

---

# ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК: 7.01

*Левит С.Я.* ©

DOI 10.31249/hoc/2019.03.01

## ИДЕЯ ЗВУКОСМЫСЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЕЙДЛЕ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* В статье рассматривается культурфилософская концепция художественного творчества В. Вейдле – одного из наиболее значительных русских философов-эстетиков, культурологов, теоретиков искусства в постреволюционной русской эмиграции. Предметом специального изучения является звуко-смысл, взаимосвязь звука и смысла в художественном творчестве.

*Ключевые слова:* художественное творчество; красота; концепция «живорожденного» искусства; подсознание; идея «выразимости невыразимого»; искусство слова; искусство вымысла; музыка души; музыка мысли; эмбриология поэзии; звуко-смысл.

**Levit S. Ya.**

**The idea of soundsense in the works of V. Weidle**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of the  
Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The article deals with the cultural-philosophical concept of the artistic creativity of V. Weidle – one of the most significant Russian

philosophers-aestheticians, culturologists, art theorists of the post-revolutionary Russian emigration society. The main of special study in the article is the soundsense, as well as the relationship of sound and sense in the field of art.

*Keywords:* artistic creativity; beauty; the concept of «live-born» art; the subconsciousness; the idea of «expressiveness of the inexpressible»; the art of a word; the art of fiction; the music of the soul; the music of thought; the embryology of poetry; «soundsense».

Владимир Васильевич Вейдле – один из наиболее значительных русских философов-эстетиков, культурологов, теоретиков искусства в постреволюционной русской эмиграции. Свою творческую жизнь он посвятил эстетике и художественной критике. Его наследие, лишенное строгой систематичности, «скорее поэтико-философское, чем философское» [20, с. 327], а еще точнее – культурологическое, остается недостаточно изученным и понятным.

В книге «Умирание искусства» Вейдле размышляет о кризисных процессах в современной культуре, открывает в ней роковые черты бесчеловечной агрессивной пошлости, максимально сближаясь в своей трактовке современного искусства с нигилистическими по отношению к художественному сознанию XX в. концепциями Зедльмайра. «Онтологизируя проблему, Вейдле не ограничивается критикой эстетической оболочки, но видит в ее «отмирании» критический симптом неистинного, тупикового состояния земного бытия в целом» [там же].

Книга «Умирание искусства», отмечает Р.А. Гальцева, касается удивительного парадокса, сложившегося во взглядах на природу современного искусства, или, вернее, в результате игнорирования ее. Гальцева приводит взгляды единомышленников Вейдле на состояние художественного творчества – П. Муратова, И. Ильина, Г. Федотова. Эти исследователи отмечали, что замутились источники художественного творчества, художник утратил мифопоэтическую интуицию, бессознательное, которым питалось искусство, разорвало свою связь с божественным, и из недр безрелигиозной души вырывается «ничтожное, пошрое, мнимое» искусство. Оно не преобразует, а «раздражает», возбуждает, разнуздывая инстинкты. Живые формы в искусстве вытесняются схемой, вдохновение – научной претенциозностью, творческие достижения – экспериментаторством [12]. Живой лик ис-

кусства уходит в прошлое, приближая победу антиискусства [6]. Вейдле горевал об умирании искусства, исчезновении того, что веками называли искусством. Он описывает признаки болезни в разных областях художественного творчества.

В литературе это – вытеснение «живого волшебства романа» суррогатами.

В поэзии – слова все больше отдаляются от предметов, превращаются в отвлеченные знаки.

В живописи – «выражение» отделяется от «изображения», осуществляется «нарочито-ролевая деформация предметов, утрачивается восприимчивость к красоте, разрушается живописная традиция и заменяется экспериментаторством.

Центральной моделью постижения трагедии искусства для Вейдле является Пикассо. В статье «Пикассиана» Вейдле признает, что Пикассо – «самое необыкновенное» явление для художественного творчества XX в. Но, как отмечает Р.А. Гальцева, исток этой судьбоносности он находит в совершенно новом явлении – сочетании необыкновенной творческой мощи с неиссякаемой жаждой разрушения. «Постоянно чувствую я потребность разрушить то, что строю с таким трудом», – говорил Пикассо [11, с. 67]. И жажда разрушения была в нем действительно неутолима. В каждом творении его было творчество, смешанное с разрушением. «И не твореньями он упивался, а самим этим двуединым актом – разрушения и творчества» [11, с. 69].

Вейдле видит в Пикассо художника редкой, сверхъестественной одаренности, но утратившего восприимчивость к красоте мира и заменившего эту утрату созидательно-деструктивным действием. Начиная с «Авиньонских дев» он осуществлял эту разрушительно-созидательную деятельность. Сначала разрушил живописную традицию, обновлением которой жила вся несалонная французская живопись, от Делакруа и Коро до Сезанна, Матисса и даже Брака, «сумевшего и сквозь кубизм ее протянуть и уберечь» [11, с. 71], а разрушив, заменил ее рядом бессвязных и противоречивых экспериментов. А затем обратился к творениям (рожденным творениям) больших мастеров и начал мысленно разрезать их на куски, а затем с наименьшим произволом их на новых холстах соединять, «но так, чтобы некоторое (большей частью карикатурное) сходство с оригиналом все же не было утрачено» [11, с. 72].

При этом новое органическое целое не возникало, хотя нередко и об­ладало декоративно-красочным единством. И все творчество Пикассо Вейдле назвал «изобретающим», а не «порождающим». Красота, как видит ее Пикассо, банальна, а не природна: «красоту, совпадающую с биологической нормой... он видел банально, и как раз поэтому, в сво­ем искусстве, совершенно сознательно и с крайней резкостью ее ломал. В тех случаях, когда ломать не хотел, банальность у него и полу­чалась» [11, с. 76]. Вейдле отмечает отсутствие *органического*, собст­венно, живого в его творчестве.

*Изобретение* в творчестве Пикассо преобладает над рождением или порождением. Эти две стихии боролись в нем, и когда побеждала стихия более благоприятная художеству, возникали лучшие творения синих и розовых периодов. Изобретательство помешало Пикассо раз­виваться органически, считает В. Вейдле [11, с. 78].

На восторженные отзывы о Пикассо Вейдле замечает: он есть наш Микеланджело, Микеланджело, которого мы заслужили. Никто, ни Микеланджело, ни Джотто так радикально саму природу искусства не изменил, в корне. Они искусство меняли, изменяли, а он его отменил.

В анализе «скрытых перемен» в искусстве Вейдле опирается на концепцию «живорожденного» искусства, истоки которого таятся в *подсознании*, питающем сверхсознание. В недрах бессознательного идет работа воображения, рождается «вымысел» – основа произведе­ния искусства, повторение акта божественного творчества. Он счита­ет, что всякое искусство обусловлено верой в бытие творимого.

Как отмечает М.Н. Соколов, «панэстетический парадокс его мыс­ли состоит в том, что «искусство, губящее мир, в исконной, калокага­тийной»<sup>\*</sup> своей сущности предстает и главным залогом конечного спа­сения мира (“Все изображаемое да будет преображено”, – пишет он в финале своего “Умирания...” [6, с. 158]» [20, с. 327].

Говоря о спасительной роли художественной культуры, повторяя вслед за Гёте идею «выразимости невыразимого» как важнейшего свойства художественного творчества, Вейдле, исследуя природу ху­дожественного творчества, проникая в тайны поэтического творчест­ва, подчеркивает особое *жизнесозидающее* значение произведения искусства, «не столько воспроизводящего мир пассивно, сколько ак­тивно соучаствующего в нем (трактует понятие *мимесис* именно не как “подражание”, но как сакральное сотворчество» [там же].

В статье «О двух искусствах: вымысла и слова» [7] Вейдле пишет об искусствах, выросших из одного корня, разных, но совместимых: искусстве слова и вымысле. Если искусство слова воплощается в словах, то вымысел лишь пользуется ими, чтобы при их посредстве явить свою настоящую плоть.

Он полагает, что осознание этой истины необходимо для построения внутренне не противоречивой *теории искусства* вослед «*теории словесности*».

Вейдле пишет о споре *искусства слова* с искусством вымысла.

Он рассматривает различные подходы к переводу сонетов Шекспира – Маршака и Пастернака. Если Маршак, с его точки зрения, с большим искусством переводя сонеты, прибег к упрощению их словесной ткани, к моралистическому обезвреживанию шекспировского текста, то Пастернак, переводя трагедии, «их словесную ткань полностью перекрасил на свой лад, вследствие чего она стала больше к себе привлекать внимание, чем у других переводчиков и даже у самого Шекспира, поскольку мы ее слышим, сидя в зрительном зале, и подчиняя тем самым *искусство слова* искусству вымысла» [7, с. 122].

Вымысел оказался обернут новой словесной пеленой не только другого языка, но и другого века. И если при этом Шекспир пострадал в той мере, в какой пострадало *искусство слова*, звуко-смысловая ткань сонета, то вымысел не пострадал, он остался тем же. Таким образом, отмечает Вейдле, вполне возможно заменить словесную оболочку вымысла иноязычной словесной оболочкой и при этом вымысел остается тем же, а заменить звуко-смысловую ткань произведения при переводе стихотворения нельзя, не разрушив его или не подменив его другим произведением. «Непереводимости начинаются там, где кончается *искусство вымысла* и где начинается *искусство слова*» [7, с. 111]. При переводе любого романа или драмы уцелеет несравненно больше, чем от стихотворения, от пословиц, афоризмов.

Как полагает Вейдле, не следует думать, что вымысел совсем не совместим со звуковой, ритмической, образной насыщенностью слова. «Сила вымысла... не в “красках”, но чтоб на слове поймать словцо, можно вспомнить пурпурные ковры, по которым Агамемнон, из Трои возвратясь, шествует, босой, навстречу смерти» [7, с. 119]. Здесь образ стал частью вымысла, и это уже не «краска», а «деталь».

О своем восприятии Шекспира, Мольера, Расина Вейдле пишет следующее: «Когда я читаю Шекспира, мне хочется его видеть на сцене; когда я вижу его на сцене, мне хочется его перечесть. О Мольере я сказал бы лишь первое; о Расине – только второе, хотя и он – великий драматург. При всей живости и мягкости его слова, Мольер в игре и говорении актеров реализуется сполна, тогда как Расин, на нынешней сцене, теряет *музыку стиха*, отчего меркнет или грубеет и музыка вымысла» [7, с. 120]. У Шекспира этого не происходит даже в переводе, сохраняющем устойчивость вымысла, полифоничность речи героев.

Вымысел, тождественный мифу, – *язык*, другим языком незаменимый, не подвластный языку в обычном смысле слова, отличен от него. Это другой язык.

Если вымысел не прикован к слову, то искусство вымысла, как и всякое другое, начинается там, где ищут одновременно изображение и выражение того, что нельзя ни изобразить без выражения, ни выразить без изображения [7, с. 124].

«Все языки, которые мы теперь называем искусствами, а не языками, – полагает Вейдле, – были некогда многообразным *языком религии*: архитектура с живописью и скульптурой... вся “музыка” – музыка, танец, поэзия» [7, с. 125].

Особенно сильна слитность обоих языков – вымысла и поэтического слова – в поэзии, выросшей из религии. Никакое религиозное чувство, переживание, прозрение иначе чем поэтическим словом высказано быть не может. Вейдле приводит формулу Вольтера «Поэзия есть *музыка души*», с различными вариациями встречающуюся у Гердера, Кольриджа, Розанова. Гердер эту музыку души противопоставляет всем искусствам, обращенным к нашим чувственным восприятиям, в том числе и самой музыке. Кольридж полагает, что тот, у кого нет музыки в душе, никогда не будет подлинным поэтом. Розанов высказывается в этом же ключе, связывая секрет писательства с «вечной музыкой в душе».

Размышляя о *музыке* поэтической речи, Кольридж отдает первенство словесной музыке перед образностью. Он считает, что человек, начитанный и не лишенный способностей, может приобрести образность мышления, но «чувство музыкальной отрады», «музыка поэтической речи», способность ее создавать – есть дар воображения, и научиться ему нельзя [8, с. 527]. Образность противопоставляется музыке – звуко-

вой или звуко-смысловой, но неизменно словесной, которая не может быть безразличной к *смыслу* высказываний. Вейдле соглашается с Кольридом, что без образов можно обойтись, но «невозможно обойтись без обладающих смыслом слов ни в какой словесной музыке» [8, с. 528]. Поэтам ведомо, из чего рождаются их слова, но трудно эту родину назвать менее поэтически, чем музыкой – музыкой речи, выражающей музыку души или отвечающей музыке души, *музыкой мысли, музыкой жизни*. В последние месяцы жизни А. Блок говорил, что из мира исчезла музыка, которую он слышал и выражал в своей поэзии. Ведь поэт обладает чуткостью камертона, он улавливает истинное звучание времени, скрытое движение жизни, высшую гармонию. Способность воспринимать музыку жизни покинула поэта, так как исчез воздух, которым он дышал, исчезла прежняя культура: «Слопала-таки поганая, гнившая родимая матушка Россия, как чушка, своего поросенка» [5, с. 304].

Мандельштам, как и подобает лирическому поэту, восклицает: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...» Он имеет в виду «ненарушаемую связь» музыки и слова. Вернуться отсюда возможно «к одной лишь безмолвной, воображаемо, но не реально звучащей музыке, и притом слитой уже со словом, или во всяком случае с той, из которой возникают не сонаты, а стихи» [8, с. 529].

Или, полагает Вейдле, есть «глубже» ее, другая и воображаемо беззвучная *музыка мысли*: даже и воображением неслышимая – как и невидимая, неосязаемая – часть всего того, что может зваться «музыкой души», нечто *дословесное, доречевое*, «нечто такое, что и неизнесенных слов страшится, что «внутренней речью рискует быть искажено» [там же].

Здесь Вейдле обращается к Розанову, который в «Уединенном» писал: «Секрет писательства заключается в вечной и невольной музыке в душе. Если ее нет, человек может только “сделать из себя писателя”. Но он не писатель...» [18, с. 13].

Итак, приобрести самого главного нельзя, поэтами рождаются, а не становятся. Слово «музыка» приобретает у Розанова еще более «переносный» смысл – «музыка в душе» становится у него «*безмолвной музыкой души*» (или мысли). Дыхание души для Розанова – мысль. Ей нужна плоть, но все же в рождении своем она бесплотна.

И Розанов пытается подслушать мысль, он ищет *музыку мыслей*, а не слов. В «Опавших листьях» [19] он представляет нашу душу не как существо, а как музыку, обладающую не «свойствами предмета», а только «строением». Он ищет именно *беззвучную музыку мыслей*, дозвуковую или безразличную к звукам.

Поэзии необходимы обе музыки – музыка выговоренной и записанной речи и дозвуковая, безразличная к звукам музыка – *музыка мысли*.

Бальмонт, Белый называли поэзию «*внутренней музыкой*», становящейся внешней через ритмическую речь [2, с. 19; 3, с. 179].

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут вылиться ни в образ, ни в понятие. Стихом размеренным и словом ледяным трудно передать неведомый родник простых и сладких звуков души:

О, если б без слова  
Сказаться душой было можно! [22, с. 93]

Без слов и в то же время в звуках, – ведь о них говорит А. Фет. «И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцев перед созданием словесного произведения» [25, с. 13].

Но душа, покорная щемящему звуку, опрометчиво медлит в промежулке между звуком и словом<sup>2\*</sup> и чудесным образом преобразуется в поиске животворящего слова, наполненного осмысленным звучанием. Ведь звуковая сторона речи не отделяется от смысловой. «Поэзия, – полагает В. Вейдле, – и есть музыка речи, выражающая музыку смыслов в своем – по-разному и в разной мере, – но неизменно *осмысленном звучании*» [8, с. 533].

В работах «Звучащие смыслы» [9] и «Эмбриология поэзии» [10] В. Вейдле отстаивает идею «*звукосмысла*» в полемике с тезисом структуралистов, согласно которому искусство не только не дает информацию о фактах, но и не имеет отношения к смыслу.

Поэзия, отмечает В. Вейдле, рождается из слова, через слово, в словах. Из услышанной музыки – звуков смыслов, *звукосмыслов*<sup>3\*</sup>. Этого долго не понимали, многие не понимают и теперь. «Впечатления бытия» ведут к созданию *по ту сторону слов* находящихся лиц,



событий, положений... а если к воплощению в словах, то лишь в пригодных для такого воплощения. «Порою нужные – незаменимые – слова приходят сразу, но чаще всего, как о том свидетельствуют пушкинские... черновики, лишь в результате долгого труда» [10, с. 27].

Вейдле говорит о *двойственности* природы словесного искусства, об *эмбриологии поэзии*, об ее зарождении. Ономапопея<sup>4\*</sup>, как и оксиморон<sup>5\*</sup> – это именно ее зародыши, ее початки. «Но родится она и в пении, в ритмах, в интонациях-мелодиях, еще только ищущих слова» [10, с. 40]. Слова поэта не формулы, не термины, но и не сигналы, и не к единичному чаще всего относятся, а к тому *невещественно-конкретному*, о котором писал Стефан Малларме [12], французский поэт-импрессионист, поэзия которого стремится описывать не вещи, а *впечатления* от них; слово у Малларме не прямо обозначает предмет, но, подобно музыкальной фразе, становится сложным единством самого звучания и вызываемых этими звуками ассоциаций. «Для возникновения поэзии необходимо брожение мысли, словесной и до-словесной, скорей похожей на то, откуда родились младенческие “усь” и “ля-дя-ля”, чем на работу, обозначающую по-французски глаголом *Rédiger* (письменно что-либо излагать, формулировать)» [10, с. 49].

Самое подходящее слово здесь – «лепет», «милое лепетанье». Именно во внутреннем своем лепете поэт может найти интонацию, словосочетание или слово, и из этих ростков рождается стихотворение. Из живого родится живое; из лепета возникает, рождается поэзия.

Анна Андреевна Ахматова помогает нам постичь тайны творчества, тайны ремесла:

*Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...*

Но вот уже послышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки, –  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь.

[1, с. 190]

Вейдле пишет о «воспоминании детства» о Павла Флоренского [23]. Будущий философ был восприимчив к музыке и стихам; в стихах его меньше привлекал *смысл*, чем их *ритм* и *звучание*. Он любил романс Глинки на слова Пушкина «Я помню чудное мгновенье», где в четвертом стихе «Как гений чистой красоты» два первых слова сливались для него в одно, так что возникло из них: «кагэни», «символ бесконечной красоты». Он возвращал поэзию «к ее предсуществованию, в тот сумрак, в тот звуко-смысловой сумбур, откуда она рождается, и который, родившись, покидает; но где все-таки и коренится «гармонии таинственная власть» [10, с. 61].

«Кагэни» для Флоренского в детстве было не «средоточием изящества», а загадочным словом. Звуки опьяняли его, бессмысленные звуковые сочетания слогов, мелодекламация, глоссолалия<sup>6\*</sup> его была о высоком, но не допускающем пересказа даже подлинно высокими словами.

Материалом искусства слова являются не «вещи», не все то, к чему относят нас слова, «но сами они, их непосредственные мысли и звуко-смыслы» [10, с. 68].

Поэтическая речь перерождает слова – «...и серебрет в слове звук, преображенный в свет» [24]. И из слов, дарованного им смысла, из их звука, становящегося *звуко-смыслом*, рождается поэзия.

В пушкинской строке «Москва... как много в этом звуке», пишет Вейдле, музыки как будто и нет. «Маасква, сква ква, ква – евфонии<sup>7\*</sup> тут маловато, и Пушкин хорошо сделал, что “как” от “ква” много-много отделил. Так быстро отквакнуло от себя это словечко, что и мелодии из него не извлечешь. Но диссонансы и какофонии – такая же пища звуко-смыслу, как сладостное сладкогласие» [10, с. 69]. Смысл, даруемый звуку слов, способен и звук преобразить – «Москва, я думал о тебе!», способен создать иллюзию – иллюзию поэзии, поэзию иллюзии.

И, полагает Вейдле, хотя диссонансы и какофония тоже питают звуко-смыслы, все же не следует преуменьшать таинственную власть

гармонии – поэзия рождается из «звуков сладких», а словесный спотыкач отнюдь не пригоден для молитв и для всего совместимого, со-звучного с молитвой.

«Как бы ни были равноправны различные поэтические царства, без музыки нет поэзии, а музыку не диссонансы творят; и плавности гласных она благоволит любовней, чем скрежету согласных» [10, с. 71].

Именно гармонические звуки опьяняют, вдохновляют поэта. Вейдле приводит размышления Буало об именах собственных, рожденных для стихов:

Миф много нам дарит, и звучностью имен,  
Рожденных для стихов, наш слух ласкает он:  
Улисс, Агамемнон, Ахилл с Идомееем,  
Елена, Менелай, Парис, Тезей с Энеем,  
Как скуден тот поэт, как мал его талант,  
Коль он назвать готов героя – Гильдебрант!  
Ведь именем таким, избрав любую тему,  
Способен сделать он лишь варварской поэму [10, с. 71].

Вейдле соглашается с Буало – сказочные древние имена с итальянской помощью вошли во все наши языки, музыкой стали повсюду:

Ты скажешь: ветренная Геба  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила [4, с. 51].

Но он соглашается с оговоркой – если ограничиться русскими поэтами. Но другой поэт, переводя Парни, ввел пять мифологических имен, звучащих для него не внушительно или грозно, а сладостно, в первые строки своей «Прозерпины» и достиг этим звуко-смысловой выразительности, которой нет у Парни:

Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат;  
Кони бледного Плутона  
Быстро к нимфам Пелиона  
Из Аида бога мчат [17, с. 179].

А.А. Дельвиг в письме А.С. Пушкину написал: «Милый Пушкин, письмо твое и “Прозерпину” я получил. “Прозерпина” это не стихи, а музыка: это пенье райской птички, которое слушая, не увидишь, как пройдет тысяча лет» [15, с. 107]. Дельвиг имел в виду популярный сюжет, легший в основу, в частности, «Райской птички» Н.М. Карамзина.

Поэзию, по словам Вейдле, в равной мере недооценивают и те, кто не умеет вслушаться в звуки, не верят звукам, несущим в себе очарование мира, и те, кто беспечно думают обойтись без особого, интуицией определяемого, а музыкой словам внушаемого *смысла*.

«Очарование имен не просто очаровывает нас; оно еще и учит. Пониманию учит, – и тому, как рождается поэзия, и тому, что она такое» [10, с. 74].

Стихотворение рождается не в тот момент, когда «звучные рифмы» побежали «навстречу стройной мысли», а позже; Пушкин, даже в лучшую свою осень, перед женитьбой, «живые и неожиданные слова» далеко не сразу обрел, о чем свидетельствует черновик стихотворения «Для берегов отчизны дальной», в котором неожиданные и живые слова возникали после многих перечеркиваний.

Как пишутся стихи – одно, а как рождается, в стихах или без стихов, поэзия – совсем другое. «Всякое движение души, – писал Розанов, – у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*» [19, с. 72]. В «Уединенном», отмечает Вейдле, он достиг непосредственности таких записей. (Но всего он не записал и не выговорил. До сюрреалистской теории автоматического письма<sup>8\*</sup> Розанов не дожил.)

Гёте, постигая таинство поэзии, говорит своему собеседнику, что *ритм* стихотворения рождается *бессознательно* из «поэтического настроения». И если думать об этом во время написания стихов, то можно рехнуться и ничего путного создать нельзя:

По божьей воле я пою  
Как птичка в поднебесье,  
Не чая мзды за песнь свою –  
Мне песнь сама возмездье! [13, с. 175].

В балладе «Певец» Гёте обращается к ритмической, интонационной, звуковой стороне поэзии, к *песнопению* в ней: «Я пою, как поет

птица» [14, с. 73–74]. Но не все в поэзии песнопенье; даже и музыкальное ее начало к этому не сводится.

Вейдле говорит о том, что «нужно отличать общий ритмический или мелодический (интонационный) импульс, ищущий себе тему (смысловый коррелят), или темой вызванный, с которого обычно и начинается «выговаривание» стихов, от обретаемой ими в этом выговаривании... предварительной, а затем и окончательной словесной ткани» [10, с. 77]. Покуда эта ткань не обретаема, поэзия не родилась, а только рождается.

Есть поэзия вымысла и соответствующего общего характера речи, а есть поэзия самой этой речи, или слѡва, от вымысла независимая и не нуждающаяся в нем, зато нуждающаяся в такой насыщенности и плотности *звуко-смысловой ткани*, какая не со всяким вымыслом (или замыслом) совместима [10, с. 79]. Эту разницу, основанную на том, что роман в прозе, хоть и не должен, но может удовольствоваться одной поэзией вымысла, а роману в стихах поэзия необходима, – усмотрел «сквозь магический кристалл» А.С. Пушкин. В письме к П.А. Вяземскому (от 4 ноября 1823 г.) Пушкин писал: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница. Вроде «Дон Жуана» [17, с. 69–70].

Поэтам стихи даруются свыше – Музой, Провидением, Вдохновением. Это могут быть – стих, сочетания слов, уже произнесенные другим поэтом или не поэтом, отдельные слова, интонации, образы. Они становятся родником новых интонаций, образов, слов, стихов, зародышем нового поэтического организма. К Тютчеву зимой 71-года во сне пришли стихи:

Впросонках слышу я – и не могу  
Вообразить такое сочетание,  
А слышу свист полозьев на снегу  
И ласточки весенней щебетанье [21, с. 12].

Просыпаясь он услышал, как его дочь, Дарья Федоровна, что-то рассказывала матери. «Скольжение санок за окном, женский говорок рядом или в соседней комнате стали впросонках словами – “ласточка”, “полозья” – образовавшими... столько благоприятствующий поэзии оксиморон (припрятанный за ними: весенняя зима)» [10, с. 84–85].

Поэзия и есть «подсознательное». И нужно различать стихи, дарованные свыше, и стихи, прилаженные, доделанные поэтом.

Вейдле не занимается психологией творчества, его внимание сосредоточено на психологии *условий* творчества. Он считает, что нельзя постичь рождение живого (в отличие от необходимых и достаточных условий этого рождения), невозможно проникнуть внутрь процесса или акта, которым осуществляется то, что Пушкин назвал союзом волшебных звуков, чувств и дум. Насыщенный поэзией стих должен «петь» и не должен быть пустым, т.е. должен иметь смысл, ничем без него не выразимый. «Звук со смыслом (или чувством: оно ведь не бессмысленно) вступает, по слову Пушкина, в союз (волшебных звуков, чувств и дум) и тем самым образует зародыш или, быть может, лишь побочную (но всегда живую) клетку поэтического произведения [10, с. 89]. И там идет тайная борьба между музыкой и мыслью, между песней и пословицей.

Поэзия в первом лепете своем платит дань и царю Оксиморону, и царице Ономатопее, о змее помнит, и об осенней весне, и об очаровании имен [10, с. 91–92]. И песня, и пословица лишь стоят у ее колыбели, «но поэзия рождается там, где еще нет ни песни, ни пословицы; там, где бродит, кружится, вскипает то, чем вскормлены будут и та, и эта, и несказанная их встреча, их борение, слияние. В хаосе этом, в сумбуре, там еще музыка мысли и музыка речи – одно....» [10, с. 92].

В. Вейдле формулирует тайный закон искусства: «Все изображаемое да будет преобразено; все, что выражено, да станет воплощенным» [6, с. 158]. Это звучит мистическим заклятием. И никакие знания, никакой ум и талант не помогут художнику найти *животворящее* слово. Истинный смысл слов открывается не в философии, не в науке, не в самом искусстве, а только в *мифах, таинствах* религии. Согласно В. Вейдле, всякое искусство исходит из религии и в нее возвращается. «Логика искусства есть логика религии». Искусство ее принимает, как условие своего бытия; религия ее дает, как раскрытие, в пределах доступного человеку, сокровенной своей сущности» [6, с. 159]. Умирание искусства Вейдле связывает с гибелью стиля, утверждающего «*сверхразумный*, коренящийся в религии смысл искусства» [6, с. 160], а также с тем, что художник утрачивает способность совершать таинство. «Рассудок убивает искусство, вытесняя высший разум, издревле свойственный художнику» [6, с. 161]. Возрождение искусст-

ва, согласно Вейdle, возможно только с возрождением *чудесного*, христианским осмыслением этого чудесного.

В. Вейdle всю свою жизнь боролся с нигилизмом, разлагающим искусство и культуру – с отрицанием смысла, чуда, духа и вдохновения, с отрывом искусства и культуры от своих религиозных истоков, от воздуха веры. «И хотя был он в борьбе этой все более и более одинок, в прогнозах своих все более пессимистичен, никогда не дрогнула в нем вера в Божественный (не просто – “религиозный”) источник подлинного искусства, подлинной культуры» [26, с. 98].

## Примечания

<sup>1\*</sup> Калокагатия – термин античной этики (приблизительный перевод «нравственная красота»). Более всего значим для философии классического периода (Сократ, Платон, Аристотель).

<sup>2\*</sup> «В промежутке меж звуком и словом опрометчиво медлит душа» (Белла Ахмадулина. Стихотворения и поэмы. Дневник. – М.: Litres, 2017. – 848 с.).

<sup>3\*</sup> Звуко смысл – семантически значимая единица звуковой организации, мотивированная культурным опытом, личным или коллективным. Явление звуко смысла есть результат встречи смыслопорождающего сигнала, выраженного характерным набором специфических звуков (идеофонов) со смысло различающим сознанием. В художественном творчестве, прежде всего поэтическом, эффект звуко смысла становится возможным, когда «предметное значение отпадает или отодвигается на второй план, смысл и звук осознаются сообща и становятся по-новому неразлучны». (Вейdle В. Музыка речи. См.: Культурология: Энциклопедия: в 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 670). Проявляющаяся в художественном творчестве взаимосвязь звука и смысла становится предметом специального изучения, начиная с немецких романтиков.

<sup>4\*</sup> Ономатопея (от греч. *онома*, род. падеж *оно́матос* имя и *роіе́б* – делаю, творю) – звукоподражание, в лингвистике звукоподражательные слова и сам способ их образования.

<sup>5\*</sup> Оксиморон, оксюморон (греч.: букв. «остроумно-глупое») – сочетание слов с противоположным значением.

<sup>6\*</sup> Глоссолалия (от греч. *glossa* – язык и *lalia* – болтовня, пустословие) – особый вид расстройств речи, произнесение бессмысленных сочетаний звуков, сохраняющих некоторые признаки связной речи (темп, ритм, структуру слова и т.п.). Понятие использовалось некоторыми поэтическими течениями XIX – начала XX в. для обозначения ситуации, когда за видимой субъективностью, хаотичностью, бессмысленностью, фантастичностью, заумностью поэтической речи кроется объективное, глубокий смысл (см.: Вейdle В. Эмбриология поэзии. – М., 2003. – С. 112).

<sup>7\*</sup> Эвфония (греч. *euphonia* – благозвучие) – звуковая организация художественной речи (преимущественно стихотворной), основанная на повторяемости звуков; здесь – поэтическое благозвучие.

<sup>8\*</sup> Автоматическое письмо («диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности) – один из основных принципов сюрреализма, сформулированный А. Бретоном.

## Список литературы

1. *Ахматова А.А.* Тайны ремесла // *Ахматова А.А.* Сочинения. Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1986. – Т 1. – С. 190–191.
2. *Бальмонт.* Поэзия как волшебство. – М.: Рипол-Классик, 2018. – 204 с.; *Бальмонт.* Поэзия как волшебство. – М.: Книгоиздательство «Скорпионъ», 1915. – 110 с.
3. *Белый А.* Символизм. Книга статей. – М.: Мусaget, 1910. – 651 с.
4. *Буало Н.* Поэтическое искусство. – М.: Худож. лит., 1937. – 298 с.
5. *Блок А.* Письмо Блока А.А. К.И. Чуковскому. 26 мая 1921 // *Блок А.* Собр. соч. в шести томах. – М.: Правда, 1971. – Т. 6.: Письма 1898–1921. – С. 304.
6. *Вейдле В.В.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аxioma, 1996. – 334 с.
7. *Вейдле В.В.* О двух искусствах: вымысла и слова // *Новый журнал.* – Нью-Йорк, 1970. – № 100. – С. 110–133.
8. *Вейдле В.В.* Музыка речи // Звучащие смыслы: Альманах / Сост. и отв. ред. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – С. 525–573. – (Серия «Культурология. XX век»).
9. *Вейдле В.В.* Звучащие смыслы // Звучащие смыслы: Альманах / Сост. и отв. ред. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – С. 574–641. – (Серия «Культурология. XX век»).
10. *Вейдле В.В.* Эмбриология поэзии: Введение в фотосемантику поэтической речи. – М.: Изд-во «LVS», 2001. – 128 с.
11. *Вейдле В.В.* Пикассиана // *Новый журнал.* – Нью-Йорк, 1973. – № 110. – С. 64–79.
12. *Гальцева Р.А.* Об умирании искусства // *Новый мир.* – М., 1996. – № 10. – С. 228–233.
13. *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 1. – 528 с.
14. *Гёте И.В.* Певец // *Гёте И.В.* Лесной царь / пер. с нем. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – С. 73–74: илл. – (Серия «Великие поэты»).
15. *Дельвиг А.А.* Письмо Пушкину А.С., 10 сентября 1824 г. Петербург // *Пушкин А.С.* Переписка 1815–1825. – М.: Директ-Media, 2015. – С. 107.
16. *Малларме Ст.* Собр. стихотворений / Переложил Марк Талов. – М.: Самиздат, 1990. – 112 с.
17. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. – 2-е изд. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 902 с.
18. *Розанов В.В.* Избранные работы. – М.: Юрайт, 2018. – 191 с. – (Серия «Антология мысли»).



19. *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. Уединенное. Смертное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 876 с.
20. *Соколов М.Н.* Вейдле // Культурология: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 327.
21. *Тютчев Ф.И.* Весенняя гроза // *Тютчев Ф.И.* Лирика. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 12.
22. *Фет А.* Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1956. – 380 с.
23. *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание / предисл. и коммент. игумена Андроника (А.С. Трубачева). – М.: Моск. рабочий, 1992. – 559 с.: ил. – Фрагмент «Природа» впервые опубликован в «Вестник РСХД», Париж, 1971, № 100, 101.
24. *Чичибабин Б.* Сияние снегов: Сборник. – М.: Время, 2015. – 544 с. – (Серия «Поэтическая библиотека»). – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-boris-chichibabin/94548-siyanie-snegov-sbornik-boris-chichibabin/read/page-1.html>
25. *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Петроград: 18-я Государственная типография. Лештуков, 13, 1919. – Вып. 1/2.
26. *Прот. Шмеман Александр.* Памяти В.В. Вейдле // *Вейдле В.* Эмбриология поэзии / сост. и комментарии В.В. Сапова. – М.: Изд-во «LVS», 2001. – С. 93–99.

## References

1. *Ahmatova A.A.* Tajny remesla // *Ahmatova A.A.* Sochineniya. Tom I. Stihotvoreniya i poemy. – М.: Hudozh. lit., 1986. – С. 190–191.
2. *Bal'mont.* Poeziya kak volshebstvo. – М.: Ripol-Klassik, 2018. – 204 s.;  
*Bal'mont.* Poeziya kak volshebstvo. – М.: Izd-vo. Knigoizdatel'stvo «Skorpion», 1915. – 110 s.
3. *Belyj.* Simvolizm. Kniga statej. – М.: Musaget, 1910. – 651 s.
4. *Bualo N.* Poeticheskoe iskusstvo. – М.: Hudozh. lit., 1937. – 298 s.
5. *Blok A.* Pis'mo Bloka A.A.K.I. Chukovskomu. 26 maya 1921 // *Blok A.* Sobr. soch. v shesti tomah. М.: Pravda, 1971. – Т. 6. Pis'ma 1898–1921. – С. 304.
6. *Vejdle V.V.* Umiranje iskusstva: Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i hudozhestvennogo tvorchestva. – SPb.: Axioma, 1996. – 334 s.
7. *Vejdle V.V.* O dvuh iskusstvah: vymysla i slova // *Novyj zhurnal.* – N'yu-Jork, 1970. – N 100. – С. 110–133.
8. *Vejdle V.V.* Muzyka rechi // *Zvuchashchie smysly.* Al'manah / Sost. i otv. red. S. Ya. Levit, L.T. Mil'skaya. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. – С. 525–573. (Seriya «Kul'turologiya. XX vek»).
9. *Vejdle V.V.* Zvuchashchie smysly // *Zvuchashchie smysly.* Al'manah / Sost. i otv. red. S. Ya. Levit, L.T. Mil'skaya. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. – С. 574–641. (Seriya «Kul'turologiya. XX vek»).
10. *Vejdle V.V.* Embriologiya poezii: Vvedenie v fotosemantiku poeticheskoy rechi. – М.: Izd-vo «LVS», 2001. – 128 s.
11. *Vejdle V.V.* Pikassiana // *Novyj zhurnal.* – N'yu-Jork, 1973. – № 110. – С. 64–79.

12. *Gal'ceva R.A.* Ob umiranii iskusstva // *Novyj mir*. – M., 1996. – N 10. – S. 228–233.
13. *Goethe I.V.* *Sobr. soch.*: V 10 t. – M.: Hudozh. lit., 1975. – T. 1. – 528 s.
14. *Goethe I.V.* *Pevec* // *Gyote I.V. Lesnoj car'* [per. s nem.] – SPb.: Amfora. TID Amfora; M.: ID Komsomol'skaya pravda, 2012. – S. 73–74: il. – (Seriya «Velikie poety»).
15. *Del'vig A.A.* *Pis'mo Pushkinu A.S., 10 sentyabrya 1824 g.* Peterburg // *Pushkin A.S. Perepiska 1815–1825*. – M.: Direkt-Media, 2015. – S. 107.
16. *Mallarme St.* *Sobr. stihotvoreniy.* Perelozhil Mark Talov. – M.: Samizdat, 1990. – 112 s.
17. *Pushkin A.S.* *Polnoe sobranie sochinenij v desyati tomah*. – 2-e izd. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1958. – 902 s.
18. *Rozanov V.V.* *Izbrannye raboty* / V.V. Rozanov. – M.: Yurajt, 2018. – 191 s. – (Seriya «Antologiya mysli»).
19. *Rozanov V.V.* *O sebe i zhizni svoej. Uedinennoe. Smertnoe. Opavshie list'ya. Apokalipsis nashogo vremeni*. – M.: Mosk. rabochij, 1990. – 876 s.
20. *Sokolov M.N.* *Vejdle* // *Kul'turologiya. Enciklopediya: v 2 t.* / Gl. red. i avtor proekta S. Ya. Levit. – M.: ROSSPEN, 2007. – T. 1 – S. 327.
21. *Tyutchev F.I.* *Vesennaya groza* // *Tyutchev F.I. Lirika*. – M.: Nauka, 1965. – T. 1. – S. 12.
22. *Fet A.* *Stihotvoreniya*. – M.: Hudozh. lit., 1956. – 380 s.
23. *Florenskij P.A.* *Detyam moim. Vospominaniya proshlyh dnei. Genealogicheskie issledovaniya. Iz Soloveckih pisem. Zaveshchanie / predisl. i komment. igumena Andronika (A.S. Trubacheva)*. – M.: Mosk. rabochij, 1992. – 559 s.: ill. (Fragment «Priroda» vpervye opublikovan v «Vestnik RSHD», 1971, N 100, 101).
24. *Chichibabin B.* *Siyanie snegov. Sbornik*. – M.: Vremya, 2015. – 544 s. – (Seriya «Poeticheskaya biblioteka». – Rezhim dostupa: <https://iknigi.net/avtor-boris-chichibabin/94548-siyanie-snegov-sbornik-boris-chichibabin/read/page-1.html>)
25. *Shklovskij V.* *O poezii i zaumnom yazyke* // *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*. – Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya. Leshtukov, 13, 1919. – Vyp. 1–2. – 170 s.
26. *Prot. Shmeman Aleksandr.* *Pamyati V.V. Vejdle* // *Vejdle V. Embriologiya poezii / sost. i kommentarii V.V. Sapova*. – M.: Izd-vo «LVS», 2001. – S. 93–99.