текста, но и сочетания слов и образов.

На биографический подход во многом похож подход **социологический**. Его отличие в том, что за точку отсчета при

интерпретации текста берется не личная жизнь поэта, а его социальная среда. С другой стороны, **социология литературы** применяет методы социологического анализа к литературе как продукту человеческой деятельности, что позволяет рассматривать ее в категориях идеологии, производства, потребления, а также с точки зрения успешности или способов распространения книжной продукции.

В основе **формального метода**, появившегося в России в начале XX века, лежит другая концепция. Главным вопросом для формалистов был вопрос, *как* написано произведение, а не о *чем* в нем написано. Для своего времени этот вопрос выглядел революционно, ведь в XIX веке форма стихов казалась сама собой разумеющейся, обусловленной содержанием. С точки зрения формалистов форма и содержание были едины: форма диктовала содержание, а содержание требовало определенной формы. Наиболее крупными учеными-формалистами были Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и В. М. Жирмунский. Русский формализм оказал огромное влияние не только на русскую, но и на мировую науку. Работы ученых-формалистов до сих пор являются предметом интереса исследователей во всем мире.

На основе формализма возникло еще одно влиятельное направление, во многом определившее облик всей гуманитарной науки в XX веке, — **структурализм**. Структурализм также интересовался вопросом, *как* сделано то или иное произведение, но отвечал на этот вопрос по-своему. Для ученых этого направления самые важные особенности текстов или других объектов культуры крылись в языке и структуре текста.

Структуралисты, начиная с Фердинанда де Соссюра, рассматривали язык как единую *систему*, состоящую из противопоставленных друг другу элементов (*оппозиций*), которые находятся друг с другом в определенных отношениях. По такому же принципу эти ученые анализировали и другие объекты — системы родства (Клод Леви-Стросс), народные сказки (В. Я. Пропп), моду (Ролан Барт) и, наконец, поэтические тексты (Роман Якобсон, Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, А. К. Жолковский, О. Г. Ревзина и другие). В русском структурализме самой влиятельной и известной была Московско-Тартуская школа, которая существовала в 1960—1980-е годы и во главе которой стоял Ю. М. Лотман, написавший множество значительных работ о поэзии (например, комментарий к «Евгению Онегину»). Сильная сторона струк-

турализма в том, что он позволяет анализировать достаточно далекие друг от друга объекты (например, стихи, созданные в разное время и в разных местах и никак не связанные друг с другом), угадывая в них общность структуры, свидетельствующую о единых основаниях человеческой культуры и мышления.

Другим ответвлением формализма было **точное, или квантитативное литературоведение**. Создатель этого направления Б. И. Ярхо полагал, что наиболее значительных результатов при анализе литературных текстов можно добиться математическими методами, которые обычно при анализе литературы не используются. Ярхо работал над тем, чтобы сблизить филологию с точными науками, где результаты исследований чаще всего объективны и проверяемы.

Более всего влияние этих идей чувствуется в современном **стиховедении**, науке об устройстве стиха. Так, один из наиболее ярких стиховедов XX века М. Л. Гаспаров последовательно использовал математические методы для описания сначала ритма русского стиха, а затем его грамматических структур. Дальнейшее развитие этот метод получил в работах М. И. Шапира и других ученых. Точные методы для анализа поэтического текста продолжают использоваться и сейчас, когда исследователи получили инструменты работы с большими массивами текста, лингвистическими корпусами.

- Авангард, авангардисты 60, 145, 247, 400, 464, 636, 645, 665—666, 669, 672, 678, 713, 745, 764
- Автобиография 102—104, 240—241, 289—290
- Автограф 325—328, 476—478, 714, 848
- Автоматизация, автоматизм восприятия, прочтения 67, 190, 414, 421, 505, 518, 623, 649, 712,
- Автор 51—54, 90—91, 99—101, 103—104, 144, 240, 264, 275, 276, 290, 309, 325—326, 355, 366, 376, 461, 478, 483, 490, 568, 578, 630, 635—636, 667, 723, 739, 799—804, 807—817
- Агитационная поэзия 264, 648, 757, 763—766
- Адресат, адресация 107, 124—139, 275—276, 717
- внутренний адресат 125—130, 280, 295, 310, 312, 408, 595, 600, 616—617, 672
- внешний адресат 136—139, 645—649
- идеальный адресат 137—138, 180, 780
- Акмеизм 56—57, 69, 255, 493—494, 600, 668, 802, 808
- Акростих 300, 462—463, 637
- Акцентный стих 387—388, 399, 411—412, 439
- Александрийский стих 380, 439, 441, 690
- Аллитерация 351—352
- Аллюзия см. Интертекст
- Амфибрахий 371, 383—384, 398, 523
- Анаграмма 265, 352—353, 636, 649
- Анапест 310, 371, 383—384, 398—399, 413
- Анафора 462
- Антитеза, противопоставление 78, 105—106, 129—130, 139, 189, 191—192, 193—194, 207, 226, 227—228, 281, 282, 300, 361, 427, 562, 585, 628—629
- Античная традиция 44, 237—239, 265, 317, 385, 411, 447, 471, 523, 561—562, 565, 690, 778, 789, 825
- Архив 325—328, 477—478,
- Архитектура 176, 676—680
- Ассонанс 351—352, 361, 462
- Аудитория 52, 136—138, 169, 366—367, 525, 645—647, 667, 763, 781
- Афоризм 634, 737
- Баллада 22, 37—38, 270, 398, 599—602, 623, 641, 816
- Бардовская песня 656, 658
- Басня 382, 472, 577, 578—579,
- Беловик 289, 325, 477
- Билингвизм 776—777
- Биография поэта 61, 103—104, 127, 128, 240, 265, 275, 288—290, 568, 740, 774—775, 809

- биографический подход 849
- Битники 747, 772
- Былина 52, 387
- Вариант стихотворения 53—54, 325—327
- Верлибр 93, 373, 388, 399, 410—414, 447, 614, 642, 787, 800, 827,
- Вертикальные связи см. Связность
- Визуальная поэзия 272, 480—484, 773, 842
- Визуальный строй 457—464, 480
- Внутренний голос (чтение про себя) 207, 366
- Вокализм см. Гласные
- Вольный стих, вольный размер 277, 373, 382, 388, 414, 577, 691
- Восьмистишие 41, 271, 758—759
- Время в поэзии 187—188, 206—235, 288, 736
- будущее 137, 139, 492, 538, 608
- настоящее 20, 207, 214—215, 228
- прошлое 538, 608
- Гимн 180, 246—248
- Гекзаметр 284, 385, 567, 786—787
- Гендер 108, 142, 155—158, 265
- Герменевтика 847—848
- Гетерометрический стих 399—400, 409,
- Гетероним 265
- Гласные 342—344, 351, 361, 422, 424, 561, 633
- «Гражданская лирика» 763—765
- Грамматика 107, 146, 425, 535—558, 737, 786
- Графика стиха 57, 279, 292, 296, 300, 321, 375, 382, 443, 447, 457—464, 473, 474, 477, 553, 648, 678, 708, 840
- графический дизайн 460
- Группы поэтические 104, 137, 638, 666, 714, 808, 810—815, 825
- Дактиль 371, 383—385, 446
- Дата, комплекс даты 262, 267, 269—270, 272, 288—292, 685—686
- Двустиишие 429, 439, 445, 579, 609, 636, 679
- Декламация, чтение вслух 366—367
- Детская поэзия 477, 645—649
- Дефис 469—470, 517
- Диалог 279—282, 482, 616
- Дигитальная поэзия 638—639, 709—712
- Длина стихотворения 37—44, 412, 459, 601, 608, 632
- Длина строки 16, 300, 372, 375, 382—383, 412, 457, 459—462, 477
- Дневник 288—289, 580, 679
- Дольник 385—388, 399—400, 408, 409, 414
- Драма 316, 446, 581, 690—693
- Жанр 73—76, 99, 127, 190, 267—268, 270, 382, 414, 441, 459, 576—582, 585, 594, 608—609, 613, 616, 629, 637, 638, 641, 673, 690—691, 763, 772, 785, 800, 828
- Живопись 291, 309, 483, 668—673
- Завершенность текста 295, 325—328
- Загадка 463
- Заглавие см. Название
- Заглавно-финальный комплекс 262—263, 269, 292
- Заговор, заклинание 246—248
- Запоминание, мнемоника 52, 246, 491, 523, 647, 648—649, 778
- Заумь, заумная поэзия 342, 382—383, 513, 517, 523, 561, 648, 712, 818
- Звуковая поэзия см. Саунд-поэзия
- Звуковой повтор см. Повтор
- Звукопись 351, 643
- Звукоподражание (ономатопейя) 360—361, 779
- Знаки препинания, пунктуация 473—475, 478, 551
- Идентичность
- возрастная 139, 143—147, 163, 207
- гендерная см. Гендер
- поколенческая см. Поколение
- профессиональная 162—163
- региональная 176—177, 194, 815—816
- религиозная 180—182, 842
- социальная 77, 103, 109, 129, 142, 161—163
- этническая 142, 168—171, 181—182, 775
- Идеофон 343

Иерархия авторов 55—57, 169, 176, 743—744, 752—753
 Икт 385
 Иллюстрация 670—671
 Имажинизм 104, 668, 813
 Имя автора 263—266, 352, 828
 Имя собственное 141, 275, 408, 458, 462—463, 473, 522—526, 562, 614, 684
 Инверсия 18—19
 Иноязычная вставка 649, 778—783
 Интерпретация 90—95, 104, 109, 128, 290, 367, 462, 478, 525, 536, 568, 577, 660—661, 711—712, 766—767, 785, 788, 790, 835
 Интертекст 238, 276, 380, 381—382, 429, 559—569, 585, 647, 656, 658, 720, 779—780
 аллюзия, отсылка 277, 472, 566—567, 623—624
 цитата 109—110, 238—239, 278—281, 316, 560—561, 563, 565—566, 667, 766, 780
 Интервал междиктовый 387
 Интервал межсловный 461
 Ирония 76, 158, 263, 296, 360—361, 424, 430, 469, 474, 512—513, 525, 537, 562, 564, 609, 614, 629, 630, 637, 642, 756
 История в поэзии 39, 40, 101, 105, 126, 146—147, 207, 208, 228, 247—248, 290, 492—493, 526, 739, 773
 историческое время 214—216
 Кавычки 474, 542, 779
 Каллиграфия 481
 Кино 19, 22—23, 367, 482, 525, 683, 698—700, 747, 775, 781
 Классицизм 267, 408, 442, 495, 613, 676, 828
 Клаузула см. Окончание
 Клише 190, 566—567
 Комбинаторная поэзия 352—353, 635—638, 649, 708
 Комментарий 91, 127—128, 559—560, 718, 721, 724, 735, 841, 848—849
 Коммуникация 58, 110, 366, 647, 667, 781
 автокоммуникация 124

Композиция 193, 289, 344, 447, 579, 660, 679, 780
 Конкретизм 69, 773
 Консонантизм см. согласные
 Контекст общекультурный 60, 92, 110, 484, 601, 656, 658, 775, 809, 835, 849
 Контекст поэтический 55, 95, 143, 176, 375, 429, 559, 576—577, 772—776, 800, 827, 834
 Контекст социальный 163, 745
 Концепт, концептуализм 60, 68, 69, 92—93, 247, 637, 657, 666, 669, 736, 814
 Концовка 288, 294—296, 413—414, 427, 429, 617, 630, 633—634
 Критика 744, 803, 813, 832—836
 Культурно-исторический подход 849
 Курсив 296, 461, 780
 Лексика, словарь 52, 277, 488—526, 736
 авторский термин 512, 723
 поэтические константы 191
 Лианозовская школа 57, 77, 190, 671—672, 811
 Липограмма 636—637
 Лирическая поэзия 21—23, 37—38, 124, 156, 188, 262, 310—311, 327, 414, 564, 721, 766
 Лирическое «я» см. Субъект
 Листовертень 481—482
 Литературный процесс 799, 802, 828
 Логаэд 386
 Локальный, региональный текст 194
 петербургский текст 176
 уральский текст 176, 816
 Любительская поэзия 58—59, 143, 581, 841
 Манифест 669, 714, 724, 774
 Маска 101, 141, 263, 656, 668
 Межъязыковое взаимодействие 282, 335, 776—783
 Метареализм 68—69, 657, 814
 Метафора 11, 18, 69, 296, 489, 720, 723, 734

Метр, метрика 52—53, 295, 369—400, 409, 411, 414, 420, 424, 446—447, 772, 787
 Миниатюра 41, 53, 311, 430, 565, 628, 800
 Минимализм 41, 69, 482, 671
 Миф в поэзии 126, 170, 206, 236—240, 246, 248, 561—562, 660
 Миф о поэте 104, 143, 240—241, 756—757
 Мнемоника см. Запоминание
 Мнимая проза 443
 Многозначность 459, 473, 553
 Модернизм 19—20, 59, 93, 137, 255, 764,
 Монорим 424—425
 Моностих 272, 295, 469, 632—634, 636, 774
 Монтаж 19, 22, 656—657, 698,
 Мотив 182, 192, 281, 289, 310—311, 381, 775
 Муза 44, 86, 126—127, 273, 382, 635
 Музыка 366—367, 655—661, 666, 672, 747, 775, 832
 Набросок см. Черновик
 Надбуквенный (диакритический) знак 473
 Название, заглавие 73, 74, 130, 252—253, 267—272, 291—292, 295, 309, 471, 482—483, 562, 563, 641, 659—660, 678, 684, 779, 800
 Наивная поэзия 59—61
 Направление 41, 56—57, 60, 68—69, 93, 190, 208, 262, 367, 493, 506, 513, 668—669, 800, 813—814, 825
 Нарратив, нарратор, повествователь 21—23, 37, 39, 397, 601, 641, 690
 Нелинейность чтения 462, 481, 668
 Неология (неологизм) 19, 78, 490, 512—518, 561
 Неофициальная (неподцензурная) поэзия 57, 77, 181, 616, 636, 811
 Новаторство, новатор 66—70, 92, 93, 291, 647, 744, 765—766, 774, 786, 801, 838, 841, 843

Новейшая, современная поэзия, поэзия XXI века 10—11, 20, 41, 60, 69, 75, 78, 91, 93, 101, 108—109, 110, 162—163, 190—191, 228, 239, 247, 253, 262, 265, 270, 301, 304, 311—312, 326, 335, 458—461, 470, 474, 478, 515—516, 518, 525, 540, 550, 578—579, 581, 585, 595, 624, 636, 643, 649, 658, 685, 700, 707, 720, 747, 767, 775, 779, 786, 792, 811, 813, 814, 826, 836, 841, 843—845
 Норма и ее нарушение 57, 263, 303, 458, 514, 553, 786, 800
 Образ, образность 60—61, 78, 156, 236, 268, 269, 272, 277, 343, 353, 478, 562, 563, 564, 576, 628, 634, 636, 656—657, 765, 773, 779—780, 781—782
 Образование поэта 44, 91, 241, 658—659, 669, 679, 720, 735, 738, 760—761, 814
 Обращение 66, 109, 124, 126—127, 129, 300, 408, 505, 568, 609, 614, 617, 720
 ОБЭРИУ, обэриуты 137, 208, 322, 400, 657, 666, 692, 723
 Ода 441, 442, 594—595
 Окончание строки (клаузула) 372—373, 411—414, 420, 423, 430, 446—447
 гипердактилическое окончание 422—423
 дактилическое окончание 387, 413—414, 422
 женское окончание 376, 385, 412, 440—441
 мужское окончание 382, 413—414, 440—441
 Октава 441
 Ореол размера 381—382, 567
 Орфография 146, 469, 472, 477—478, 562
 Остранение 18—19, 23, 37, 188, 334—335, 494—495, 564, 780
 Отрывок 579
 Отбивка 296, 447
 Отступ 296, 460
 Палиндром 463, 523, 635—636, 649

Параллелизм грамматический, синтаксический 412, 425—426, 477, 550
 Пародия 76, 355, 581, 615, 621—625, 630, 756, 778
 Паронимы, паронимическая аттракция 353
 Пауза конца строки 15—16
 Пафос 343
 Пейзаж 22, 77, 188, 190, 584, 657—658, 673, 698, 700
 Пентон 371—372
 Пеон 371
 Первая строка 54, 294—295, 300, 496, 683, 765, 790
 Перебой 408—409
 Перевод, переводчик 42—44, 92, 136, 444, 561, 567, 584, 601—602, 622—623, 628—629, 646, 691, 737, 747, 774, 779, 785—792, 813, 830
 Персонаж 38, 39, 105, 125, 126, 139, 141, 238—240, 268, 271, 310, 320—322, 397—398, 522—523, 525, 568, 577—578, 580, 623, 690, 692—693, Перформанс 367, 578, 665—668
 Песня, песенная поэзия 76, 288—289, 381, 397, 564—565, 584, 599, 601, 624, 656—659, 693
 Повтор в тексте 16, 41, 102, 246, 248, 280, 290, 295, 300—304, 310—311, 325, 371, 373, 383, 386, 446, 540, 542, 579, 600, 648, 659, 782
 звуковой повтор 16, 301, 304, 343, 351—355, 420, 430, 659
 Поколение авторов 77, 105—106, 146—147, 163, 737, 757, 760, 773, 808, 815, 816—817, 826
 Полиметрия 397—399
 Политическая поэзия 162—163, 595, 745, 762—767, 803, 815
 Посвящение 267, 269, 275—277, 292, 310, 617
 Послание 127, 382, 600, 616—617, 781
 Последняя строка см. Концовка
 Постакмеизм 56, 92—93
 Постфольклор 54
 Потенциальное слово 514—515
 Почерк 328, 478, 481

Поэма 38—41, 214—215, 236, 238—239, 289—290, 311, 318, 397—399, 441, 443, 564, 565, 647, 719, 745, 764—766
 Поэтизм 42—44, 228, 504—507, 513, 595
 Поэтическая книга 252, 268, 270—271, 311—312, 319, 459, 480—481, 634, 712—714, 801, 830
 Правило альтернанса 440—441
 Прецедентный текст 564, 647, 673
 Прикладная поэзия 75, 136, 581, 633, 635, 645—649, 763, 774, 803
 Примитивизм 60—61
 Приставка 515—516
 Пробел 461, 474
 Продуктивная модель 514—515
 Проза 15, 22, 91, 138, 264, 299—300, 309, 316—323, 335, 411, 443, 457, 461, 472, 488, 490, 505, 577, 625, 641—643, 690—691, 746, 777, 792, 829
 Прописная буква 457—458
 Просторечие 100, 788, 790
 Пространство 137, 187—194, 207, 253, 255, 360, 678—680
 Профессиональная поэзия 53—61, 68, 74, 78, 143, 266, 581—582, 645—646, 656, 658, 763, 777, 841
 Профессиональное сообщество 744, 757, 761, 807—810, 834, 836, 841, 845
 Профиль ударности 406—407
 Псевдоним 264—266
 Публикация 312, 327—328, 478, 789, 803, 827, 828, 830, 841
 Пуант 296
 Пунктуация см. Знаки препинания
 Раёшник 412, 439
 Развитие стиха и языка 55, 385, 409, 718, 745—746, 801, 808—809, 825
 Размер 60, 311, 372—373, 375—388, 397—400, 404—409, 446, 565, 567—568, 595, 648, 691, 786—787
 Рассказчик см. Нарратор
 Редактор, редактирование 312, 328, 791, 807, 829, 842—845
 Реклама, рекламная поэзия 463, 470, 516, 633, 645—649, 774

Репутация 803—804, 807, 809, 835—836, 838, 839
 Рефрен 600
 Речевая формула 52, 617
 Ритм 53, 57, 192, 281, 294—295, 296, 333, 351, 366, 383, 404—409, 411—414, 427, 429—430, 460—461, 473, 477—478, 523, 550—551, 633, 641—642, 649, 655, 670, 787, 791, 851
 ритмический курсив 429—430
 Риторика 44, 126
 Ритуал 246—248, 627
 Рифма 16, 102, 246, 254, 277, 300—301, 411—412, 414, 420—430, 471, 472, 490—491, 514, 648, 724, 778, 787
 ассонансная 424
 бедная 422
 богатая 422
 внутренняя 424
 глазная 423
 глубокая 422, 428
 грамматическая, глагольная 425—426
 диссонансная 424
 каламбурная (панторифма) 422—423
 неравносложная 423
 (не)точная 422
 разноударная 423
 смысловая 430
 рифмовка
 охватная 439—440, 445
 парная 376, 380, 439, 579, 601
 перекрёстная 439—440, 445, 630
 чётная 440
 Род имен и глаголов 536—537
 Рок-поэзия 656—658
 Ролевая лирика 101, 141
 Роман в стихах 22, 615
 Романтизм 127, 130, 189—192, 208, 226, 228, 317, 398, 495, 579, 601, 623, 677, 720, 756, 772, 787, 813
 Рукопись 328, 476—478
 Русский поэтический корпус 495—496

Рэп 412, 656
 Самиздат 57, 816, 842
 Сатира 263, 609, 763, 765
 Саунд-поэзия 367, 712
 Свободный стих см. Верлибр
 Связность 299—304, 351, 474
 Символизм 93, 95, 192, 226, 228, 251—253, 255, 493—494, 506, 538, 580, 622, 668, 723—724, 744, 772, 808, 813
 Система стихосложения 370, 786
 силлабическая 374—377
 силлабо-тоническая 371, 375, 377—379, 385, 408—409, 594, 633, 787
 тоническая 374—375, 387—388
 Скобки 271, 474
 Словарь см. Лексика
 Словораздел 373, 404, 413
 Словосложение 516
 Словотворчество см. Неология
 Согласные 342—344, 352—353, 423—424
 Социальные сети 110, 483, 615, 682, 714, 810
 Социальный статус поэта 743—744, 752—754, 756—757
 Социологический подход 849—850
 Стилизация 76, 412, 493, 595, 627, 629
 Стихование 370, 848, 851
 Стопа 371
 Строфа, строфика 296, 302, 310, 439—446, 459, 567—568, 599—600
 одическая строфа 442, 595
 онегинская строфа 442—443, 568, 679
 сапфическая строфа 445—446
 Строфоид 447
 Строчная буква 458
 Субстантивация 541
 Субъект, лирический субъект 21—22, 99—110, 129, 138, 140—141, 158, 189, 190, 193, 227, 271, 506, 539, 595, 642, 646, 690, 765, 782
 инфантильный субъект 145—146
 лирическое «мы» 105—106, 763—764

Суффикс 514—516
 Сюжет 22, 37, 40, 52, 236—237, 397, 601, 647, 668
 Тактовик 385—387, 409
 Твердые формы 444, 579, 600
 пирожок 581
 сонет 268, 444—445, 464, 580, 788, 827
 Тема, тематизация 73—78, 144, 156, 208, 228, 270, 295, 493, 567, 576, 617, 647, 658, 668, 682—683, 721
 Терминология 490, 732—733
 Терцины 444, 567—568
 Техника чтения 366—367
 Точное литературоведение 851
 Традиция 66—70, 169, 176, 265, 445, 459, 480, 483, 490, 564, 577—578, 630, 670, 772, 787
 Ударная константа 372—373, 405
 Фигурные стихи 481
 Философия 469, 506, 717—725, 736, 775, 811, 842
 Фольклор 52—54, 169, 381, 387, 536—537, 550
 Формализм, формалисты 850
 Формат 267, 577—581, 609, 616, 625, 629, 641—643, 775
 Фотография 208, 681—685, 714
 Футуризм 56—57, 60, 67—69, 145, 190, 208, 318—319, 480—481, 490, 513, 516, 638, 666, 669, 678, 712, 714, 745, 764, 774, 808, 813
 Хайку 627—630, 775
 Хорей 280, 371, 377—378, 381, 382, 567
 Хэппенинг 665
 Цельность 319, 327, 713
 Цикл 40, 206—207, 282, 290, 308—312, 483, 493, 615, 642—643, 660, 672, 713
 Цитата см. Интертекст
 Цезура 373, 375—376, 380, 424
 Центон 565
 Цифровая поэзия см. Дигитальная поэзия

Части речи 786
 глагол 425—426, 514—515, 517, 538—539, 542, 554, 682, 791
 время глагола 106—107, 157, 538, 608
 деепричастие 303, 553
 междометие 300, 647
 местоимение
 я 99—100, 102, 302, 427, 541
 вы 126
 мы 105—106
 ты 107, 126, 129, 138
 предлог 542
 прилагательное 540, 542—543
 союз 458, 549—550
 существительное 514—515, 541—542
 абстрактное
 существительное 493, 537—538
 Черновик 289, 325, 327, 477—478, 848
 Четверостишие 53, 425, 439—441, 445, 446, 581, 630, 709
 Чтение вслух см. Декламация
 Шрифт 279, 460—461, 478, 480, 713
 Эвфония 334, 342,
 Экфрасис 672, 683
 Элегия 41, 74, 99, 190, 268, 270, 382, 577, 584—585
 Эпигон 59
 Эпиграмма 577, 609, 613—615, 825
 Эпиграф 279—282, 292, 380, 482—483, 560, 562, 779
 Эпитафия 608—609, 614, 633
 Эпитет 561—562, 782
 Эпос 236, 239, 240
 Ямб 17, 280, 371—373, 379—382, 388—389, 404—408, 444—447, 472, 523, 577, 581, 595, 633—634, 691, 787
 Found poetry 711

Указатель авторов*

XVII век

Симеон Полоцкий (1629—1680) 376, 481, **484**

XVIII век

Семен Бобров (1763—1810) 828
 Гавриил Державин (1743—1816) 55, 66—67, 94, 127, 228, 264, 281, **335—338**, 343, **449**, 463, **468**, 523, 563, 595, 636, 637, 672, 690, 753, 808, 828
 Иван Дмитриев (1760—1837) 67, 828
 Екатерина II (1729—1796) 691
 Антиох Кантемир (1708—1744) 39, 375, 376—377
 Николай Карамзин (1766—1826) **296—297**, 633, 827—828
 Михаил Ломоносов (1711—1765) 55, 66, 161, 237, 267, 378, 407—408, 422, 563, 594, 595, 733—734, 740—741, 772
 Василий Петров (1736—1799) 55
 Александр Радищев (1749—1802) 76, 268, 595
 Алексей Ржевский (1737—1804) 425
 Михаил Собакин (1720—1773) 414
 Александр Сумароков (1717—1777) 161, 414, **431**, 580, 584, 690, 762—763
 Александр Тредиаковский (1703—1769) 39, 237, 375, 377—378
 Денис Фонвизин (1745—1792) 691
 Михаил Херасков (1733—1807) 39, 565

* В список включены поэты и писатели, цитируемые или упоминаемые в учебнике. **Полужирным** выделены страницы, на которых целиком приведены произведения для дополнительного разбора.

XIX век, первая половина

- Евгений Баратынский (1800—1844) 45—49, 56, 137, 311, **400—402**, 457—458, 551, **586—588**, 595, 757—758, 777
- Константин Батюшков (1787—1855) 42—44, 334, 382, **507—508**, 523—524, 563, 568, 585, **792**, 801
- Владимир Бенедиктов (1807—1873) 55, 56, 472, 803
- Александр Вельтман (1800—1870) 317—318
- Дмитрий Веневитинов (1805—1827) 722
- Александр Востоков (1781—1864) 387, 523
- Петр Вяземский (1792—1878) 150, 614, 616, 808, 811
- Николай Гнедич (1784—1833) 385, 786—787
- Николай Гоголь (1809—1852) 691
- Александр Грибоедов (1790/1795—1829) 691
- Антон Дельвиг (1798—1831) 454, 493, 494, 616
- Петр Ершов (1815—1869) 646
- Василий Жуковский (1783—1852) 56, 190, 238, 239, 398, 496, 523, 584, 601—602, 623—624, 669, 772, 801, 808, 811
- Павел Катенин (1792—1853) 241
- Иван Киреевский (1806—1856) 722
- Иван Козлов (1779—1840) 278
- Алексей Кольцов (1809—1842) 56, 162
- Иван Крылов (1769—1844) 56, 472, **582**, 808
- Михаил Лермонтов (1814—1841) 52—53, 56, **110—111**, 130, 191, 193, **194—195**, 318, **361—364**, 381, 398, **451**, 493, 494, 495, 536, 538—539, 567, 568, 602, **610—611**, 669, 744, **758**, 787, 789, **792**
- Иван Мятлев (1796—1844) 380
- Аким Нахимов (1782—1814) 800
- Александр Одоевский (1802—1839) 609
- Владимир Одоевский (1803—1869) 722
- Николай Полевой (1796—1846) 789
- Александр Пушкин (1799—1836) 16, 18, 19, 21, 22, 39, 56, 58—59, 67, 94, 104—105, 126, 127, 128, 142, 180—181, 190, 192, 228, 263, 270, 275, 280—281, 295, 302, 342, **344—346**, 372—373, 379, 387, 421, 423, 426, 430, 441—442, 476, 489, 493, 523, 559—560, 562—563, 564, 566, 568, **585—586**, 595, 602, 609, 616—617, 646, 669, 670, 672, 679, 691, 735, 743, 744, 745, 756, 772, 777, 778—779, 787, 801, **804**, 807, 808, 840
- Федор Туманский (1799—1853) 800, **804**
- Борис Федоров (1794/1798—1875) 840
- Дмитрий Хвостов (1757—1835) 58—59
- Степан Шевырев (1806—1864) 722—723
- Николай Языков (1803—1846) 616, 617, **618—619**

860

XIX век, вторая половина

- Алексей Апухтин (1840—1893) 389—390
- Александр Герцен (1812—1870) 679
- Аполлон Григорьев (1822—1864) 448
- Фёдор Достоевский (1821—1881) 321—322
- Аполлон Майков (1821—1897) 127
- Михаил Михайлов (1829—1865) 127—128
- Николай Некрасов (1821—1877) 22, 40, 56, 77, **85—90**, 127, **132—133**, **397—398**, 422, 426—427, **528—531**, 540, 602, 614, 623, 625, 668, **747—750**
- Николай Огарев (1813—1877) 493
- Александр Островский (1823—1886) 691
- Каролина Павлова (1807—1893) 318
- Козьма Прутков 264, 756—757
- Константин Случевский (1837—1905) 448
- Владимир Соловьев (1853—1900) 622, **625**, 723—724
- Алексей Толстой (1817—1875) 264, 440, 602
- Лев Толстой (1828—1910) 562, 614, 777
- Иван Тургенев (1818—1883) 641, 642
- Федор Тютчев (1803—1873) 56, 93—94, **95—96**, 192, 193, **204**, 215, 226—227, 265, 276, 312, 344, **350**, 426—427, 493, 496, **500—501**, 567, 579, 699, 719—720, 775, 779, 803
- Николай Фёдоров (1829—1903) 725
- Афанасий Фет (1820—1892) 34, 56, **230**, 276, 414, 424, **449—450**, 493, 539, 552, **554—555**, 568, **569—570**, 602, 657, 682, 698
- Константин Фофанов (1862—1911) 268, **588**

861

XX век, начало века

- Иннокентий Анненский (1855—1909) 17, 265, 267, 289, 311, 312, 343, **394—395**, 428, 439, **509—510**, 537, 541, 621—622, **673—674**, 691, **792**, 833
- Николай Асеев (1889—1963) 60, 645, **651**
- Анна Ахматова (1889—1966) 40, **50—51**, 56, 100, 156, **158—159**, 181, 188, 194, 228, 255, 264, 265, 280, 290, 291, 309—310, 311, 312, 491, **508—509**, 539, 540, **590—591**, 672, 808, 814, 850
- Эдуард Багрицкий (1895—1934) 24—31, 170, **392—393**
- Юргис Балтрушайтис (1873—1944) 386, 776
- Константин Бальмонт (1867—1942) 93, 228, 269, 343, **510—511**, 621—622, 634, 803, 814, 833, 837
- Демьян Бедный (1883—1945) 264, 764, 815
- Андрей Белый (1880—1934) 80, 93, 252, 253, 289—290, **292—293**, 311, 460—461, **464—465**, 643, 718, 720, 744, 765, 801
- Александр Блок (1880—1921) 22, **23—24**, 40, 93, 95, **96—97**, 126, 194, 214—215, 228, 253, **283**, 309, 310—311, 333, 344, **351**, 367, 399, **416—417**, 426—427,

431—432, 538, 552, **555**, 562, 563, 567, 613, 616, 657, 744, 764—765, 766,
767—768, 801, 837

Божидар (Богдан Гордеев, 1894—1914) 264

Константин Большаков (1895—1938) 714

Валерий Брюсов (1873—1924) 93, 95, 101, 311, 408, **409—410**, 461, 481, 490, 629,
632, 636, 678, 734—735, 740—741, **742**, 760, 772, 774, 808, 813, 828—829,
837

Иван Бунин (1870—1953) 74—75, 833, 837

Давид Бурлюк (1882—1967) 629, **631**, 666, 669, 699

Константин Вагинов (1899—1934) **432**, **510**

Павел Васильев (1910—1937) 40

Александр Введенский (1904—1941) 137, **209—211**, 326, 517, **588—590**, 645,
656, 657, 692, 719, **725—728**, 747, 802

Самуил Вермель (1892—1972) 633

Максимилиан Волошин (1878—1932) **453—454**, 669

Алексей Гастев (1882—1941) 162

Аделаида Герцык (1874—1925) 280—281

Зинаида Гippiус (1869—1945) 157, 268, 513

Василиск Гнедов (1890—1978) 264

Николай Гумилев (1886—1921) 56, 68, 100, **147—149**, 188, 254—255, **257—259**,
275, 311, 446, **468**, 490—491, 600, 602, 629, **758—759**, 801, 811, 828—829,
830

Елена Гуро (1877—1913) 57, 100, 156, 319, **323—324**, 361, **365**, 669, 670, 713,
759—760

Александр Добролюбов (1876—1945?) 181

Сергей Есенин (1895—1925) 35, 40, 68, 77, 78, **79**, 103—104, **163—164**, 291, 512,
536, 617, 804

Илья Зданевич (1894—1975) 669, 776

Михаил Зенкевич (1886—1973) 622

Вячеслав Иванов (1866—1949) 93, 228, 252, **255—256**, 335, 568, 723

Василий Каменский (1884—1961) 469, 481, **485**, 669, 699

Николай Клюев (1884—1937) 77, 181, 240—241, **243**

Иван Коневской (1878—1901) 442

Алексей Крученых (1886—1968) 60, 342, 480, **498**, 513, 516, 561, 666, 669, 672,
700, **704—705**, 713, 714, **715—716**

Михаил Кузмин (1872—1936) **197**, 295, 311, **391—392**, **415—416**, 445—446, 573,
600, 658, 672, **674**, 739, 802

Елизавета Кузьмина-Караваева (1891—1945) 181

Казимир Малевич (1878—1935) 669—670, 672, **715—716**

Осип Мандельштам (1891—1938) 17, 55, 56, 60, 68, 69, **70—71**, 73, **164—166**,
188, 189, **195**, **211—212**, 215—216, **217—218**, 227, 268, 270, 325, **328—330**,
352, 353, **355**, **367—368**, 404—407, 458, 478, 504—505, 541, 553, 566, 568,

596—597, 677, 678—679, **680**, 707, 709, 713, 719, 720, 721—722, 753, 765,
774, 779, 782, 801—802, 817, 850

Анатолий Мариенгоф (1897—1962) 560

Владимир Маяковский (1893—1930) 40, 57, 59, 73, 130, 145, 192—193, 208, 228,
264, 275, **330—332**, 333, 354, **356—357**, 374—375, 382, 388, 423, 427—428,
460—461, 463, 490, 491, 495, 513, 537, **543—546**, 560, 562, 645, 647, **650**,
666, 669, 699, 744, 764, 774, 803, 804, 815, 833

Владимир Нарбут (1888—1938) **348—349**

Сергей Нельдихен (1891—1942) 60

Николай Олейников (1898—1937) 60, 76, **81—82**, 322, 801

София Парнок (1885—1933) **151**, 280—281

Борис Пастернак (1890—1960) 69, **202—203**, **229—230**, 291, 322—323, **324**,
325, **348**, 352, 353—354, 489—490, 491, 518, 539, **547—548**, 563, **569**, 616,
658—659, 660, 671, 713, 720, 787, 790—791, 801—802

Борис Поплавский (1903—1935) 60, **133—134**, **402—403**, 539, 776

Павел Радимов (1887—1967) 567

Николай Рерих (1874—1947) 669

Василий Розанов (1856—1919) 642—643

Ольга Розанова (1886—1918) 669, 713, **715—716**

Иван Рукавишников (1877—1930) 481

Саша Черный (1880—1932) **112**, 263

Игорь Северянин (1887—1941) 57, 380, 512—513, 514, 516, **519**, 542, 672

Илья Сельвинский (1899—1968) 40, 60, 355, 426, **615**, 634

Скиталец (Степан Петров, 1869—1941) 264

Федор Сологуб (1863—1927) 95, **96**, 264, 536, 837

Николай Тихонов (1896—1979) 37—38, 602, **604**

Даниил Хармс (1905—1942) 137, 138, 158, 209, 247, **248—249**, 303, 326, 334, 469,
477—478, 512, 516, **519—520**, **611—612**, 645, **652**, 666, 669, 692, 723, 724,
728—729

Велимир Хлебников (1885—1922) 40, 57, 60, **62**, 68, **71**, 241, 247, **304**, 318—319,
323, 326, 399—400, 491, 512, 516, **518—519**, 542, **555**, 561, 636, 671, 714,
715—716, 753, **755**, 764, 801, 830, 833

Владислав Ходасевич (1886—1939) **111—112**, **171—172**, 268, 322, 354, **355—356**,
429, 462, 489, **615**

Марина Цветаева (1892—1941) 38—39, 40, 69, 157, 214, 228, 264, 268, 280, 295,
296, **305—306**, 311, **346—347**, 425, 469, 474, 489, 494—495, **499**, 515, 517,
550, 552, 553, 565, 775, 801—802, 833

Корней Чуковский (1882—1969) 192, 422, 646, 647, 648, **653—654**

Георгий Шенгели (1894—1956) 355

Вадим Шершеневич (1894—1942) 268, 560

Мария Шкапская (1891—1952) 156, **159**

Allegro (Поликсена Соловьева, 1867—1924) 264

Altalena (Владимир Жаботинский, 1880—1940) 264

XX век, середина века

Георгий Адамович (1892—1972) 170, 175, 410
 Василий Аксенов (1932—2009) 322
 Даниил Андреев (1906—1959) 371—372
 Геннадий Алексеев (1932—1987) 285
 Виктор Астафьев (1924—2001) 642
 Белла Ахмадулина (1937—2010) 366, 423, 515, 531—532, 699
 Александр Безыменский (1898—1973) 59
 Ольга Берггольц (1910—1975) 632
 Андрей Вознесенский (1933—2010) 297, 354, 366, 481, 679, 772
 Владимир Высоцкий (1938—1980) 656, 661—662
 Александр Галич (1918—1977) 656, 658
 Анатолий Гелескул (1934—2011) 790—791
 Николай Глазков (1919—1979) 623, 634
 Виктор Голявкин (1929—2001) 642
 Геннадий Гор (1907—1981) 802, 805
 Семен Гудзенко (1922—1953) 77, 147
 Ион Деген (1925) 746
 Евгений Евтушенко (1933) 306—307, 367, 699
 Иван Елагин (1918—1987) 388
 Николай Заболоцкий (1903—1958) 60, 63—65, 137, 212—213, 268, 301—302, 619—620, 677, 692, 693—695, 801—802, 805—806
 Павел Зальцман (1912—1985) 403
 Вячеслав В. Иванов (1929) 740
 Георгий Иванов (1894—1958) 129, 170, 190—191, 216—217, 241, 354—355, 432—433, 440, 494, 496, 497—498, 567, 570, 657
 Лев Карсавин (1882—1952) 724
 Семен Кирсанов (1906—1977) 465—466, 481
 Станислав Красовицкий (1935) 204—205, 555—556
 Феликс Кривин (1928) 642
 Евгений Кропивницкий (1893—1979) 533, 669, 672, 811
 Юрий Кузнецов (1941—2003) 298
 Сергей Кулле (1936—1984) 685—686, 812
 Михаил Кульчицкий (1919—1943) 754—755
 Михаил Лозинский (1886—1955) 444, 788, 813
 Владимир Луговской (1901—1957) 218—220
 Леонид Мартынов (1905—1980) 220—221, 386
 Самуил Маршак (1887—1964) 646, 788
 Александр Межиров (1923—2009) 147, 152—154, 760
 Вера Маркова (1907—1995) 629, 630
 Владимир Набоков (1899—1977) 322, 443—444, 777
 Ксения Некрасова (1912—1958) 60—61, 65—66
 Андрей Николев (1895—1968) 396
 Георгий Оболдуев (1898—1954) 338—339, 390—391

864

Юрий Одарченко (1903—1960) 433
 Булат Окуджава (1924—1997) 656, 663
 Дина Орловская (1925—1969) 383, 535
 Николай Рубцов (1936—1971) 81
 Давид Самойлов (1920—1990) 147, 154—155, 223—225, 613, 614
 Ян Сатуновский (1913—1982) 69, 77, 83—84, 166, 215, 305
 Андрей Сергеев (1933—1998) 642
 Константин Симонов (1915—1979) 77, 83
 Борис Слуцкий (1919—1986) 61, 92—93, 97—98, 105, 147, 388—389, 458, 515, 699, 754—755, 760
 Михаил Соковнин (1938—1975) 642
 Александр Солженицын (1918—2008) 642
 Арсений Тарковский (1907—1989) 254, 268, 280, 283—284, 374, 542, 699
 Александр Твардовский (1910—1971) 40, 100, 112—118
 Леонид Чертков (1933—2000) 381
 Игорь Чиннов (1909—1996) 213—214, 364—365, 425, 436—437, 500, 511, 538
 Илья Эренбург (1891—1967) 602—603

XX век, конец века

Шамшад Абдуллаев (1957) 170, 173—174, 181, 682—683, 700, 702, 838
 Дмитрий Авалиани (1938—2003) 423, 481—482, 635, 636, 640, 656
 Геннадий Айги (1934—2006) 170, 188—189, 191, 201—202, 208, 253, 272—273, 291, 299—300, 349, 360, 470, 474, 479, 496, 516, 517, 520, 542, 656, 670, 673, 676, 678, 721—722, 760, 773, 774, 777, 839, 842
 Михаил Айзенберг (1948) 395—396, 541—542, 583—584, 679, 703, 812, 814, 838
 Алексей Алексин (1949) 843
 Анна Альчук (1955—2008) 483
 Юрий Арабов (1954) 699—700
 Владимир Аристов (1950) 129, 131, 268, 275, 302, 678, 686—687, 753, 782, 838
 Леонид Аронзон (1939—1970) 57, 69, 196, 455, 464, 466, 479, 568, 669
 Иван Ахметьев (1950) 41, 430, 562, 794, 826
 Николай Байтов (1951) 78, 203—204, 238—239, 307—308, 358—359, 424, 429, 437—438, 667, 735—736, 812
 Александр Башлачев (1960—1988) 656
 Лариса Березовчук (1948) 143
 Сергей Бирюков (1950) 561
 Вениамин Блаженный (1921—1999) 182—183, 264, 266, 417
 Дмитрий Бобышев (1936) 808
 Иосиф Бродский (1940—1996) 16, 41, 69, 79—80, 106, 128, 130, 137, 144, 194, 237, 269, 275, 312, 343, 385—386, 424, 425, 429, 472—473, 551, 552, 556—557, 563—564, 568, 604—606, 612—613, 672, 753—754, 772—773, 774, 777, 801—802, 808, 839

865

Тамара Буковская (1947) 829
 Владимир Бурич (1932—1994) 49, 411—412, 614, **634**
 Дмитрий Веденяпин (1959) 228, **574**, 778
 Герман Виноградов (1957) 666
 Леонид Виноградов (1936—2004) 812
 Игорь Вишневецкий (1964) 471—472
 Анри Волохонский (1936) **582**, 616, 633—634
 Владимир Гандельсман (1948) 189, **339—340**
 Сергей Гандлевский (1952) 74, **84—85**, 525, 550, 780—781, 812, 837
 Михаил Гаспаров (1935—2005) 42—44, 792
 Наталья Горбаневская (1936—2014) 228, 269, 271, **313**, 408—409, 767, 838
 Александр Горнон (1946) 464, 482, **487**
 Борис Гребенщиков (1953) 656—657
 Олег Григорьев (1943—1992) 53—54, 646
 Карен Джангиров (1956) 827
 Аркадий Драгомощенко (1946—2012) 42, 69, 268, 292, 319—321, 461, 515, **598—599**, 609, 685, 718, **730**, 737, 761, 773, 774, 779—780, **783**, 801, 838, 842
 Яна Дягилева (1966—1991) 656
 Михаил Еремин (1937) 91, **214**, 281, 470, 474, 491—492, 718—719, **741**, 801, 812
 Александр Еременко (1950) 565, **741**, 814, **820**
 Ирина Ермакова (1951) 231, 578
 Иван Жданов (1948) 69, 276—277, 379, 514, **634**, 657, 672, 685, 814, **819—820**
 Валерий Земских (1947) **705**
 Тимур Зульфикаров (1936) 181, **184—185**
 Борис Иванов (1928—2015) 842
 Александр Илюшин (1940) 788
 Нина Искренко (1951—1995) 268, 276—**278**, 496, 565, **631**, 812
 Елена Кацюба (1946) **639—640**
 Светлана Кекова (1951) 181, **200**
 Бахыт Кенжеев (1950) **35—36**, 781
 Тимур Кибиров (1955) 109, 565—566
 Борис Констриктор (1950) **485**
 Виктор Кривулин (1944—2001) 57, 237—238, 268, 609, **617—618**, 660, 672, 720, **769**, 838, 842
 Григорий Кружков (1945) 561—562
 Вячеслав Куприянов (1939) 614
 Владимир Кучерявкин (1948) 78
 Александр Кушнер (1936) **496—497**
 Александр Левин (1957) 578—579
 Егор Летов (1964—2008) 656—658
 Эдуард Лимонов (1943) **119—120**
 Инна Лиснянская (1928—2014) **151**, 156
 Света Литвак (1959) 263, **640**, 667, 669
 Лев Лосев (1937—2009) 564—565, 814, **818—819**

Арво Метс (1937—1997) **631**
 Арсен Мирзаев (1960) 832
 Александр Миронов (1948—2010) 106, **131**, 842
 Валерий Мишин (1939) 829
 Елизавета Мнацаканова (1922) 143, 659
 Андрей Монастырский (1949) **249—250**, 666—667, 669, 714, 736, **821—824**, 843
 Анатолий Найман (1936) 808
 Всеволод Некрасов (1934—2009) 41, **49**, 57, 69, **135—136**, 326, **347**, **355**, 476—477, 560, **571**, 671, 672, 675, 773
 Ры Никонова (1942—2014) 484, **634**, 638, 843
 М. Нилин (1945) **50**, 473, **486**
 Борис Останин (1946) 842
 Григорий Остер (1947) 646
 Алексей Парщиков (1954—2009) 18, 69, 188, **197—200**, 269, 270, **396—397**, 490, 496, 537—538, 541, 551, **592—593**, 657, 685, **688**, 732, 814, 838
 Дмитрий А. Пригов (1940—2007) 60, 69, 102—103, **120**, 247—248, 263, **266**, 296, 537, 581, 609, 637—638, 666, 669, 736, 812, 817, **821**, 843
 Алеша Прокопьев (1957) 270, **799**
 Евгений Рейн (1935) 22, **700—701**, 808, 837
 Лев Рубинштейн (1947) 60, 69, **118—119**, 581, 667
 Борис Рыжий (1974—2001) 381
 Евгений Сабуров (1946—2009) **178**, 753
 Генрих Сапгир (1928—1999) 57, 69, 77, 129, 268, 464, **466—467**, **499—500**, 506, **527—528**, 578, 616, 634, 642, 645, **653**, 672, 781, 801, 826
 Ольга Седакова (1949) **134**, 157, 181, 271, 281, **570—571**, 720, 746—747, 839, 842
 Сергей Сигей (1947—2014) 638, 843
 Игорь Сид (1963) 814
 Александр Сопровский (1953—1990) 812
 Виктор Соснора (1936) 352—353, 427, **433—434**, **452—453**, 462, **593—594**, 813, 837
 Владимир Строчков (1946) 781
 Сергей Стратановский (1944) 240, **241—242**, **696—697**, 838, 842
 Михаил Сухотин (1957) 60, 110, 564, **571—572**, 766
 Владимир Уфлянд (1937—2007) 812
 Василий Филиппов (1955—2013) 61, 225—226, **233—235**
 Алексей Хвостенко (1940—2004) **350**, 616
 Игорь Холин (1920—1999) 57, 77, 361, 477, 493, 616, 672
 Алексей Цветков (1947) 581, **663—664**, 812
 Олег Чухонцев (1938) **221—223**, 540
 Елена Шварц (1948—2010) 108, 181, **186**, 194, 226, 268, 270, 276, 303, **340—341**, **591—592**, 720, 838
 Аркадий Штыпель (1944) **359**
 Татьяна Щербина (1954) 471

XXI век, начало века

Наталья Азарова (1956) 453, 502—503, 786
Максим Амелин (1970) 451—452, 505—506, 565, 761, 774
Полина Андрукович (1969) 189, 467, 469, 516, 520, 669
Павел Арсеньев (1986) 843
Анастасия Афанасьева (1982) 412—413, 580, 838
Полина Барскова (1976) 268, 469, 660—661, 739, 740—741
Владимир Беляев (1983) 534
Александр Беляков (1962) 428, 524
Василий Бородин (1982) 250—251, 392, 792
Игорь Булатовский (1971) 60, 69, 72, 176, 574—575, 779
Андрей Василевский (1955) 152
Дмитрий Воденников (1968) 158, 259—260
Иван Вырыпаев (1974) 693
Мария Галина (1958) 231—232, 522—523
Дина Гатина (1981) 206, 417—418, 503—504, 516, 669, 673
Марианна Гейде (1980) 91, 157, 256—257, 720, 838
Анна Глазова (1973) 107, 201, 278, 413—414, 679
Павел Гольдин (1978) 579, 583
Линор Горалик (1975) 163, 276, 626—627
Алла Горбунова (1985) 245, 720
Анна Горенко (1972—1999) 125, 142—143, 265, 516, 542, 558
Дмитрий Григорьев (1960) 242—243, 267
Фаина Гримберг (1951) 42, 301
Борис Гринберг (1962) 463, 640
Михаил Гронас (1970) 517—518, 520—521, 838
Юлий Гуголев (1964) 74, 82—83, 815
Данила Давыдов (1977) 60, 121, 158, 160, 609, 658, 678, 760, 834
Григорий Дашевский (1964—2013) 244—245, 278
Алексей Денисов (1968) 268, 273—274
Галина Ермошина (1962) 643, 644
Павел Жагун (1954) 109, 143, 659, 832
Игорь Жуков (1964) 688—689
Сергей Завьялов (1958) 170, 172—173, 447, 455—456, 609, 766
Николай Звягинцев (1967) 108, 517, 524, 526—527, 678, 679, 680—681, 784
Всеволод Зельченко (1972) 384, 817—818
Гали-Дана Зингер (1962) 232—233, 265, 368, 469, 846
Виктор Иванів (1977—2015) 60, 122, 177, 304, 609, 620—621, 658
Виталий Кальпиди (1957) 158, 178—179, 194, 268—269, 816
Геннадий Каневский (1965) 149—150, 271
Ян Каплинский (1941) 170—171, 175, 776
Игорь Караулов (1966) 675
Егор Кирсанов (Евгений Прощин) (1976) 264, 832
Алексей Колчев (1975—2014) 573—574, 609

Николай Кононов (1958) 271, 383
Псой Короленко (1967) 517
Кирилл Корчагин (1986) 548—549, 780, 835
Михаил Котов (1983) 270—271
Константин Кравцов (1963) 181, 183—184
Сергей Круглов (1966) 100—101, 181, 182, 270, 289, 293—294, 517, 809
Дмитрий Кузьмин (1968) 609, 795—796, 844
Илья Кукулин (1969) 846
Денис Ларионов (1986) 496, 729, 773, 835
Виталий Лехциер (1972) 846
Василий Ломакин (1958) 69, 72, 711—712
Герман Лукомников (1962) 630, 635, 639
Станислав Львовский (1972) 110, 158, 163, 227, 264, 430, 435—436, 469, 705—706, 766, 792
Ксения Маренникова (1981) 139
Ольга Мартынова (1962) 341
Кирилл Медведев (1975) 163, 167—168, 757, 760—761, 769—770
Вадим Месяц (1964) 91, 239—240, 844
Никита Миронов (1986) 483, 486
Лев Оборин (1987) 36, 834
Роман Осминкин (1979) 765—766, 815
Антон Очиров (1978) 110, 517, 750—752
Вера Павлова (1963) 103, 156, 159, 659
Олег Пашенко (1971) 658
Александра Петрова (1964) 121—122
Андрей Поляков (1968) 69, 194, 282, 286—288, 384, 469, 554, 664—665, 721, 817
Алексей Порвин (1982) 205, 838
Виталий Пуханов (1966) 69, 93, 98
Илья Риссенберг (1947) 182
Евгения Риц (1977) 177, 179—180
Арсений Ровинский (1968) 141—142
Андрей Родионов (1971) 602, 606—608, 658, 668
Галина Рымбу (1990) 757, 761, 767, 770—771
Андрей Санников (1961) 177, 179, 194
Никита Сафонов (1989) 557, 643, 737—738, 815
Федор Сваровский (1971) 31—34, 42, 265—266, 268, 525—526, 624—625
Андрей Сен-Сеньков (1968) 209, 272, 274, 312, 314—315, 470, 475, 482—483, 643, 660, 685, 686, 815
Ника Скандиака (1978) 134—135, 266, 475—476, 632, 634, 782
Александр Скидан (1965) 269, 435, 517, 609, 700, 702—703, 833
Станислав Снытко (1989) 643, 644
Владимир Соколов (1965) 628
Екатерина Соколова (1983) 170, 174, 838
Сергей Соловьев (1959) 158, 160—161

Мария Степанова (1972) 69, 156, 163, **166—167**, 269—270, 271, 302, 424, 602, 624, 658, 760, **796—797**, 838
 Дмитрий Строцев (1963) **185, 548, 554**, 838
 Евгения Суслова (1986) **731**
 Дарья Суховой (1977) 271, 832
 Андрей Тавров (1948) 42, 91, 264, 490, 491, 526, **532—533**, 844
 Сергей Тимофеев (1970) **122—123**
 Александр Уланов (1963) **643**, 683—684
 Данил Файзов (1978) 832
 Елена Фанайлова (1962) 157, **159—160**, 271, 276, **393—394**, 525, 815
 Марина Хаген (1974) 629—**631**
 Борис Херсонский (1950) 170, 268
 Юрий Цветков (1969) 832
 Александра Цибуля (1990) **418—419**
 Ксения Чарыева (1990) **357—358**
 Василий Чепелев (1977) 268
 Андрей Черкасов (1987) 496, **501—502**, 761, 782, 816
 Наталия Черных (1969) 228
 Леонид Шваб (1961) 22, **298—299**
 Ирина Шостаковская (1978) 60, 145—146, **418**
 Олег Юрьев (1959) 60, 176, 177, 268, **315—316**, 384, 471, **521**, 643, 833, 846

Зарубежные авторы

Авсоний (310—395) 565
 Гийом Аполлинер (1880—1918) 481, 708
 Апулей (125—180) 317
 Лудовико Ариосто (1474—1533) 441
 Ханс Арп (1886—1966) 669
 Джордж Гордон Байрон (1788—1824) 787, **792—793**
 Мацуо Басё (1644—1694) 628, 630
 Роберт Бернс (1759—1796) 601
 Алоизиус Бертран (1807—1841) 641
 Шарль Бодлер (1821—1867) 20, 565, 641
 Бертольд Брехт (1898—1956) 693
 Вергилий (70 до н. э. — 19 до н. э.) 385, 565, 807
 Поль Верлен (1844—1896) 95, 744, 780, 790—791
 Эмиль Верхарн (1855—1916) 95, 773
 Франсуа Вийон (1431—1463) 600, **602—603**
 Генрих Гейне (1797—1856) 440, 536, 568, 601, 773, 789
 Фридрих Гёльдерлин (1770—1843) 187, 568, 721, 722, 743
 Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832) 17, 239, 564, 601—602, 691, 745, 753, 780, **791—792**
 Аллен Гинзберг (1926—1997) 772

Гомер (VIII век до н. э.) 126, 236, 238, 385, 470, 561—562, 566, 567, 745, 786, 788
 Гораций (65 до н. э. — 8 до н. э.) 228, 563—564, 807
 Томас Грей (1716—1771) 584
 Данте Алигьери (1265—1321) 21, 280, 290, 317, 444, 564, 567—568, 788
 Джеймс Джойс (1882—1941) 237, 239
 Эмили Дикинсон (1830—1886) 709
 Джон Донн (1572—1631) 777
 Ду Фу (712—770) 743, 786
 Еврипид (480 до н. э. — 406 до н. э.) 690, 691
 Сергей Жадан (1974) 775, 778
 Эдвин Эстлин Каммингс (1894—1962) **794—797**
 Катулл (87 до н. э. — 54 до н. э.) 789
 Константинос Кавафис (1863—1933) 747
 Редьярд Киплинг (1865—1936) 601
 Джон Китс (1795—1821) 787
 Льюис Кэрролл (1832—1898) 382—383, 481, 535
 Ли Бо (701—762) 743
 Лукреций (99 до н. э. — 55 до н. э.) 734
 Стефан Малларме (1842—1898) 722
 Герман Мелвилл (1819—1891) 709
 Джон Мильтон (1608—1674) 777
 Жан-Батист Мольер (1622—1673) 691
 Мишель Монтень (1533—1592) 641
 Томас Мур (1779—1852) 560
 Фридрих Ницше (1844—1900) 719
 Новалис (1772—1801) 252
 Овидий (43 до н. э. — 17/18 до н. э.) 617
 Уистен Оден (1907—1973) 773
 Майкл Палмер (1943) 773
 Парменид (~540 до н. э. — ~470 до н. э.) 719
 Блез Паскаль (1623—1662) 641
 Фернандо Пессоа (1888—1935) 265, 326, 722
 Франческо Петрарка (1304—1374) 580
 Петроний (27—66) 317
 Пиндар (522/518 до н. э. — 448/438 до н. э.) 411, 594
 Томас Пинчон (1937) 779
 Плавт (255 до н. э. — 185 до н. э.) 690
 Эдгар По (1809—1849) 283, 622
 Артур Рембо (1854—1891) 143, 722, 744
 Райнер Мария Рильке (1875—1926) 333, 775, **799**
 Саади (1210—1291) 559—560
 Сафо (~630 до н. э. — 572/570 до н. э.) 789
 Мигель Сервантес (1547—1616) 317
 Рон Силлиман (1946) 773
 Вальтер Скотт (1771—1832) 601—602

Остап Сливинский (1978)	791
Софокл (495/496 до н. э. — 406 до н. э.)	690
Роберт Льюис Стивенсон (1850—1894)	601
Теренций (~195 до н. э. — 159 до н. э.)	690
Чайдек Тичборн (1558—1586)	787
Георг Тракль (1887—1914)	722
Уолт Уитмен (1819—1892)	192, 564
Лоуренс Ферлингетти (1919)	772
Роберт Фрост (1874—1963)	773
Лин Хеджинян (1941)	773
Пауль Целан (1920—1970)	568, 722, 746—747, 773
Уильям Шекспир (1554—1616)	17, 429—430, 562—564, 691, 743, 745, 788, 789
Фридрих Шиллер (1759—1805)	601
Эразм Роттердамский (1466—1536)	777
Эсхил (525 до н. э. — 456 до н. э.)	690
Джеральд Янчек (1945)	794

Источники стихотворений

1. Абдуллаев Ш. Медленное лето. СПб., 1997.
2. Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. М., 2003.
3. Авалиани Д. [Листовертень «Неуютная / Вечность»] // Фатеева Н. А. Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004.
4. Авалиани Д. [Стихи] // Свобода ограничений. М., 2014.
5. Авалиани Д. Дивносинее сновидение. М., 2011.
6. Авалиани Д. Пламя в пурге. М., 1995.
7. Адамович Г. Полное собрание стихотворений. СПб., 2005.
8. Азарова Н. Раззавязывание. М., 2014.
9. Азарова Н. Соло равенства. М., 2011.
10. Айги Г. Расположение счастья. М., 2014.
11. Айги Г. Собрание сочинений: В 7 т. М., 2009. Т. 1, 2, 3, 4, 5.
12. Айзенберг М. Переход на летнее время. М., 2008.
13. Алексеев Г. Ангел загадочный. М., 2007.
14. Амелин М. Гнутая речь. М., 2011.
15. Андреев Д. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993. Т. 3. Кн. 1.
16. Андрукович П. Вместо этого мира. М., 2014.
17. Андрукович П. Меньше на один год. М., 2004.
18. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
19. Аристов В. Избранные стихи и поэмы. СПб., 2008.
20. Аристов В. Имена и лица в метро. М., 2011.
21. Аристов В. Месторождение. М., 2008.
22. Аронзон Л. Собрание произведений: В 2 т. М., 2006. Т. 1.
23. Асеев Н. Из чего готовятся конфеты. М., 1920.
24. Афанасьева А. Белые стены. М., 2010.
25. Афанасьева А. Голоса говорят. М., 2007.
26. Ахмадулина Б. Сочинения: В 3 т. М., 1997. Т. 1, 2.
27. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998.
28. Ахметьев И. Стихи и только стихи. М., 1993.

29. Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
30. Байтов Н. Времена года. М., 2001.
31. Байтов Н. Что касается. М., 2007.
32. Балтрушайтис Ю. Лилия и серп. Париж, 1948.
33. Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969.
34. Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М., 1971.
35. Барскова П. Бразильские сцены. М.; Тверь, 2006.
36. Барскова П. Сообщение Ариэля. М., 2011.
37. Басё. «Желтый лист в ручье...» // Японская лирика / Пер. В. В. Соколова. М., 2002.
38. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964.
39. Белый А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006.
40. Беляев В. Именуемые стороны. М., 2013.
41. Беляков А. Книга стихотворений. М., 2001.
42. Бирюков С. ПΟΕΖΙΣ ΠΟΕΖΙΣ ΡΟΕΣΙΣ. М., 2009.
43. Блаженный В. Верлибры. Минск, 2011.
44. Блаженный В. Сораспятие. М., 2009.
45. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М, 1960. Т. 1—3.
46. Бородин В. Лосиный остров. М., 2015.
47. Бородин В. Луч. Парус. М., 2008.
48. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб., 2011. Т. 1, 2.
49. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973—1975.
50. Булатовский И. Стихи на время. М., 2009.
51. Булатовский И. Читая темноту. М., 2013.
52. Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. СПб., 2014. Т. 1.
53. Бурич В. Тексты (Стихи. Удтероны. Проза). М., 1989.
54. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., 2000.
55. Вагинов К. Песня без слов. М., 2012.
56. Василевский А. Еще стихи. М., 2010.
57. Введенский А. Всё. М., 2010.
58. Веденяпин Д. Трава и дым. М., 2003.
59. Веденяпин Д. Что значит луч. М., 2010.
60. Вельтман А. Странник. Л., 1977.
61. Вермель С. «И кожей одной и то ты единственна...» // Гаспаров М. Л. Русские стихи начала XX века в комментариях. М., 2000.
62. Вишневецкий И. Воздушная почта. М., 2001.
63. Воденников Д. Holiday. СПб., 1996.
64. Вознесенский А. Ахиллесово сердце. М., 1966.
65. Волохонский А. Собрание произведений: В 3 т. М., 2012. Т. 1.
66. Волошин М. Собрание сочинений: В 8 т. М., 2000—2009. Т. 1. 2000.
67. Высоцкий В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 2008. Т. 1.
68. Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986.
69. Галина М. Неземля. М., 2005.
70. Гандельсман В. Долгота дня. СПб., 1998.
71. Гандлевский С. Праздник. СПб., 1995.

72. Гаспаров М. Переводы с русского // Арион. 2003. № 1.
73. Гастев А. Гудки. М., 1993.
74. Гатина Д. Безбашенный костлявый слон. М., 2012.
75. Гатина Д. [Стихи] // [Блог Дины Гатиной]. Опубл.: 24/7/2012 (<http://engels.livejournal.com/367190.html>).
76. Гатина Д. По кочкам. М.; Тверь, 2005.
77. Гелескул А. М. Избранные переводы. М., 2006.
78. Гейде М. Время опыления вещей. М., 2005.
79. Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999.
80. Глазков Н. И. Избранное. М., 1989.
81. Глазова А. [Стихи] // Вавилон. 1999. Вып. 6 (22).
82. Глазова А. Для землеройки. М., 2013.
83. Глазова А. Опыт сна. New York, 2014.
84. Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956.
85. Гольдин П. Чонгулек. Сонеты и песни. Тексты, написанные без ведома автора. М., 2012.
86. Гор Г. Стихотворения. 1942—1944. М., 2012.
87. Горалик Л. Так это был гудочек. Рига, 2015.
88. Горбаневская Н. Не спи на закате. СПб., 1996.
89. Горбунова А. Цветы водосбора // Воздух. 2014. № 4.
90. Горенко А. Праздник неспелого хлеба. М., 2003.
91. Горнон А. 25-й кадр, или Стихи не о том (Полифоносемантика). СПб., 2014.
92. Гребенщиков Б. Песни. М., 2013.
93. Григорьев Ап. Стихотворения. Поэмы. Драммы. СПб., 2001.
94. Григорьев Д. Между играми. М., 2010.
95. Григорьев О. Птица в клетке. СПб., 2001.
96. Гримберг Ф. Четырехлистник для моего отца. М., 2012.
97. Гринберг Б. [Стихи] // Свобода ограничений. М., 2014.
98. Гронас М. Дорогие сироты. М., 2002.
99. Гуголев Ю. Командировочные предписания, 2006.
100. Гудзенко С. Дальний гарнизон: стихотворения, поэмы. М., 1984.
101. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
102. Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб., 2001.
103. Давыдов Д. Добро. М., 2002.
104. Давыдов Д. Сегодня, нет, вчера. М.; Тверь, 2007.
105. Данте. Божественная комедия / Пер. А. А. Илюшина. М., 1995.
106. Данте. Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского. М., 1946.
107. Дашевский Г. Несколько стихотворений и переводов. М., 2014.
108. [Деген И.] «Мой товарищ, в предсмертной агонии...» // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. СПб., 2005.
109. Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
110. Денисов А. Xenia. М., 2001.
111. Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002.
112. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967.

113. Драгомощенко А. Тавтология. М., 2011.
114. Драгомощенко А. Фосфор. СПб., 1994.
115. Друскин Я. Разговор вестников // «Сборище друзей, оставленных судьбою»: В 2 т. М., 1998. Т. 1.
116. Ду Фу. Проект Наталии Азаровой. М., 2012.
117. Евтушенко Е. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1983—1984. Т. 1. 1983.
118. Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1998. Т. 2.
119. Еременко А. Горизонтальная страна. СПб., 1999.
120. Еремин М. Стихотворения. Кн. 2 СПб., 2002.
121. Еремин М. Стихотворения. Кн. 5. СПб., 2013.
122. Еремин М. Стихотворения. СПб., 1998.
123. Ермакова И. Седьмая. М., 2014.
124. Ермакова И. Улей. М., 2008.
125. Ермошина Г. Круги речи. М., 2006.
126. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986
127. Жагун П. Тысяча пальто. М., 2014.
128. Жданов И. Фоторобот запретного мира. СПб., 1998.
129. Жуков И. Корабль «Попытка». М., 2010.
130. Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959—1960.
131. Заболоцкий Н. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. СПб., 2002.
132. Завьялов С. Оды и эподы. СПб., 1994.
133. Завьялов С. Мелика. М., 2003.
134. Зальцман П. Сигналы страшного суда. М., 2011.
135. Звягинцев Н. Улица Тассо. М., 2012.
136. Звягинцев Н. Туц. М., 2008.
137. Зельченко Вс. Войско. СПб., 1997.
138. Земских В. Кажется не равно. М., 2009.
139. Зингер Г.-Д. Часть Це. М.; Тверь, 2005.
140. Зульфикаров Т. Избранное. М., 2007.
141. Іванів В. [Стихи] // Нестолічна література. М., 2001.
142. Іванів В. Дом грузчика. М., 2015.
143. Іванів В. Стекланный человек и зеленая пластинка. М., 2006.
144. Иванов Вяч. Вс. Стихи // Звезда. 2011. № 2.
145. Иванов Вяч. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедии: В 2 кн. СПб., 1995. Т. 1.
146. Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2010.
147. Искренко Н. Нулевая твердь. М.; Тверь, 2009.
148. Искренко Н. Знаки внимания. М.; Тверь, 2002.
149. Кальпиди В. Мерцание. Пермь, 1995.
150. Каменский В. Танго с коровами. М., 1914.
151. Каневский Г. Поражение Марса. New York, 2012.
152. Кантемир А. Собрание стихотворений. Л., 1956.
153. Каплинский Я. Белые бабочки ночи. Таллинн, 2014.
154. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.

155. Караулов И. Продавцы пряностей. М., 2006.
156. Карсавин Л. П. О молитве господней. О бессмертии души. Венок сонетов. Терцины // Ванеев А. А. Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине. Брюссель, 1990.
157. Катенин П. А. Стихотворения. Л., 1954.
158. Кацюба Е. Свидетельство Луны (Новая Азбука). М., 2008.
159. Кекова С. Песочные часы. М.; СПб, 1995.
160. Кенжеев Б. Послания. М., 2013.
161. Кибиров Т. Стихи о любви. М., 2008.
162. Кирсанов С. И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2006.
163. Ключев Н. А. Сердце Единорога. СПб., 1999.
164. Козлов И. Стихотворения. Л., 1948.
165. Колчев А. Несовершенный вид. Нижний Новгород, 2013.
166. Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2008.
167. Кононов Н. Пловец. СПб., 1992.
168. Кононов Н. Поля. СПб., 2004.
169. Констриктор Б. [Визуальные стихи] // Черновик. 2005. № 20.
170. Короленко П. Шлягер века. М., 2003.
171. Корчагин К. Пропозиции. М., 2012.
172. Корчагин К. putra // [Блог К. Корчагина]. Опубл.: 27/11/2012 (<http://stiven-dedal.livejournal.com/326304.html>).
173. Кравцов К. Парастас. М.; Тверь, 2006.
174. Красовицкий С. [Стихи] // Самиздат века. Минск; М., 1997.
175. Кривулин В. Стихи юбилейного года. М., 2001.
176. Кривулин В. Предграничье. СПб., 1994.
177. Кропивницкий Е. Избранное. М., 2004.
178. Круглов С. Зеркальце. М., 2007.
179. Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001.
180. Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. М., 1984.
181. Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1999.
182. Кузнецов Ю. До последнего края. М., 2001.
183. Кузьмин Д. Хорошо быть живым. М., 2008.
184. Кулле С. [Стихи] // Филологическая школа. М., 2003.
185. Кучерявкин В. В открытое окно. М., 2011.
186. Кушнер А. Избранное. СПб., 1997.
187. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес и в зазеркалье. Л., 1979.
188. Ларионов Д. Смерть студента. М., 2013.
189. Левин А. Биомеханика. М., 1995.
190. Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. М., 1989. Т. 1, 2.
191. Летов Е. Стихи. М., 2003.
192. Лимонов Э. Стихотворения. М., 2003.
193. Лиснянская И. В пригороде Содома. М., 2002.
194. Литвак С. [Стихи] // Свобода ограничений. М., 2014.
195. Ломакин В. Русские тени. М., 2004.

196. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986.
197. Лосев Л. Стихи. СПб., 2012.
198. Луговской В. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1988—1989. Т. 1. 1988.
199. Лукомников Г. [Стихи] // Свобода ограничений. М., 2014.
200. Лукомников Г. Избранное // Вавилон. Опубл.: 1/03/2000 (<http://www.vavilon.ru/bgl/xgluk3.html>).
201. Лукомников Г. Хокку плюс // Вавилон. Опубл.: 8/09/2000 (<http://www.vavilon.ru/bgl/hok.html>).
202. Львовский С. Белый шум. М., 1996.
203. Львовский С. Стихи о Родине. М., 2004.
204. Львовский С. Camera Rostrum. М., 2008.
205. Майков А. Избранные произведения. Л., 1977.
206. Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2003.
207. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993. Т. 1—3.
208. Маренникова К. Received files. М., 2005.
209. Мартынов Л. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
210. Мартынова О. Французская библиотека. М., 2007.
211. Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955—1961. Т. 1. 1955; Т. 2. 1956; Т. 4. 1957; Т. 7. 1957; Т. 10. 1958.
212. Медведев К. Всё плохо. М., 2004.
213. Межиров А. Поземка. М., 1997.
214. Месяц В. Тщетный завтрак. М., 2014.
215. Метс А. В осенних лесах. М., 2006.
216. Миронов А. Избранное. СПб., 2002.
217. Миронов А. Без огня. М., 2009.
218. Миронов Н. Из цикла «Опросы» // Воздух. 2011. № 1.
219. Мнацаканова Е. Arcadia. М., 2006.
220. Монастырский А. Поэтический сборник. М., 2010.
221. Набоков В. В. Стихотворения. СПб., 2002.
222. Нарбут В. Стихотворения. М., 1990.
223. Некрасов Вс. Справка. М., 1991.
224. Некрасов Вс. Стихи из журнала. М., 1989.
225. Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: В 3 т. Л., 1967. Т. 1—3.
226. Некрасова К. Стихотворения. М., 1997.
227. Николев А. Собрание произведений. Вена, 1993.
228. Никонова Р. «Будь сама себе Египет» // Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.
229. Нилин М. [Стихи] // Авторник. 2004. Вып. 3(15).
230. Нилин М. 1993—1997: Стихи. М., 1997.
231. Оболдуев Г. Стихотворения 1920-х годов. М., 2009.
232. Оболдуев Г. Стихотворения. Поэма. М., 2005.
233. Оборин Л. Зеленый гребень. New York, 2013.
234. Одарченко Ю. Сочинения. М.; СПб., 2001.
235. Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб., 2001.
236. Олейников Н. Число неизреченного. М.: ОГИ, 2015.
237. Осминкин Р. Товарищ-вещь. СПб., 2013.
238. Очиров А. Ластик. М., 2008.
239. Павлова В. Небесное животное. М., 1997.
240. Парнок С. Я. Вполголоса. М., 2010.
241. Парщиков А. Выбранное. М., 1996.
242. Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1990. Т. 1, 2.
243. Петрова А. Только деревья. М., 2007.
244. По Э. Избранное. М., 1958.
245. Полоцкий С. Избранные сочинения. М.; Л., 1953.
246. Поляков А. Америка. М., 2014.
247. Поляков А. Для тех, кто спит. М., 2003.
248. Поляков А. На утро травы невысокой // Воздух. 2012. № 3/4.
249. Поляков А. Орфографический минимум. СПб., 2001.
250. Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3 т. М., 2009. Т. 1.
251. Порвин А. Темнота бела. М., 2009.
252. Пригов Д. А. Инсталляция // Из архива «Новой литературной газеты». М., 1997.
253. Пригов Д. А. Монады. М., 2013.
254. Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. М., 1997.
255. Пригов Д. А. Написанное с 1990 по 1994. М., 1998.
256. Пуханов В. Школа Милосердия. М., 2013.
257. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977—1979. Т. 2. 1977; Т. 3. 1977; Т. 4. 1977; Т. 5. 1978.
258. Радимов П. [Стихи] // Русская поэзия XX века: антология русской лирики от символизма до наших дней. М., 1925.
259. Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988.
260. Рейн Е. Береговая полоса. М., 1989.
261. Рильке Р. М. Книга Часов. М., 2015.
262. Риц Е. Покуда идет фильячик // Воздух. 2010. № 4.
263. Ровинский А. Extra dry. М., 2004.
264. Ровинский А., Сваровский Ф., Шваб Л. Все сразу. М., 2008.
265. Родионов А. Игрушки для окраин. М., 2007.
266. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб., 1996.
267. Рубцов Н. Избранное. М., 1982.
268. Рыжий Б. На холодном ветру. СПб., 2001.
269. Рымбу Г. Передвижное пространство переворота. М., 2014.
270. Сабуров Е. Незримое звено. М., 2012.
271. Самойлов Д. Стихотворения. М., 2006.
272. Санников А. Луна сломалась. Нижний Тагил, 2009.
273. Сапгир Г. Смеяницы. М., 1995.
274. Сапгир Г. Складень. М., 2008.
275. Сатуновский Я. Стихи и проза к стихам. М., 2012.
276. Сафонов Н. Разворот полем симметрии. М., 2015.
277. Сафонов Н. Узлы. СПб., 2011.

278. Сваровский Ф. Путешественники во времени: Стихотворения. М., 2009.
279. Северянин И. Сочинения: В 5 т. СПб., 1995.
280. Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010.
281. Сельвинский И. Избранные произведения. Л., 1972.
282. Сен-Сеньков А. Деревце на склоне слезы. М., 1995.
283. Сен-Сеньков А. Дырочки сопротивляются. М., 2006.
284. Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1982.
285. Скандиака Н. [12/4/2007]. М., 2007.
286. Скандиака Н. «мокрой ткани...» // Тритон. 2003. Вып. 4.
287. Скандиака Н. Крахмальной печали // Воздух. 2010. № 3.
288. Скандиака Н. Такое яблоко // Воздух. 2006. № 1.
289. Скидан А. В повторном чтении. М., 1998.
290. Скидан А. Красное смещение. М.; Тверь, 2005.
291. Слуцкий Б. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991.
292. Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.
293. Снытко С. Уничтожение имени. М., 2014.
294. Соколова Е. Вид. М., 2014.
295. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
296. Соловьев С. В стороне. М., 2006.
297. Сологуб Ф. Стихотворения. СПб., 2001.
298. Соснора В. Стихотворения. СПб., 2006.
299. Степанова М. Стихи и проза в одном томе. М., 2010.
300. Степанова М. Киреевский. СПб., 2012.
301. Степанова М. Лирика, голос. М., 2010.
302. Стратановский С. Оживление бубна. М., 2009.
303. Строцев Д. Бутылки света. М., 2009.
304. Строцев Д. Газета. М., 2012.
305. Строчков В. Ворчливая ностальгиана // «Рим совпал с представлением о Риме...» М., 2010.
306. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.
307. Сулова Е. Свод масштаба. СПб., 2014.
308. Сухотин М. Великаны. М., 1995.
309. Тавров А. Проект Данте. М., 2014.
310. Тарковский А. А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 1, 2.
311. Твардовский А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
312. Тимофеев С. Сделано. М., 2003.
313. Тихонов Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1981.
314. Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2004.
315. Третьяковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963.
316. Туманский Ф. Птичка // Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965.
317. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. М., 2002.
318. Уитмен У. Избранные стихотворения и проза. М., 1944.
319. Уланов А. Способы видеть. М., 2012.
320. Фанайлова Е. [Стихи] // Знамя. 1996. № 1.
321. Фанайлова Е. Лена и люди. М., 2011.
322. Фанайлова Е. С особым цинизмом. М., 2000.
323. Федоров Н. Ф. Сочинения. М., 1982.
324. Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
325. Филиппов В. Избранные стихотворения 1984—1990. М., 2002.
326. Филиппов В. Стихотворения (1984—1986). М., 2011.
327. Фофанов К. Стихотворения и поэмы. СПб., 2010.
328. Хаген М. Хайку // Полутона. Опул.: 29/08/2015 (<http://polutona.ru/?show=0829222623>).
329. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. М., 2000. Т. 1, 3.
330. Хвостенко А. Верпа. Тверь, 2005.
331. Хлебников В. Творения. М., 1986.
332. Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989.
333. Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. М., 1999.
334. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997. Т. 1—3.
335. Цветков А. Шекспир отдыхает. СПб., 2006.
336. Цибуля А. Путешествие на край крови. М., 2014.
337. Чарыева К. Книга, пропускающая свет // Воздух. 2010. № 3.
338. Черкасов А. Децентрализованное наблюдение. М., 2014.
339. Черный С. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1996. Т. 1.
340. Чертков Л. Стихотворения. М., 2004.
341. Чиннов И. Собрание сочинений: В 2 т. М., 2002. Т. 1, 2.
342. Чуковский К. И. Стихотворения. СПб., 2002.
343. Чухонцев О. Речь молчания. М., 2014.
344. Шварц Е. Сочинения. СПб., 2002—2008. Т. 1. 2002; Т. 2. 2002.
345. Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939.
346. Шкапская М. Час вечерний. СПб., 2000.
347. Шостаковская И. Замечательные вещи. М., 2011.
348. Шостаковская И. Цветочки. М., 2004.
349. Штыпель А. Ибо небо. М., 2014.
350. Щербина Т. Побег смысла. М., 2008.
351. Эренбург И. Г. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
352. Юрьев О. Франкфуртский выстрел вечерний. М., 2007.
353. Юрьев О. О Родине. М., 2013.
354. Языков Н. М. Полное собрание стихотворений. Л., 1964.
355. Сен-Сеньков А. Бог, страдающий астрофилией. М., 2010.

Наталья Азарова

882

Родилась в 1956 году. Окончила филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Доктор филологических наук (диссертация «Конвергенция философского и поэтического текстов XX—XXI веков», 2010). Преподавала в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова и в Московском педагогическом государственном университете. Ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН; руководит семинаром «Мировые поэтические практики», возглавляет Центр лингвистических исследований мировой поэзии. Автор учебного пособия по русской литературе первой половины XIX века «Текст» для школьников и студентов (два тома, несколько переизданий) и монографий «Язык философии и язык поэзии — движение навстречу» и «Типологический очерк языка русских философских текстов» (обе — 2010). Лауреат премии Андрея Белого (2014).

Светлана Бочавер

Родилась в 1987 году. Окончила филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Кандидат филологических наук (диссертация «Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX — начала XX веков)», 2012). Научный сотрудник Института языкознания РАН; преподавала в Российском государственном гуманитарном университете.

Кирилл Корчагин

Родился в 1986 году. Окончил факультет кибернетики Московского института радиотехники, электроники и автоматики и аспирантуру Института русского

языка им. В. В. Виноградова РАН. Кандидат филологических наук (диссертация «Цезура в русском стихе XVIII — первой четверти XX века», 2012). Один из создателей поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка. Преподавал в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова. Редактор в журнале «Новое литературное обозрение», научный сотрудник в Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Лауреат премии Андрея Белого (2013).

Дмитрий Кузьмин

Родился в 1968 году. Окончил филологический факультет Московского педагогического государственного университета. Кандидат филологических наук (диссертация «История русского моностиха», 2005). Приглашенный профессор Принстонского университета (2014). Главный редактор издательства «АРГО-РИСК». Составитель поэтических антологий «Нестолычная литература: Поэзия и проза регионов России» (2001), «Освобожденный Улисс: современная русская поэзия за пределами России» (2004) и других. Главный редактор журнала поэзии «Воздух». Лауреат премии Андрея Белого (2002).

Борис Орехов

Родился в 1982 году. Окончил филологический факультет Башкирского государственного университета. Кандидат филологических наук (диссертация «Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева», 2008). Принимал участие в создании Национального корпуса русского языка. Доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики.

Владимир Плунгян

Родился в 1960 году. Окончил филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Доктор филологических наук (диссертация «Грамматические категории, их аналоги и заместители», 1998). Член-корреспондент РАН (2009). Один из создателей Национального корпуса русского языка. Заместитель директора Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, заведующий сектором типологии Института языкознания РАН, заведующий Отделением теоретической и прикладной лингвистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Автор учебных пособий «Общая морфология: Введение в проблематику»

883

ку» (2000) и «Введение в грамматическую семантику» (2012). Лауреат премии «Просветитель» (2011).

Евгения Сулова

Родилась в 1986 году. Окончила филологический факультет Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Кандидат филологических наук (диссертация «Рефлексивность в языке современной русской поэзии (субъективация и тавтологизация)», 2013). Преподает в Нижегородском государственном университете им. Н. И. Лобачевского.

Поэзия

Учебник

Ответственный редактор Максим Амелин

Компьютерная верстка: Стас Валишин

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

117105, Москва, Варшавское шоссе, д. 3.

Тел.: (495) 626-24-72; e-mail: izdatelstvo.ogi@yandex.ru

Книги издательства можно приобрести:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

Книжный магазин «Москва»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, (495) 797-87-17

ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка»,
ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37

Московский дом книги,
м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91

Дом книги «Молодая Гвардия»,
м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.

Книжный магазин «Фаланстер»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнезниковский пер., д. 12/27.
Тел.: (495) 629-88-21

Сеть магазинов «Республика».
Тел.: (495) 251-65-27

В РОЗНИЦУ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Санкт-Петербургский Дом книги,
м. «Невский проспект», «Гостиный
двор»,
Невский проспект, д. 28.
Тел.: (812) 448-23-55

Сеть магазинов «Буквоед».
Тел.: (812) 601-06-01.

Книжный магазин «Все свободны»,
наб. Мойки, 28. Тел.: (911) 977-40-47

ОПТОМ

КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва,
Варшавское шоссе, д. 3.
Тел. (495) 626-24-72

«А. Симпозиум», Санкт-Петербург,
20-я линия В. О., д. 5/7.
Тел. (812) 325-66-61

Подписано в печать 27.11.15. Формат 60×90/16.

Гарнитура Чартер. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Объем 55,5 п. л. Тираж 1500 экз. Заказ №



