

Елена Соболевская

ПРАТЕКСТ И ТЕКСТ (ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВА)

В свое время между знаменитым поэтом Стефаном Малларме и не менее знаменитым художником Эдгаром Дега состоялся разговор, который в воспоминаниях Поля Валери выглядит следующим образом: «Как-то раз он (Дега) сказал Малларме: «Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу...» На что Малларме отвечал: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов» (*курсив П. Валери*) [2, с. 322]. Валери вспоминает этот разговор в связи с одной историей из своей жизни. Суть истории такова. Как-то во время прогулки его неожиданно захватил некий ритм, к которому не замедлил подключиться другой, затем эти два ритма связались между собой, и в итоге им завладела многоголосная тема. С ней, по словам Валери, мог бы справиться композитор, но не поэт. Вдохновение ошиблось адресом, субстанция музыкального произведения снизошла на того, кому не хватало механизмов её удержать, закрепить и воспроизвести. То, что свалилось на голову Валери, не шло ни в какое сравнение с так называемыми идеями, какие обычно его посещают. С ними-то Валери был прекрасно знаком, и он вполне обладал механизмами, чтобы их фиксировать, ими двигать, их направлять (см.: [2, с. 320–322]).

В рассказе Валери предельно ясно обозначена интересующая нас проблема – взаимосвязь пратекста и текста, а также намечен круг вопросов, под знаком которых мы намереваемся двигаться: что собой представляет некий пратекст поэтического произведения; существует ли он а priori по отношению к тексту, который поэтом фиксируется; как соотносятся эти два порядка и каким образом один из них переходит в другой.

В этой связи интересен опыт поэта, который никогда не склонен был говорить ни об образах, ни об идеях, ни о поэтической задаче, которые якобы предшествуют тексту, а всегда твердил о ритмической стихии и о собственном слухе как единственном справочнике, а именно – опыт М. Цветаевой. Размышлениями на заданную тему отмечены практически все жанровые формы её творчества. Сосредоточим внимание на ряде творческих рефлексий поэта.

В статье «Поэт о критике» Цветаева говорит: «Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего.<...> Приказующее есть первичный неизменный и не заменимый стих, суть представляющая стихом. (Чаще всего последним двустихием, к которому затем прирастает остальное.) Указующее – слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу.

Левой – правой, выше – ниже, быстрее – медленнее, затянуть –

оборвать, вот точные указания моего слуха <...>. Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной. Точно мне с самого начала дана вся вещь – некая мелодическая или ритмическая картина её – точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. <...>

Верно услышать – вот моя забота» [6, т. 5, с. 285].

С этим обширным откровением поэта перекликаются и другие, к примеру: «вся гамма в горле уже есть, но нельзя её спеть сразу, отсюда: если хочешь спеть гамму, не довольствуешься иметь её в себе, смиришь и признай постепенность» [6, т. 6, с. 578]; «у поэта мысль и слово рождаются одновременно, вся работа протекает в слове <...>. Одно писать стихами, другое – писать стихи» [6, т. 7, с. 557].

Заметим, что Цветаева, говоря о стихе, как бы обходит его «языковую» сторону. Такие понятия, как «язык», «родной (национальный) язык поэта», «языковой императив», для неё не свойственны. Она настойчиво понуждает читателя к иному контексту имен: «слово», «строка», «речь», «стих», «суть = стих». А если о родном языке поэта и заходит речь, то мы читаем следующее: «Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта нет родного языка. <...> я не понимаю, когда говорят о французских, русских или прочих поэтах. <...> Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. <...> Орфей взрывает национальность...» [6, т. 7, с. 66]; и опять же: «русская я только через стихию слова» [7, с. 184] (прошу заметить: не языка). Что же касается собственного поэтического императива, то в творческом наследии Цветаевой есть такие строки: «Поэт (подлинник) к двум данным (ему Господом Богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале возможного, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, Господом данных, являющихся – императивом» [6, т. 4, с. 612].

Если же мы обратимся к ряду известных положений о сущности поэтического слова, принятых в науке, то мы увидим, что в них как раз имя «язык» и оказывается рабочим. В качестве примера вспомним следующие: «Поэзия – это язык, поэзия располагается внутри языка, и всякое нелингвистическое описание поэзии необходимо будет бесполезным, если не невозможным, переводом» (А.-Ж. Греймас); «Эстетика поэтического языка и речи вообще подразумевает под языком определенный национальный язык со всеми конкретными свойствами, порожденными и неустанно порождаемыми его историческим развитием»; «поэтический язык – как, впрочем, всякий функциональный язык – включен в систему определенного национального языка» (Я. Мукаржовский).

Дополнением к научному контексту могут стать широко известные положения Иосифа Бродского, в которых слово «язык» также оказывается ведущим: язык поэту подсказывает, диктует, поэт впадает в зависимость от языка, «то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка» и т. д. На первый взгляд высказывания Бродского с цветаяевскими в конфликт не вступают, и, возможно, воздушными путями поэты выстраивали и выстраивают один и тот же смысл, но буквальная реализация данного смысла свидетельствует об их расхождении.

Я предполагаю, что в своих размышлениях о сущности стиха Цветаева сознательно выносила слово «язык» за скобки по причине его твердо установившегося семантического ореола: раз «язык», значит какой-то определенный язык – французский, немецкий и т. д. У поэта же есть только один язык – стих. И он видит свой стих не как немецкий или французский. Книга стихов может быть написана на любом языке, но это еще не значит, что она будет понята читателем, знающим данный язык. Кроме того, стих можно написать по-французски, но стихию слова через букву и её звуковое воплощение офранцузить нельзя. Она есть нечто, у кого поэт находится в подчинении. Она через поэта самое себя пишет, а на каком языке, это уже не столь важно. Как известно, Р.-М. Рильке написал свою последнюю книгу стихов («Vergers») по-французски. Но, прочитав её, Цветаева написала Рильке: «Платен¹ пишет по-французски. Ты («Vergers») пишешь по-немецки, то есть – себя, поэта» [6, т. 7, с. 67].

Таким образом, буквы, соответствующие им звуки и даже слова вне сцепления с другими словами в контексте целостного поэтического произведения могут обрести статус нот. И, не зная правил перевода одной реальности в другую, мы всегда рискуем остаться ни с чем. В этом плане показательным следующее высказывание Цветаевой: «Книга должна быть исполнена читателем как соната. Буквы – ноты. В воле читателя – осуществить или исказить» [7, с. 133]. Кстати говоря, в проведении аналогии между поэтическим и нотным письмом Цветаева не была одинока. К примеру, близкий ей по духу Осип Мандельштам считал, что поэтическое письмо по сравнению с нотным письмом значительно беднее и адекватная запись поэтического произведения вообще невозможна. Читатель, как правило, так не думает или, по крайней мере, согласившись с такой аналогией в принципе, забудет о ней при первом же соприкосновении с поэзией, ибо открытая книга – все те же привычные буквенные строчки. Поэт же, идущий от смысла к буквам, знает, что «в отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и

закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца...» [4, с. 212–213].

Таким образом, явленный нашему взору язык еще не дает оснований разделять поэтические произведения по признаку нации. «Орфей взрывает национальность» – будем об этом помнить. На каком бы языке ни писала Цветаева, а возможности у нее, как известно, были немалые, она все равно остается в рамках единичного по своей сущности цветаевского стиха, и вопрос о национальном языке здесь совершенно естественным образом редуцируется. При необходимости её можно назвать русским поэтом, но не через язык, а через стихию слова. И в то же время, как поэт она осязает и создает себя в лоне всеязычного Орфея, которому равно внимали (не понимающие друг друга) и боги, и люди, и твари земные. И это принципиально.

Наши предположения согласуются с некоторыми высказываниями М. Бахтина о поэтическом стиле и языке поэта. Ограничимся здесь следующим: «В поэтических жанрах в узком смысле <...> слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. <...> чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия...» [1, с. 98] (см. также: [1, с. 99, 100, 110]).

Это предварительное размышление дает нам необходимые основания для интерпретации и понимания других аспектов рефлектирующей мысли поэта.

Как говорит Цветаева, поэту даны две строки от Бога, они являются для него своеобразным роком, воле которого он подчиняется, хочет он того или нет. Никакая идея с его стороны как автора стиха а priori к ним не полагается, ни из какого определенного национального языка эти строки не изымаются и не одалживаются на время. Здесь имеет место, возможно, неожиданная для самого поэта элиминация мира уже существующего и обоснованного вне и до его личного в сей момент данного стихотворного опыта, в том числе элиминируются и языки с их случайным так-бытием. Поэт выпадает из обычного порядка вещей и оказывается в некоей трещине, где нет ни вчера, ни завтра, а есть только особое *сейчас*, и в этом *сейчас* он один на один с абсолютным началом. Когда обыденная жизнь погружена в забвенье, наступает иной режим, режим обостренного или стремительного анамнезиса, где слово – уже звуко-смысл, данный во всей своей очевидности и незаменимости, где

суть – уже равна стиху. Здесь, в неделимом длении настоящего, по воле роковой необходимости всё должно писаться заново, всегда впервые, всегда единожды – в свете Истины – под знаком Бога. (Мы помним, что «младшие» символисты, в особенности Александр Блок и Вячеслав Иванов, это ясно сознавали.)

В этой связи показательна и рефлексия композитора. Так, заимствуя пример из Дж. Мура, И. Стравинский говорит: «Я не понимаю, каким образом вы сможете объяснить кому-либо, кто этого не знает, что такое «желтое», и я не вижу способа объяснить, почему я выбрал данную ноту, если услышавший её не знает уже, почему он слышит именно её» [5, с. 221]. Размышляя о музыке, Стравинский также неоднократно возражал против обычной рассматривать музыкальное произведение как трансцендентальную (данную а priori) идею, выраженную на языке музыки (см.: [5, с. 215–216]).

Теперь речь идет о том, что из себя представляет этот особый режим стремительного анамнезиса и каким образом он может быть в бытии удержан на какой-либо минимальный земной срок.

Нам знакомы цветаевские ориентиры, некая «слуховая дорога к стиху» (левой – правой, выше – ниже и т. д.), которая является связующим звеном между текстом (написанными строками) и так называемым пратекстом (мелодической или ритмической картиной вещи в целом). Вещь в целом дает о себе знать только с приходом первых двух строк. Нам также известно, что поэт из ста слов выбирает сто первое, остальные как бы в это «левой – правой», «выше – ниже» не вписываются, а значит, Богом данный стих с его роковой необходимостью стиха заданного их в свое пространство просто не допускает. В начале работы мы вспомнили о Валери, который стал жертвой свалившихся на его хрупкие плечи ритмических вихрей и, подвластный их пляске, начал даже невольно эти ритмы в шаге осуществлять, однако перевести их в слово так и не смог. Ему, как он сам понял, не хватило механизмов перевода. Но если мы подольше задержим внимание на «слуховой дороге к стиху» и задумаемся над смыслом, какой явлен уже на поверхности цветаевских строк, не возникнет ли у нас предположение, что указующая нить поэта, по сути дела, – слуховое движение композитора. Никаких зримых образов, никаких идей, какие можно было бы через слово означить, существует лишь некая ритмическая (или мелодическая) картина вещи, а в итоге – стих или поэтическое письмо. Скажем так: эта ритмическая картина со своими ориентирами всегда больше, чем движущееся в ее ключе конкретное слово и больше, чем уже созданный конкретный стих. Отсюда известные искусству поэзии равновеликие варианты одних и тех же строк, строф, одного и того же стиха (к примеру, «двойчатки» О. Мандельштама). Скорее всего, о ритмической картине можно говорить

как о некоей форме не случившегося в мире бытия к смерти. Это своего рода подобие нудительной полноты смысла перед изреченным словом, о которой говорил М.Бахтин; «сказанное слово – смертная плоть смысла». И в то же время она всегда меньше, чем стих, поскольку вообще могла бы в мире никоим образом (кроме как в воспоминаниях поэта) не быть зафиксирована. Кроме того, записанный стих – всего лишь схема, содержащая множество прочтений, которые будут различаться в оформлении того или иного читателя и через которые, соответственно, не всегда будет обеспечен выход на существующую в целом вещь. Но это уже вопросы иного порядка. Нас же интересует собственно стиховой топос и дело поэта (автора). А его дело – напряженное вслушивание в каждый настоящий и последующий моменты вхождения текста в мир – в слово, слог, звук, ибо режим, в котором он заинтересован, держится и укрепляется не отторгнутыми именами, а теми, какие уже в стих опущены и стихом узнаны. В оформляющемся здесь и теперь пространстве стиха слово рождается и становится в качестве вещного и одновременного вещного бытия. Ряд имен, выпавших из этого пространства, никакого отношения к словам-вещам не имеют и в таком свете рассматриваться не могут. Только слово, опущенное в стих и в стихе становящееся единственным, незаменимым, найдет себя в качестве уже вещного и одновременного вещного. Тогда его не выбирают и им не перебирают, тогда оно есть неизбежное, единственно возможное, единственно знаемое и, наконец, выпукло узнаваемое. Это уже не то случайное так-бытие языка, а то бытие, которое философы именуют So-Sein-Müssen (так-быть-должно). Тут в одно целое слиты два процесса: слово схватывается естественным светом ставшего и продолжающего становиться порядка (данного стиха), а стих схватывается естественным светом (светами) единственных в своем роде слов, сей порядок порождающих. Пратекст обретает реальное место в мире только в момент рождения стиховой ткани, она его как бы задает, питает и держит, он же, в свою очередь, указывает возможные для её последующей жизни сплетения. Если движение стиха (текста) останавливается, то останавливается и движение пратекста. И наоборот. А раз таковое имеет место, то имеет место и работа по восстановлению нужного пространства в его реально осязаемом бытии, работа по восстановлению стихового топоса, и текст и пратекст обнимающего. «Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной», – говорит Цветаева. И до обнаружения этого топоса, до его реального осязания поэтом в качестве несомненной плоти, в качестве того, что занимает и формирует пространство, в том числе и в физическом плане, ни слово как вещь существовать не может, ни та ритмическая структура, которая была нами названа пратекстом.

Мы, читатели, привыкшие говорить о поэзии и о музыке как о временных формах искусства, должны помнить и о живом, вот сейчас актуально становящемся пространстве стиха. С одной стороны, мы его создаем и организуем, с другой – оно создает и организует нас в качестве особых субъектов, субъектов, существующих в режиме особых ощущений, чувств, мыслей. Событие произведения искусства, а в особенности искусства поэтического, всегда требует нас целиком. Поэзия – это не только танец мысли и танец сердца, но и танец легких, а по известному выражению В. Шкловского, – танец языка. Другими словами: непрерывный (разумеется, на какое-то время) ток звукосмыслообразующего поступка, занимающего вполне реальную часть пространства. И потому нельзя приложить а priori данную идею к уже готовому до нас тексту и прочесть его. Нужно эту идею, условно говоря, через материю стиха заново создать (предоставить ей место) и в момент актуальной жизни целостного стихового топоса (которую мы обеспечиваем) в этой идее с поэтом встретиться. И так каждый раз, если мы говорим о событии произведения искусства.

Философская и поэтическая мысль, по моему глубокому убеждению, имеют сходную природу. И подводя итог вышесказанному, проведем между ними одну аналогию. Она как раз и поможет нам более четко пояснить онтологический статус интересующих нас структур (пратекста и текста) и пролить свет на их взаимообусловленную жизнь.

Существование слова (текста) в качестве бытия особого рода, вечно и вечно, отдельно от стихового топоса и существование некоей априорной идеи (пратекста) вне того же топоса так же маловероятно, как и существование врожденных идей вне сферы *cogito* и самой сферы *cogito*, не причащенной идеям. Слово становится реальной и даже реальнейшей из вещей вещью только в момент «когда» («когда мыслю»; в поэзии – «мыслю стихом»), и до тех пор оно является таковым, пока ощутимо дление этого «когда». И, наоборот: до тех пор, пока осязаемо слово-вещь, а оно в принципе осязается как вещь, уже вписавшись в ритмическую картину, до тех пор реальнейшим образом расширяется и длится стиховой топос. Знаменитое декартово «*cogito ergo sum*» может быть прочитано не в качестве двух событий (мыслю, следовательно, существую), но в качестве одного: мыслю = существую. Я очевиднейшим образом могу убедиться в своем бытии только тогда, когда мыслю и до тех пор, пока мыслю. Мысль и есть бытие. Они узнают себя друг через друга. То же происходит и в поэзии: поэт обнаруживает свое бытие в качестве бытия поэта только через актуализированный топос стиха; он живет не для того, чтобы писать, но пишет для того, чтобы жить. Словами Мандельштама: «Он опыт из лепета лепит/И лепет из опыта пьет». Словами Цветаевой: «Поэт – издалика заводит речь./Поэта – далеко

заводит речь». И если поэтическое произведение действительно создается в режиме «*cogito*», или в режиме стремительного анамнезиса (а иначе стихи не создаются), тогда в нем нельзя заменить ни слова, ни буквы, ни знака. – Всё. – Случилось. – Слепок: круглое собранное бытие. И стих в неповторимой чеканке своей единственные на земле произносит слова.

Проговаривая эту мысль, мы естественным образом пересекаемся с размышлениями Ст. Малларме, где идет речь о несовершенстве национальных языков, об их недостаточности и о стихе как о форме, эту недостаточность возмещающей (см.: [3, с. 330–333]).

По-видимому, никто из причастных художеству так настойчиво не размышлял о тайнах своего дела, о внутренних движениях жизни, прожитых с ещё не рожденным и уже рождающимся стихом., как поэт. Кажется, ему-то должно быть все ясно. А ведь и ему не ясно. По сей день говорят поэты о стихе и иногда трудно вообразимые и странные вещи. Каким образом стиховой топос рождается и в бытии держится и как вообще возможно явление стиха в мир, всё же останется тайной. При всех приближениях к ней мы можем рассчитывать только на частности. Но и они – уже бесконечно многое.

Примечания

¹ Платен Август фон (1796–1835) – немецкий поэт.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Валери П. Об искусстве. – М., 1993.
3. Малларме Ст. Сочинения в стихах и прозе. – М., 1995.
4. Манделъштам О. Выпад // Манделъштам О. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1990.
5. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971.
6. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1994–1995.
7. Цветаева М. Неизданное: Сводные тетради. – М., 1997.