
ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

УДК 82.0; 82-1

О. А. НИКОЛАЕВА*

СЕМИНАР ПОЭЗИИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

В работе обобщается педагогический опыт автора, руководителя творческого семинара поэзии Литературного института, приводятся литературно-методические примеры практических заданий студентам. Особое внимание отводится проблемам психологии творчества, личности поэта в её связях с жизнью.

Ключевые слова: творческий семинар, литературное мастерство, стихосложение, рифма, верлибр, центон, самовыражение.

I

Пошёл тридцать первый год моей преподавательской деятельности в Литературном институте им. Горького. А если учесть, что я в нём училась и сама целых шесть лет (два года на очном отделении и четыре — на заочном, в связи с рождением двоих детей), то моё пребывание в этих стенах приближается к сакраментальным сорока годам: ровно столько Моисей водил свой народ по пустыне.

И здесь этот образ для меня многозначен. Надо приложить много трудов, пролить много слёз, истоптать много башмаков, алкать, жаждать, бодрствовать в надежде увидеть, наконец, хотя бы издалека Обетованную Землю подлинной поэзии, предчувствуя и прозревая её в своём сердце.

Для того чтобы из мальчика/девочки с литературными способностями получился/состоялся поэт, необходимы три условия, три вещи:

прежде всего — само дарование;

во-вторых, творческая воля;

в-третьих, судьба: то есть союз Психеи (души) и Музы (творческого вдохновения), обеспечивающий понимание внешнего как внутреннего и видение внутреннего как внешнего.

В этом случае — всё происходящее с человеком (поэтом), становится поводом для творческого претворения: словесным, логосным. Поэт сам участвует в создании мира (космоса), в котором живёт.

* Олеся (Ольга Александровна) Николаева — поэт, прозаик, публицист; руководитель творческого семинара, профессор кафедры литературного мастерства Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); vigil2000@mail.ru

Они непрестанно взаимодействуют — талант, творческая воля и судьба: от ослабления воли талант чахнет, от оскудения таланта хромает судьба, ложный выбор судьбы запинаят волю. Но воля к слову, к созданию текста, как добрый садовник, может приумножить талант, талант — обогатить судьбу, встроив её в собственный мир, а судьба — подарить творческой воле множество новых возможностей, в том числе — и возможность начинать новые причинно-следственные ряды, говорить на своём языке с новыми интонациями и писать собственными словами.

Есть ещё одно важное условие: научиться читать и понимать прочитанное, видеть не только текст, но и подтекст, познать высоту поэзии, узнать её абсолютную величину. И неустанно стремиться к этим вершинам. «Повысить планку» для своих суждений о ней и самооценок. Не размениваться на снисходительно-травестированное «и так сойдёт». Постоянно напоминать себе об этом, иначе все критерии постепенно сделаются не только невнятными, но и не мотивированными, ценностная иерархия опрокинется и появится риск оказаться среди обломков былого великолепия, где остаётся только растерянно бродить — без цели, без смысла и понимания.

В связи с этим — особое значение литературной традиции, памяти, школы, несущих в себе архетипическое и воспроизводящих их в новых художественных образах.

Актуальность эпистемы. Эпистема — знание, система подсознательных установок, заложенных в национальное бессознательное, создающая механизм для получения знаний и их выстраивания (обработки, интерпретации).

В главе, посвящённой художественному переводу, мы поговорим о некоторых особенностях национальной ментальности на примере интерпретации одних и тех же сюжетов (Эзопа, Лафонтена и Крылова).

Одна из важнейших задач мастера семинара поэзии — так или иначе активизировать в своих студентах эту глубину, научиться приводить в действие её механизмы. Это чрезвычайно важно как для понимания не только самого текста стихотворения, но и его связей с тканью национальной (а возможно, и мировой) литературы (культуры).

ПОЭТ В КОСМОСЕ

Человек-поэт, как и Бог-Творец — именуется ПОЭТОС (от греческого слова позо — творить).

Бог — «Поэт неба и земли» из «Символа веры».

Вот как говорится о Создателе: «Ты, от четырёх ветров тварь сочинивый» (Чин Крещения).

Интересно в связи с этим здесь и слово «сочинитель»: Бог сочинил мир. То есть дал каждой вещи и каждому веществу и свойству место в бытии по их «чину» и сопряг это воедино.

Вот и поэт — со-чинитель, располагающий «лучшие слова в лучшем порядке», где всему есть своё место в создании художественного изделия.

Столь высок метафизический статус поэта в русской литературе: Поэт — Пророк. У Пушкина — он тот, к которому прикасается «шестикрылый Серафим». За поэтом стоит архетип пророка Исаяи и Царя Давида-Псалмопевца,

и эта тема и ощущение так или иначе варьируются в размышлениях о нём (вплоть до секулярного «Поэт в России больше, чем поэт»), отзываются в блоковских строках, где ему противопоставляется «обыватель»:

Так жили поэты. Читатель и друг,
 Ты думаешь, может быть, хуже
 Твоих ежедневных бессильных потуг,
 Твоей обывательской лужи.
 Ты будешь доволен собой и женой,
 Своей конституцией куцей,
 А вот у поэта — всемирный запой,
 И мало ему конституций!
 И пусть я умру под забором, как пёс,
 Пусть жизнь меня в землю втоптала,
 Я знаю: то Бог меня снегом занёс,
 То вьюга меня целовала.

То, что для обыденного сознания — просто плохая погода, холод, снег, вьюга, то для поэта — встреча с волей Всевышнего, слияние Психеи и Музы, о котором написано выше. Даже стихии природы вступают с ним в личные отношения.

Человек — создание своего Творца, Поэтоса, он — приведён из небытия в бытие, украшенное Творцом: космос — от греческого «космео» — *украшать, обустроить*. Он призван создавать творчеством свой собственный космос: нечто благоукрашенное, благоустроенное, гармоничное, совершенное.

Само произведение литературы — это преображённая реальность, в которой всё подчинено художественной идее, нацелено к идеалу: «Цель поэзии не нравоучение, а идеал» (Пушкин).

Идея художественного совершенства органически вытекает из Евангельского призыва Христа: «Будьте совершенны, как Ваш Отец Небесный». С ней связана идея полноты, цельности, гармонии, превращения хаоса случайных и разрозненных фрагментов и элементов в художественное творение — в космос, нечто гармоничное, совершенное и цельное.

Эта тоска по утраченной цельности и полноте бытия выражена и в русских словах: поЦЕЛУй и сЧАСТЬе.

Расколотый мир — предмет страдания, как и разбитое сердце, как и раздробленное сознание: схизофренос — попросту шизофрения. Но поэзия облакает это в такую форму, все черты, все элементы которой врачуют этот недуг и претворяют его в гармонию.

Я на дне. Я печальный обломок.
 Надо мной зеленеет вода.
 Из тяжёлых стеклянных потёмок
 Нет пути никому, никуда.

Помню небо, зигзаги полёта,
 Белый мрамор, под ним водоём,
 Помню дым от струи водомёта,
 Весь изрезанный синим огнём.

Если верить всем шёпотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искаленной белой рукой.

Это — Иннокентий Анненский.

Поэзия владеет мнемоникой, или мнемотехникой — искусством сохранения и трансляции памяти, не только личной, авторской, но и национальной, формирующей традицию. Она владеет тайной слова, помогающей кодифицировать, образовывать ассоциации и связи между явлениями и представлениями и передавать потомству общественно значимую информацию, то есть она сама участвует в формировании эпистемы. Поэтому стихи, выученные в детстве наизусть, будь то Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Фет, Майков или Блок — являются важнейшими элементами жизнотворчества и формирования личности.

Моя педагогическая сверхцель проста: на семинарах мы будем учиться читать, понимать и анализировать стихи, то есть и наслаждаться ими, и «поверить алгеброй гармонию».

С НЕБЕС НА ЗЕМЛЮ: ПОЭТ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РАБОТНИК

1. Специфика

Преподаватель кафедры литературного мастерства Литературного института имени Горького — руководитель творческого семинара, на котором обучаются порой совсем юные люди, избравшие для себя литературное поприще, оказывается в двусмысленном положении. С одной стороны, он как никто другой понимает, что невозможно научить человека быть писателем, ибо писательство — это призвание, судьба, в которой далеко не всё зависит от таланта (все, наверное, могут привести пример безусловно литературно одарённых людей, однако так и не состоявшихся как писатели). Писательство — это и особая выучка души, сугубое направление её деятельности, творческое устройство, определённое вложение её энергий.

С другой стороны, выпускники нашего института получают скромную, но достойную квалификацию «литературного работника», а вовсе не поэта, прозаика или драматурга. И это освобождает руководителя, «мастера» от претенциозных обязательств и вводит его деятельность во вполне разумные рамки определённого учебного процесса.

2. Психологические нюансы

Поэзия есть детище Психеи, души. Душа словесна, но и слово душевно окрашено, психически нагружено. Поэтому анализ поэтического текста (в данном случае — студенческого) так или иначе затрагивает некоторые заповедные области человеческого бытия. Руководитель творческого семинара невольно оказывается для студента, порой совершенно неожиданно, не только эстетическим, но и жизненным, а порой и духовным наставником.

Автору этих строк за годы своей преподавательской деятельности приходилось не раз выслушивать от студентов нечто вроде исповедей с откровенностями и откровениями, деликатного свойства, имевших — да и то с

большой натяжкой — весьма косвенное отношение к секретам писательского мастерства. Случалось даже, как это произошло у булгаковского Никанора Ивановича Босого, председателя жилищного товарищества дома № 302-бис, бывать конфидентом и свидетелем признания в тайной беременности.

Поэтому по той же логике, что и «поэт в России больше, чем поэт», духовный статус преподавателя кафедры литмастерства (будем в дальнейшем называть его мастером) не сопоставим с его эмпирической задачей обучения будущих литработников.

3. Ответственность мастера

Тот «человеческий материал», с которым мастер имеет дело на своих занятиях, чрезвычайно тонок, деликатен, прихотлив в обращении, многоузорчат и, прямо говоря, порой невротичен. Необходимо иметь в виду, что обращение с ним должно быть виртуозно осторожным и бережным: бывало, что студенты переживали серьёзные душевные травмы после какого-нибудь слишком эмоционального обсуждения их стихов. Так, одна студентка разрыдалась во время семинара оттого, что её сокурсник нашёл для её лирической героини какое-то слишком обидное сравнение, а вскоре и вовсе ушла из института, объясняя это тем, что у неё здесь возник комплекс неполноценности. В связи с этим мастер осознаёт необходимость соблюдения некоего баланса: да, одни пишут лучше, другие гораздо хуже, одни — более одарённые, другие — менее, однако у нас здесь пока ещё нет гениев, и всем предстоит долгий труд обретения себя — своего лица, своего голоса, своего почерка, а на этом пути очень часто «последние становятся первыми, а первые последними». И поэтому «да не гордится никакая тварь»... Да не унижает сильный слабого, да не таит обиды худший на лучшего и вообще, как сказала одна нищенка в электричке, кто над кем посмеётся, тот на того и поработает.

4. Творческая личность

Ну хорошо, если невозможно выучить человека на поэта, то что же можно? Научить его рифмовать? Запросто! Натаскать его, чтобы он отличал ямб от хорея? Пожалуйста! Научить его аккуратно писать пятью регулярными стихотворными размерами? Да ничего нет проще! Но тогда бы семинар назывался бы просто: школа версификации. Занятие никчёмное и ничтожное.

Так что же делает мастер на семинарах, какие задачи ставит, какие преследует цели?

Я бы определила это так: пробует воспитать творческую личность. Постоянно провоцирует обыденное сознание студента, заставляет его разомкнуть слух, распахнуть глаза, войти в реальность культуры, ощутить контекст, воспринять жизнь всеми рецепторами, попробовать слово на вкус, на вес, на цвет, вдуматься в его смысл, раскусить орех, добыть ядро, вписать своё существование в Книгу Бытия, тело — в интерьер, бытие — в пейзаж... Открыть новый смысловой ряд, начать новую причинно-следственную цепь, обрести самовластие, аутоэкзусию, «самостоянье человека, залог величия его», в котором и заключается человеческая свобода и без которого подлинное творчество невозможно. Задача, конечно, непосильная для преподавателя, зато цель высокая и достойная. Пастернак писал в одном из писем, что поэту необходимо ставить планку как можно выше: поверх барьеров.

5. Апофатический путь

Эти высокие задачи — обучение человека свободе — невыполнимы, если сам ученик не желает этой свободы: не нуждается в ней, не жаждет, не чаёт, не готов за неё бороться с косностью собственного естества и сознания, если ему удобнее жить по стандартам мира, петь с чужого голоса, оставаясь на подпевках и подтанцовках; если ему комфортнее занять спокойную и надёжную нишу эпигона, спрятавшись за спину оригинала.

Но если он тоскует по уникальности собственного бытия, если он хочет проникнуть в тайну жизни, ошутить глубину и высоту своего «я», уходящего корнями в историю человечества и возвышающегося до самых небес, запечатлеть этот экзистенциальный и духовный опыт в некоем культурном делании, то учитель, он же в данном случае и мастер, может ему намекнуть, в какой стороне находится путь, ведущий к этой свободе.

Можно задать здесь вопрос: но почему же намекнуть, а не сказать об этом прямо? Потому что здесь и нет никакого прямого пути: на каждом изгибе дороги человек должен сам совершать телеологический выбор. И научение здесь состоит не в повторении позитивного утверждения, а в отклонении от ложного; не в следовании указанному, а в преодолении достигнутого; не копирование образца, а творческое взаимодействие с ним; не усвоение заданного, а личное открытие непредсказуемого... Методики по искусству и манифесты появляются как раз для того, чтобы их преодолевать.

Поэтому мастер так часто повторяет слово «нет»: туда не ходи, там Бродский, он задушит тебя. И туда — ни ногой: там клуб самодеятельной песни, он опошлит тебя. И туда не суйся — там Дмитрий Александрович Пригов, он надует тебя и сделает тебе нос!

Не всеядность, но избирательность. Не снобизм, но творческое приятие... Это непрерывный процесс отказа от автоматизма мышления, речи, поведения, это борьба с ригидностью собственных реакций, с выхолощенными словами, пустыми фразами, не имеющими энергии и смысла жестами... Это, по большому счёту, битва с пошлостью, сражение с мировым хамством. Баталии с чернью, в том — пушкинском её понимании.

Мастер, грубо говоря, не научает подлинному, а отучает от сфальсифицированного, не преподаёт ученику его «своё», а помогает отринуть «чужое, сорное, мертворождённое». Это борьба с сопротивляющимся материалом, но и за сопротивляющийся материал. Это борьба за жизнь, за смысл, за дух, за Слово, за Моцарта, за саму поэзию.

6. Остранение

Искусство, и поэзия в частности, владеет «эффектом остранения», изменения оптики, позволяющей снять с мира пелену привычности и увидеть его новым зрением, как впервые, странным и загадочным, когда образы и формы уводят от обыденных их значений и приближают к видению новых смыслов и связей, при этом не лишая нас возможности понимания реальности. Прекрасное ищет для своего выражения иноязык, немного отличный от прагматического и информационного: слово, не во всём совпадающее с его наличной и номинативной функцией и сохраняющее с ней дистанцию, сколь бы малой она ни была.

Ткань существования состоит из языка, пронизана им, в нём растворена. Хайдеггер говорил, что «язык — это дом бытия»; подлинное наше бытие скрывается за мельтешением каждодневных забот, информационных атак, меняющихся психологических состояний и настроений, за общей внешней и внутренней неуютностью и невнятностью жизни. Но язык поэзии и приводит нас в этот дом, даруя нам особое самоощущение и высвечивая топос нашего существования.

7. Определение поэзии

Конечно, однозначного определения нет, но мы можем приближаться к пониманию этого, касаться ускользающего, воспринимать неизречённое, ловить неувимое.

Одним из определений поэзии в одноимённом стихотворении Пастернака было:

Это слёзы Вселенной в лопатках.

То есть за этой формулой, или, можно сказать, парадигмой, выраженной столь просто, стоит глубочайший смысл.

Лопатки здесь — это маленькие стручки гороха, это «дольней лозы прозябанье»: что-то совсем ничтожное и утлое, тленное, обречённое земле. Но при этом вмещающее в себя и сподобившееся принять «слёзы Вселенной», обретая при этом метафизическое содержание, едва ли не вступая в переключку с «чашей Грааля».

Как и Пушкин, соединивший в своём «Пророке» в единой строфе «прозябанье лозы» с «полётом ангелов», дольнее и горнее, Пастернак показывает именно такой путь поэзии: анабазис и катабазис, восхождение и нисхождение, образующие связь земного и небесного, причём земное одухотворяется, а небесное не профанируется. Становится возможным

...звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

В лирической поэзии происходит стирание грани между внутренним и внешним, когда внешнее становится развёрнутой метафорой внутреннего, а внутреннее — присвоением внешнего.

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями (так у Пастернака. — *О.Н.*)
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

8. Борьба с автоматизмом, отбор

Культурное делание состоит, в том числе, и в борьбе с омертвевшими и уже опошленными формами, с бессмысленными словами и поступками, со штампами и клише. Культурное делание не есть вседозволенность — здесь действует (как телеологическая задача, как художественное чутьё, как вкус, как чувство языка и стиля) убеждение, весьма сходное с тем, которое было высказано апостолом Павлом: «Все мне позволительно, но не всё полезно; всё мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6. 12). Только человек посторонний (или новичок) может полагать, что у художника,

обладающего внутренней свободой, не должно быть никаких табу. Напротив, чем одарённее художник, тем больше у него внутренних запретов, тем уже путь, по которому направлена его творческая энергия.

Эта система внутренних эстетических запретов запускает механизм творческого отбора, отсекающего лишнее, претенциозное, неживое.

«Даже в случае совершенно бессмертных текстов, как, напр., пушкинские, всего важнее отбор, окончательно утвердивший эту данную строчку или страницу из сотен иных, возможных. Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а тайная побочная, никогда вначале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности сковывающая произвол автора, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей... Но во всех случаях именно этой стороной своего существования, обусловившей тексты, но не в них заключённой, разделяет автор жизнь поколения, участвует в семейной хронике века, а это самое важное его место в истории, этим именно велик он и его творчество... Вера в то, что в мире существуют стихи, что к писанию их приводят способности и проч. И проч. — знахарство и алхимия» [*Пастернак Б.* Собр. соч. в 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 543].

На пути поэта встаёт множество психологических помех и ловушек, которые надо обойти.

К числу таковых можно отнести у начинающего литератора бессознательно нажитую привычку безо всякой рефлексии пользоваться тем, что уже достигнуто в поэзии другими поэтами или (специфика современности) эстрадной песней, использование шаблонов. У зрелых поэтов это может быть сам профессиональный навык — рационализм, знание о том, «как делать стихи». Рационализм же убивает живой творческий дух, который подчас ищет иррациональных и неожиданных путей своего воплощения.

Поэтому важнейшей задачей является борьба с автоматизмом письма. Долой тополиный пух, похожий на снег! Долой плачущее дождём небо! Долой мёртвые листья осени! И даже свежую зелень весны с хрустальным дворцом зимы — тоже долой! О звёздности, млечности и бесконечности я уж и не говорю...

Долой скрипучий снег, равно как и пушистый, а также холодный, а также белый и ещё искрящийся, а в сущности — никакой! Долой тоску и грусть, и печаль, и одиночество — без повода, смысла, мотива, лица, героя, сюжета, художественной цели... Это не наш снег, не наш дождь, не наш тополиный пух, не наши листья, не наша зелень, не наша весна с зимой, не наша грусть-печаль-тоска-одиночество! Долой всё это пустое и унылое словоблудие, тем паче что оно блокирует какое-то живое подлинное поэтическое чувство: будем биться с чужими общими словами, местами, сорняками, заглушающими молодые слабые произрастания. Оговоримся: если, конечно, в саму задачу автора не входило обыгрывание этих образов, ставших симулякрами.

Как это у Достоевского: следователь Порфирий Петрович говорил про чёрточку, штришок — мне бы чёрточку, один лишь штришок, и я по нему всего человека вытащу, — как-то так. Вот и нам бы — чёрточку, но только подлинную, всего лишь живой штришок, и мы восстановим по нему целую картину...

9. «Чёрточка»

С него как раз, с этого штриха, с художественной детали, с индивидуальной подробности, с личного словца, собственного жеста, интонации и начинается бегство из темницы общих слов, тяжёлых, многозначительных, поэтически не мотивированных речений, закрывающих лицо автора.

«Так что же всё-таки произошло? — спрашивает мастер у студента. — Что такое стряслось, почему вы написали это стихотворение? Кто вы — мужчина или женщина, юноша или девушка, старик или старуха? Чего вы хотите, к чему стремитесь, что любите, что ненавидите и на что негодуете? Из-за чего сыр-бор? В чём драма, конфликт, наконец, импульс? С чего это вы, нормальный уравновешенный человек, стали вдруг говорить в рифму и раскачиваться в ритм?»

Или, как любил в таких случаях вопрошать мой учитель Евгений Винокуров: «В чём здесь состав преступления?»

Вот и я говорю моим студентам о лирическом сюжете, герое, мотиве и добавляю: «Мне бы деталь, по которой я пойму, что же произошло, и увижу целое!»

10. Рифма

Зарифмовать можно всё что угодно: инструкцию по эксплуатации будильника, рецепт приготовления печени косули в арманьяке, объявление в ЖЭКе о санкциях против злостных неплательщиков, рекламу помады «Макс Фактор». Это я утверждаю после того, как перевела с подстрочника двадцать тысяч строк рифмованных стихов. Я утверждаю также, что и научить рифмовать можно всякого умственно полноценного человека: это легче, чем складывать числа с переходом через десяток.

Но к поэтической рифме это никакого отношения не имеет: рифма — это не звуковой трюк, не бубенчик на барской карете, не словесное жеманство. Рифма — это Ариаднина нить поэта, спасительный факел на бурной ночной дороге, путеводный знак, седьмое чудо света, Александрийский маяк... Это камни, по которым можно перейти море. Это ветки, через которые можно перебраться через пропасть. Рифма — это экзистенциальный огонь стихотворения, без которого заплутаешь и пропадёшь среди оборотней. Рифма сама выстраивает стихотворения и ведёт поэта туда, куда ей заблагорассудится, и тогда получается великолепно. «Поэта далеко заводит речь».

Но если молодой литератор не чувствует всей её вдохновенной сладости, её дерзновенной радости, её восхитительной неуправляемости, а тужится, подрифмовывая, насильно затаскивает её в строку и подгоняет её под готовое прозаическое содержание, так что она сама, бедная и плоская, корчится от отвращения; если она, свободная, стесняет своего сочинителя, если она, своенравная, подавляет его, я спрашиваю: «Тогда зачем вы силитесь рифмовать? Пишите без рифмы. Но тогда ищите художественные средства, которые смогли бы удержать стихотворение, не дать материи разбежаться, придать ей форму».

На самом деле это сложная задача: здесь надо отыскать такие художественные средства, которые компенсировали бы отсутствие рифмы, скрепляющей строфу и удерживающей её своей центробежной силой.

Поэтому мы несколько семинаров посвящаем разговору о верлибре.

11. Ритм и метр. Ритмическая тонометрия

Как правило, студенты, только-только поступившие в институт, имеют весьма расплывчатое представление о стихотворных размерах. Кроме того, теория стихосложения появляется у них чуть ли не на четвёртом курсе. Поэтому так или иначе, по ходу обсуждения, мастер касается этой темы, особенно в связи с ритмической бедностью или неряшливостью студенческого поэтического текста. В наиболее интересных случаях — это разговор о том противоречии, в которое, при всей пластической гибкости стихотворного размера, могут вступить ритм и метр или форма и содержание.

Здесь всегда плодотворно обратиться к опыту русской поэзии и посвятить целое занятие как анализу интонаций и мелодий, которые несут в себе стихотворные размеры, так и выбору тех художественных средств, которые могут изменить всю тональность стихотворения. Поразительно, что бравурное и чеканное «Буря мглою небо кроет» (Пушкин) и истерически-надрывное «Как живётся вам с другою?» (Цветаева) написано одним и тем же четырёхстопным хореем, а расхлябанно-юродивое «В каком году — рассчитывай...» (Некрасов) и виртуозно-жуткое «О дали лунно-талые...» (Анненский) — одним и тем же трёхстопным ямбом с дактилической рифмой... Как, кстати, и чеканное стихотворение Лермонтова:

Я знаю, кем утешенный
По звонкой мостовой
Вчера скакал, как бешеный
Татарин молодой.

Недаром он красуется
Перед твоим окном,
И твой отец любит
Персидским жеребцом.

Ну, Пастернака сюда — за компанию:

«Не трогать, свежевыкрашен», —
Душа не береглась,
И память — в пятнах икр и щёк,
И рук, и губ, и глаз.

12. Манифест, мистификация, пародия

Студенты всегда живо откликаются на выполнение какого-нибудь предельно определённого литературного задания. Я попросила каждого сочинить свой жизненный и литературный манифест, причём не вообще, а отвечая на длинную череду вопросов. Когда это было исполнено — подчас очень живо, талантливо, я предложила написать эссе о манифесте товарища. В этом эссе надо было дать психологический портрет рецензируемого и сделать прогноз развития тех или иных черт, основываясь исключительно на тексте. И это были очень хорошие работы.

Другим, не менее интересным для студентов заданием было создание мистификации — они должны выбрать себе героя любой эпохи и любой

страны, придумать ему биографию (судьбу) и написать некое произведение от его имени, а после этого ещё и прокомментировать и отрецензировать данный текст — уже от собственного лица.

И, наконец, хорошим литературным упражнением было сочинение пародии: студенты пародировали самих себя, друг друга, словопрения на семинаре и даже своего мастера.

Литературная игра всегда хороша, хотя бы потому что в ней есть жизнь, движение, фантазия, воображение, непосредственность, остроумие... Она пробуждает живые реакции, срывает с языка хорошее словцо, вызывает произвольный, но характерный жест... Она лишает человека позы и, как ни парадоксально, срывает с него маску.

13. Контекст

Мы живём в драматические времена, которые отмечены не только гибелью империи, не только крушением культуры, но сменой цивилизационного кода, переломом исторического позвоночника, изменением ментальности народа (народов). Если российская ментальность испокон веков оставалась логоцентричной, то теперь на смену слова приходят видеоклип, пульсирующая светомузыка и т. д. Вербальное мировосприятие вытесняется, и на первый план выходят зрительные и аудиовизуальные суггестивные формы.

Главным источником познания мира для среднестатистического студента оказываются интернет, социальные сети, а порой и телевизор: именно отсюда он черпает свои представления не только о мире, но и о поэзии. Опрос студентов-первокурсников засвидетельствовал, что они имеют, в лучшем случае, весьма смутное представление о русской классике, почти совсем не знают русскую поэзию, пребывают в абсолютном неведении относительно поэзии советского периода, а о современной поэзии судят по интернетовским поэтическим сайтам, битком набитым активными графоманами.

Перед мастером встаёт такая элементарная, но такая огромная задача дать студентам представление о картине русского поэтического мира. Мастер посвящает этому часть своих занятий, на которых он сам устраивает лекции о творчестве того или иного поэта, анализирует те или иные известные стихи, приглашает на свои семинары самых значительных поэтов современности, которые читают свои произведения, отвечают на вопросы студентов и формулируют перед ними свои воззрения на литературу.

Таким образом, одной из важнейших сторон деятельности мастера становится просвещение студентов. Закладывание в них эстетической основы, или, как я уже писала, оживление эпистемы: системы установок, создающих механизмы понимания, интерпретации, критериев и оценок культурного явления. Мастер пытается дать им представление о том историческом и культурном контексте, в котором им предстоит жить и работать, начертать систему координат, чтобы каждый смог определить в ней своё место. Вручить компас среди бескрайних океанических зыбей.

Но главное — не в этом. Мастер отправляет своих студентов на поиски героя, личности, которая так оскудела в современной литературе. «Не плоть, а дух растлился в наши дни».

Как любил говорить Артур Миллер: в искусстве «для меня не важно что, не важно как, но важно кто». Творческая личность и есть в искусстве тот

«пуп земли», возле которого завязывается всё. То, к чему прикладывается сюжет, плодоносит идея, оживает слово. Нет личности — нет искусства, нет поэта — нет и поэзии. Есть только унылое рифмованное (или нерифмованное и тогда вдвойне неряшливое) словоблудие. Итак, мы начинаем с того, что предметом литературы является ЧЕЛОВЕК. Поэтому и писатель, автор должен стать человеком, чтобы понять и создать своего героя.

Мастер иногда страдает и болеет, когда ему приходится читать слишком много псевдопоэтической белиберды. Мастер испытывает нечто вроде «производственной травмы». Его тошнит. В такие периоды ему кажется, что на свете нет более никчёмного и пошлого занятия, чем писание стихшков. Мастер сам переходит на жёсткую прозу и полемическую эссеистику.

Мастер учит студентов ответственности «за каждое праздное слово». Мастер напоминает им о пророческом служении поэта. Мастер говорит им о вдохновении и чуде творчества. Мастер повторяет им о призвании. Мастер цитирует: «Глаголом жги сердца людей». Мастер читает им Священное Писание, которое всё — поэзия, книгу Иова произносит нараспев:

Давал ли ты когда в жизни своей приказания утру
и указывал ли заре место её,
чтобы она охватила края земли
и стряхнула с неё нечестивых,
чтобы земля изменилась, как глина под печатью,
и стала, как разноцветная одежда...

Мастер, произнося это, сам приходит в трепет, в восторг... Он знает: если ему самому здесь, на занятиях, станет вдруг скучно, кто же станет интересоваться тем, что он говорит? Если он сам не будет вдохновлен и готов к преображению и чудесам, кто поверит ему, что поэзия чувствует Божье дыханье, небу заглядывает в глаза?..

Мастер любит своих студентов и немного жалеет их. Но есть такие области человеческой воли, где никто и никому не может уже помочь. Здесь студент, он же и ученик, должен справиться сам. Сделать телеологический выбор. В крайнем случае, из него выйдет неплохой литературный работник. Ну и ладно тогда. Пускай.

II

ЧИТАТЬ СТИХИ

Научить студентов читать и понимать стихи. Не писать — ибо этому они сами научатся, научившись читать, научившись, говоря инженерным языком, находить механизмы воздействия стихотворения на читателя. Поэтому стихотворения мастеров мы разбираем с той же строгостью и суровостью, что и студенческие версификации.

Перед нами — стихотворение Евгения Рейна «Электричка 040».

В последней пустой электричке
Пойми за пятнадцать минут,
Что прожил ты жизнь — по привычке,
Кончается этот маршрут.

Выходишь прикуривать в тамбур,
А там уже нет никого.
Пропойца, спокойный, как ангел,
Тулуп расстелил наголо.

И видит он русское море,
Стакан золотого вина
И слышит, как в белом соборе
Его отпевает страна.

Удивительное стихотворение, которое держится на одной последней строфе, а та — на последнем слове. «Его отпевает СТРАНА».

И правда — очевидна банальность первой строфы, с заезженной рифмой «электричке — привычке», вызывающей ассоциацию с эстрадной песней Хиля: «Опять от меня сбежала последняя электричка, и я по шпалам, опять по шпалам иду домой по привычке. А —ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла... Ей-ей!»

Досадная неточность строфы второй. Ну почему это пропойца «спокойный, как ангел»? Почему «как ангел?» (не говоря уже о неблагозвучии «какангела»). И как это расстелил «наголо»? На голый пол? А как ещё?

И далее начинается волхование, в которое поначалу не очень веришь после первых двух «дежурных строф». Ладно, пусть, «видит он русское море». Понятно, что и желанный «стакан золотого вина». И вдруг — «И слышит, как в белом соборе его отпевает... СТРАНА!» Попробуйте, вставьте другое слово вместо «страны», получится полный конфуз: «семья», например. Ну вот, например, в порядке бреда, «рыба», Рейн бы лучше написал, если бы ему надобилось:

И видит он русское море,
Над морем беседка, скамья...
И слышит, как в белом Соборе
Его отпевает семья.

Или — «друзья»:

И видит он русское море,
Ладья золотая, князя...
И слышит, как в белом Соборе
Его отпевают друзья.

Или — «враги»:

И видит он русское море,
И баба печёт пироги...
И слышит, как в белом Соборе
Его отпевают враги.

Или, наконец, «менты»:

И видит он русское море:
Он смотрит на всё с высоты...
И слышит, как в белом Соборе
Его отпевают менты.

Но получается чушь, не так ли?

Нет, здесь нужна именно «страна», которая самым волшебным образом переворачивает всё и превращает это стихотворение в прекрасное.

ЕЩЁ ПРО РИФМУ

Эту историю рассказал мой муж. Когда он был ещё мальчиком и хорошо рисовал, так что даже сам Корней Чуковский выбрал и послал его рисунки на выставку в Индию, его пригласили на ёлку в дом к Корнею Ивановичу. Там собралось множество прекрасных детей. Они веселились, получали подарки, выступали, пели, танцевали, читали стихи.

Наконец очередь дошла до чудесного нарядного отрока лет десяти, и он вышел на середину комнаты, набрал в лёгкие воздух и, старательно выговаривая каждое слово, произнёс:

— Михаил Юрьевич Лермонтов. Парус.

Облизал пересохшие губы и начал:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачты гнутся и СКРИПЯТ...
Увы! он счастья не ищет
И не от счастья БЕЖИТ.

Тут он растерянно запнулся, вздрогнул, тревожно оглядел слушателей, словно ища подсказки: что тут не так? В чём подвох? Замер. Стал перебирать в уме слова стихотворения: нет, вроде всё на месте — волны, ветер, мачты... Играют, гнутся, скрипят... Но почему же всё мимо, не в склад не в лад-то!

Он встряхнулся и начал снова, уже осторожно, ощупывая каждое слово, словно боясь, что оно взорвётся:

Играют волны, ветер свищет,
И мачты гнутся и СКРИПЯТ...
Увы! он счастья не ищет
И не от счастья... БЕЖИТ!

И тут лицо его вытянулось от обиды, губы задрожали, и он, громко заревев, закрыв лицо руками, кинулся прочь... Ужас, ужас! Потрясение! Дьявольский оскал разрушенной гармонии!

Этот случай очень показателен: в стихотворении вместе с разрушением системы рифмовки, этих совпадений и взаимных отталкиваний, превращений и преобразований, ауканий и отражений, прикровенных связей и тайных знаков, предзнаменований и угадываний, ломается и душевный строй, на месте лада водворяется какофония, хаос.

Ничего не сходится, не сбывается, не преобразуется, не вырисовывается, не поётся, не рифмуется... Два путника, вышедшие навстречу друг другу из А в Б, разминовываются, не узнают друг друга в лицо, не встречаются. В чёрные зазоры и щели утерянных рифм задувают роковые ветерки. Дребезжание не состоявшегося аккорда корёжит слух. Утраченный смысл пялится пустотой.

И я порой, как тот чудесный нарядный мальчик на ёлке у Корнея Чуковского, пячусь в ужасе и отчаянье, закрывая руками лицо.

— Мачта, — мысленно подсказываю я ему и повторяю, — мачта гнётся и скрипит! Скрипит — бежит! Продолжай!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Мальчик дочитывает стихотворение и кланяется. И все аплодируют ему. Ёлка сияет огнями. Свежий снежок скрипит под ногой. Звёздочки мерцают на небесах. Жизнь продолжается. Праздник удался. Мальчик несёт подарок домой.

Надо постоянно помнить об этом.

А ТЕПЕРЬ О ВЕРЛИБРЕ

Верлибр, или свободный стих, стал особенно популярным в России за последние лет двадцать пять. Во-первых, это влияние западноевропейской и американской поэзии, во-вторых, это удачно найденный способ скрыть своё неумение писать «регулярным» русским силлабо-тоническим или акцентным рифмованным стихом. И я как преподаватель с таким студенческим манёвром сталкивалась не раз: это происходит примерно ко второму-третьему курсу, и тут, помимо вышеозначенной причины, выявляется ещё и «в-третьих»: фактор манипуляции со стороны. «Зачем тебе писать эти пропахшие прошловековым нафталином вирши? — говорят некие “умные люди”. — Это уже не в тренде и не котируется. Пиши лучше свободным стихом, а мы поможем тебе напечататься в своём журнале (на портале, сайте и т. д.)».

Но я очень редко встречала то мотивированное и сознательно избранное «в-четвёртых», которое выступает в данном случае как первое:

практическая усталость от рифмованных стихов, написанных во множестве (обычно у искушённых и зрелых мастеров), отчего переход к свободному стиху расценивается ими не только как передышка, пауза, но и как обновление: преодоление ритма и рифмы, требующее сугубого искусства.

И второе: верлибр становится единственным возможным способом передать интонацию и мэлос стихотворения.

У меня есть такой лакмус: если, читая верлибр, тебе не только не приходит в голову идея его зарифмовать, но и всякая попытка такого его «упорядочивания» и запираения в силлабо-тоническую систему с рифмой выглядит шулерством и подделкой, то эта форма является органичной.

К сожалению, все таковые попытки подобным образом «оформить» Псалтирь, Книгу Иова, Песнь Песней, написанные именно верлибром, обрачивались тотальной неудачей. И даже в случае переводов «Книги скорбных песнопений» Григола Нарекаци невозможно читать без внутреннего отторжения эти рифмованные строки, убивающие дух большого армянского духовного поэта. Единственно верную интонацию, на мой взгляд, нашёл Леонид Миль, переложив их в поэтике Псалтири, очень тонко инструментированным акцентным стихом.

И наоборот. Читая иные современные верлибры, нельзя отделаться от ощущения, что это либо разбитая на строки фрагментарная проза («зарисовки»), либо подстрочник: перевод с оригинала, переведённый word by word и нуждающийся в художественном переложении.

Кстати, я давала студентам задание: найти в прозе русских писателей такие отрывки, которые, будучи записанными стихами, производили бы впечатления верлибров или воспринимались бы как таковые.

Ну, и сама потрудилась. Voila!

* * *

Ничто
очень сильно, чтобы украсть лучшие годы,
отдать их унылому заблуждению бессодержательной мысли.
Ничто
отдаёт эти годы на утоление любопытства,
столь слабого, что человек его едва осознаёт.
Ничто
отдаёт их постукиванию пальцами,
притоптыванию каблуками,
нахвистыванию опротивевших мелодий.
Ничто
отдаёт их длинным туманным лабиринтом мечтаний,
лишённых даже страсти или гордости,
которые могли бы украсить их,
причём, окунувшись однажды
в эти мечтания,
слабый человек уже не может стряхнуть их с себя.
Поистине
самая верная дорога в ад —
та, по которой спускаются постепенно,
дорога пологая, мягкая,
без видимых поворотов,
без указательных столбов.

Это был отрывок из «Писем Баламуту» Льюиса.

А как вам такие верлибры? — спрашивала я своих студентов.

* * *

Поля были освещены утренним небом,
и степные грустные вещи природы
просились в душу,
но их туда не пускали,
и они расточались ходом поезда,
оставаясь без взгляда назад.

* * *

Вот мы навсегда расходимся,
и как это грустно,
никто не поймёт:
из двух человек остаётся по одному...
Но один человек растёт из дружбы другого,
а я расту из одной глины моей души.

* * *

Горе человека
идёт по ходу солнца.
Вечером оно садится в него,
а утром выходит оттуда.

* * *

Из Финляндии
через равнины и тоскливую долготу
времени
приполз валун
на языке ледника.

* * *

Свет с востока
сегодня похож
на вспугнутую стаю белых птиц,
мчавшихся по небу
с кипящей скоростью
в смутную высоту.

* * *

Ночь мутная и скучная.
Таких ночей боятся дети,
познавшие в первый раз сонные кошмары.
Они тогда не засыпают
и следят за матерью,
чтобы она тоже не спала
и хранила их от ужаса.

* * *

Как конец миру,
вставал дальний тихий горизонт,
где небо касается земли,
а человек человека.

* * *

У печки сидел мужик
с мёртвой чёрной бородой
и следил за действием огня.
Печка потухла.
Он встал, потянулся руками и сказал:
«Эх, печка потухла!»
А потом вышел наружу
и больше не возвращался.

Всё это — из романа Андрея Платонова «Чевенгур».

Естественно, студенты тоже находили замечательные примеры в прозе Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого, Чехова, Булгакова. И особенно — Николая Гоголя.

Но с особым вниманием мы читали страницы Священного Писания:

* * *

Положи меня, как печать на сердце твоё,
Как перстень, на руку твою.
Ибо крепка, как смерть, любовь моя,
Остра, как преисподняя ревность.
Стрелы её — стрелы огненные.
(«Песнь Песней»)

* * *

В тот день, когда задрожат стерегущие дом,
И перестанут молоть мелющие,
И помрачатся смотрящие в окно,
И запираются будут двери на улицу,
И замолкнут дщери пения, и высоты будут им страшны,
И на дороге ужасы;
И зацветёт миндаль,
И отяжелеет кузнечик,
И рассыплется каперс.
Ибо отходит человек в вечный дом свой,
И готовы окружить его по улице плакальщицы; —
Доколе не порвалась серебряная цепочка,
И не разорвалась золотая повязка,
И не разбился кувшин у источника,
И не обрушилось колесо над колодезем.
(«Экклезиаст»)

Ну зачем, для чего нужно зарифмовать этот благословенный верлибр?!

ПОЭЗИЯ КАК КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

Лейтмотивные темы семинаров — поэтические переключки, влияния и заимствования, интертекстуальность, эпигонство, *странные сближения*...

Если мы посмотрим на русскую поэзию как единое изделие, лоскутную материю (пэчворк), мы увидим, что некоторые ткани, узоры, нити на ней, варьируясь, повторяются, и нас интересуют эти схожие, а подчас и сквозные мотивы, образы, подоплёки.

Привлечение внимания к этому даёт повод студентам пристально прочитать стихи, поразмышлять над ними.

Как происходила трансформация, скажем, романтического золотого Вespera, небесного светила, в «плевочки» и «какую-то дрянь»?

От:

Ночь светла; в небесном поле
Ходит Вesper золотой.
Старый Дождь плывёт в гондоле
С Догарессой молодой...

Пушкин? Да, Аполлон Майков взял себе это четверостишие незаконченного пушкинского стихотворения... —

до Маяковского:

А с неба смотрела какая-то дрянь,
Величественно, как Лев Толстой?

А это преобразование венецианского дожа и догарессы в драматических героев XX века у Семёна Кирсанова:

... Через дымную завесу,
Где разбитый дот,
В тыл, к расстрелянному лесу,
Мокрый Додж идёт,
Парень держит пулемёт,
Дождь идёт, дорога к лесу.
Молодую догарессу
Старый дождь ведёт <...>
Он прижал к лицу ладони,
Мокрые от слёз.
Донна Лючия — в короне
Солнечных волос <...>
Боже, свадебное ложе —
Тот же эшафот.
Дождь идёт. В Палаццо Дожей
Хлещет пулемёт <...>
С Моста вздохов по дороге,
Оскользясь об лёд,
Поседевший, одинокий
Старый дождь идёт.

Подобное развитие, преобразование и обыгрывание образа нередко встречается в русской поэзии.

Порой поэт прибегает к этому приёму умышленно, например, в центонном стихе, составленном целиком из стихотворных цитат.

Приведём «радикальный» пример этого:

Лысый с белой бородою (*И. Никитин*),
Жил на свете таракан (*капитан Лебядкин*):
С догарессой молодой (*А. Пушкин*)
Упадает на диван (*Н. Некрасов*),

а можно и:

Таракан попал в стакан.

Бывает, что в стихотворении с элементами центона цитируются исходные строчки, либо помещённые в иной контекст, либо, оставаясь узнаваемыми, варьируются, меняя первоначальный смысл. Например, как в знаменитейшем стихотворении Георгия Иванова «Свободен путь под Фермопилами», куда вставлены строки из «Незнакомки» Блока.

А это стихотворение моей бывшей студентки, поэта Ольги Ивановой, где с горькой самоиронией обыгрывается всё та же «Незнакомка» Блока:

По вечерам над ресторанами, само собой, et cetera.
 И то же самое над оными, что характерно, и с утра.
 Телеграфирую: проверено. Но чтоб не выпасть с бодуна
 (само собой, непреднамеренно) из приоткрытого окна,
 и чтоб, отдавав (безобидного, пока его не всыплешь в чай)
 чего-нибудь инсектицидного, не травануться невзначай
 и ненароком не повеситься, я и сама, что твой гурман,
 хожу уже четыре месяца в один продвинутый шалман.
 Где, *медленно пройдя меж пьяными, всегда без спутников, одна*
дыша духами и туманами, присаживаюсь у окна.
И веет древними поверьями мой эксклюзивный секонд-хэнд,
 и чёлка, травленная перьями, и «Прима» в пачке из-под «Кент».
 Чтоб незнакомец упакованный за чаркою очередной
 внезапной близостью окованный увидел в барышне чудной
 с физиономией зарёванной не эту мелкую деталь,
 но некий *берег очарованный и очарованную даль.*

Разумеется, в XX, а тем более в XXI веке мы можем найти множество примеров центона, который ныне прочно внедрился в постмодернистское мировосприятие.

У того же Георгия Иванова в стихах встречаются вкрапления строк других поэтов, как подтверждающие его настроение, так и создающие прозрачные аллюзии на них и переворачивающие их исходный смысл.

В стихотворении «“Желтофиоль” похоже на фиолу...» последняя строка воспроизводит строку из Иннокетия Анненского: здесь она процитирована и заключена в кавычки:

«...Оставь меня. Мне ложе стелет скука!»

В стихотворении «Мелодия становится цветком...» строка Лермонтова уже дана без кавычек «Пустыня внемлет богу», однако заканчивается оно преобразованием образа:

И Лермонтов выходит на дорогу,
 Серебряными шпорами звеня.

Невесомая и бесплотная мелодия, «порхающая мотыльком», тяжелеет, обретает форму, перевоплощается

В тяжёлый взгляд, в сиянье эполет,
 В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие».

В стихотворении «Полутона рябины и малины...» строка Ивана Мятлева «Как хороши, как свежи были розы» становится кодом, которым можно открыть кладезь драгоценных воспоминаний, однако «лучше умереть, не вспоминая» и не воскрешая образы прошлого, среди которых есть и пушкинская Грузия с её «ночной мглой» на холмах.

Встречается и перевёрнутый пушкинский образ поэта в стихотворении «Голубизна чужого моря», где неожиданно происходит метаморфоза:

И внемлет арфе Серафима
 В священном ужасе петух.

Есть у Иванова и прямые отсылки к другим поэтам. Стихотворение «Я люблю безнадежный покой» по своей стилистике и тональности очень близко к таковым у Анненского (тут и «Желание», и «Я люблю всё, чему в этом мире ни созвучья, ни отзвука нет»). Но Георгий Иванов «снимает» все возможные претензии к подражательности четверостишием: (Я люблю...)

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилёв.

Но есть более тонкие материи, из которых состоят стихи Георгия Иванова и в которых угадывается то звучание Блока, который при этом и упоминается («Это чёрная музыка Блока На сияющий падает снег»), то интонации Мандельштама (которому посвящены его другие, «не мандельштамовские» стихи: «Четверть века прошло за границей»). Ну, а здесь Мандельштам, безо всяких упоминаний о нём, очень явственно слышен:

Пахнет розами. Спокойной ночи.
Ветер с моря, руки на груди.
И в последний раз в пустые очи
Звёзд бессмертных — погляди
(«Грустно, друг. Всё слаще, всё нежнее...»).

И не только здесь... Однако узнаваемые интонации у Георгия Иванова унаследованы Мандельштамом у Иннокентия Анненского...

Но не стану переводить в скороговорку большую тему.

Сама ткань русской поэзии состоит, в том числе, и из сквозных мотивов, перепевов, сочетаний, порой противоречивых, переплетений, вариаций, интонационных рефренов. Стихи не только «рождаются свыше», но и вырастают из общей родной культурной почвы. Она богата архетипами, блуждающими сюжетами и образами. Даже великие Шекспир, Гёте, Пушкин черпали от её щедрот. Пушкин создал свой «Бахчисарайский фонтан», перечитывая «маловысокохудожественную» «Тавриду» Боброва и позаимствовал у него стихотворение «Под стражей хладного скопца», в чём и признался в письме Вяземскому.

Однако тему и сюжет легко можно опознать как заимствованные. Но есть более тонкие, нематериальные вещи: тональность, мэлос, интонация, стиль, голос — это как раз то, что индивидуально в творчестве каждого художника, но что порой очень непросто даже не опознать, нет, но математически доказать при обнаружении их у другого: можно лишь сказать о влиянии, о генезисе даже в тех случаях, когда это влияние подверглось творческой переработке и преображению. И бывает, что произведение, созданное из «вторичного материала», превосходит оригинал, как это случилось, например, с Пушкиным, который явил нечто новое и своё.

САМОВЫРАЖЕНИЕ ИЛИ ТВОРЧЕСТВО? ТВОРЧЕСТВО ВЫШЕ ПРИРОДНОГО ПОРЯДКА

Часто и — увы! — слишком часто — приходится слышать, что творчество — это самовыражение. Но тогда придётся его поставить в один ряд с другими проявлениями и действиями человека — манерой речи, мимикой, жестами, походкой, даже способом поглощения пищи — всем тем, чем человек обращён во внешний мир и что выдаёт его характер, пристрастия и темперамент. Но творчество — это создание чего-то иного, над-природного (этой способностью человек и отличается от животных), а именно — преобразённой реальности, в которой нет ничего лишнего, ничего незначимого, но всё имеет смысл, всё подчинено художественной идее, которая позволяет выстроить разрозненные элементы в гармоническом соответствии и единстве.

Пушкин говорил, что целью поэзии является идеал — то, что превышает границы наличного мира и принадлежит царству вечных ценностей. Художник видит этот идеал как Красоту, святой созерцает его как Любовь. Пушкинское «гармонией упьюсь, над вымыслом слезами обольюсь» напоминает благодатные посещения во время молитвы. И недаром вдохновение в творчестве можно поставить рядом с озарением в научном процессе, благодатным посещением во время молитвы и рассмотреть это (разумеется, не без осторожности и риска) как одно из действий Святого Духа.

Процесс творчества подразумевает устремление художника к тому, что превышает его природные особенности, личный опыт и даже его собственные способности и навыки в том или ином ремесле, будь то литература, живопись или музыка. В своём пределе он участвует в синергичном процессе, где его усилия есть лишь необходимое, но не решающее условие: он остаётся только носителем, «оформителем» и распорядителем того дара, который в него был вложен Творцом и ему не принадлежит. В этом смысле мы можем говорить о мистической, духовной стороне творчества.

Сейчас, к сожалению, когда сознание современников всё более путается в собственных представлениях о ценностях и погружается в потёмки, можно услышать, что произведение искусства должно провоцировать, травмировать, ранить, шокировать читателя, зрителя, слушателя. Однако этот взгляд противоречит самому призванию человека и природе творчества, которое освобождает душу от законов падшего мира, от слепой тщеты и подённой суетности и, возвышая, утешает её присутствием высшего смысла существования: причастностью к Красоте, Любви и Добру.