

В защиту тепла человеческого дыхания

Вспомогательный текст, - 2001, - 6-12 стр., - с. 10

В подмосковном Переделкине прошла Вторая Международная научная конференция «Булат Окуджавы: его круг, его век». Трехдневные «чтения» открыло эссе Фазила Искандера «Совесть», а продолжили поэты Олег Чухонцев и Татьяна Бек, литературоведы Галина Белая и Лев Аннинский и другие исследователи творчества Булата Окуджавы из Москвы, Питера, Екатеринбург, Риги, Кракова, Далласа. Свой доклад прислал на конференцию из Германии и Сергей Аверинцев. Мы публикуем сокращенный вариант этого выступления, любезно предоставленный организаторами конференции.

Сергей АВЕРИНЦЕВ

Я начну с цитаты, чужестранной и притом весьма классической. В стихотворении, предпосланном гётевскому «Западно-восточному дивану», мы встречаем слова, характеризующие, по сути дела, изначальное состояние любой культуры. Вот буквальный перевод: «Слово было там таким весомым потому, что это было слово выговариваемое. Живая речь — это речь звучащая, чувственно, сенсорно воспринимаемая нашим слухом». Слова Гёте относятся прежде всего к дописменному и вневписменному бытованию поэтического слова. Но не к нему одному. Достаточно вспомнить, например, что на древнееврейском языке один и тот же глагол означает и «вопить», и «читать». Древние читали вслух, ощущая читаемое неёмом и языком. И этот глагол «читать» — тот же самый, который мы встречаем в формуле «глас вопиющего в пустыне». «Петь» — это такое обозначение для поэзии, какой она была в своем тождестве от Гомера до совсем недавних времен. А теперь попробуем понять так же буквально строку «Каждый пишет, как он дышит». Все мы знаем, что эта фраза означает в контексте разговорного диалекта среды и поколения, на которые она ориентирована, и все же попробуем понять ее буквально. С древнего «пою» и всего, что с этим связано, начиналась когда-то любая национальная поэзия, однако для русской поэтической традиции, обусловленной возможностями русской речи, русского говора, пожалуй, характерна особая чуткость к сенсорно-воспринимаемому звучанию. <...>

Рисунок Булата Окуджавы



...В поэзии 1-й половины XX века зарождается линия, особенно тесно связывающая поэтическую речь и пение. Пение сугубо домашнее, негромким глуховатым голосом, весьма далекое от сферы вокала, зато живущее своей жизнью в органической связи со словом. Вспомним, как описывают посетители Башни Вячеслава Иванова выступления Михаила Кузмина, распевавшего свои стихи, положенные на музыку. Как выразился один из этих посетителей, Сергей Витальевич Троцкий, — «некрасиво и прекрасно». Надо сказать, что из жизни, хотя бы с ее периферии, эти опыты Кузмина довольно долго не исчезали. Еще в пору моего отрочества дамы постарше в Москве и Питере могли напевать что-нибудь вроде

«Дитя не тянется весною за розой», и так далее.

Игорь Северянин своих стихов не пел, но он декламировал их нараспев на поэзо-концертах. Недаром он придумал такое словечко — «поэзо-концерты». Поэзия была и для него, на его северянинский подчеркнут эстрадный манер, устным искусством. Искусством, которое живет в исполнении, так что текст является для исполнения себе-то вроде партитуры. И так ли уж отличался в этом отношении Северянин от его яростного и ненавидящего соперника Маяковского?

И третье имя, которое необходимо назвать в этой связи, — имя Александра Вертинского. Отношение к каждому из названных мною представителей устной поэзии может быть различным, но постольку-поскольку я по роду моих занятий — историк литературы, я не могу позволить себе ни опускать шокированно глаза при упоминании Игоря Северянина или Вертинского, ни подыскивать им сентиментальных похвал и извинений. Северянин и Вертинский — важные персонажи истории русской культуры многих десятилетий, именно с ними связана непрерывность занимающей нас традиции. Мне приходилось немало спорить с моими западными коллегами: для них инициатива Окуджавы сводима исключительно к внероссийским импульсам вроде французских шансонье. Когда я пытался возражать и называл хотя бы имя Вертинского, мои собеседники очень удивлялись, что Вертинский пользовался популярностью в советские годы. Но так было.

Упоминание тех имен, с которыми связан предыдущий пассаж, не представляет собой никакой попытки детерминировать из прошлого личное творчество Окуджавы. Я нахожу чрезвычайно достойным и по-человечески честным то обстоятельство, что сам Булат Шалвович никогда не отрекался от Игоря Северянина как своего предшественника. Но приходится взгнунуть на Окуджаву и среди тех так называемых бардов, появление которых было связано с его инициативой и в кругу которых он в скором времени оказался. Я бы хотел подчеркнуть, что проявление устного начала, связанного с фонетикой речи в поэзии, не сводится только к аллитерациям и ассонансам, метру и ритму, характеру рифмы. Речь идет также об интонации. А когда интонация достаточно вариативна и далека от монотонности, она принуждает слушателя к особенно живому восприятию движения времени в некоем музыкально-интонационном контексте. Для меня сила поэта Окуджавы — в гибкости его интонаций. Наверное, этого поэта, с лучшими чувствами коллегиальной солидарности написавшего в 1980 году «Траурную песенку о Володе Высоцком», не надо было бы хвалить за счет его коллег, но поделаться ничем не могу. В чем я вижу наибольшее различие между его поэзией и текстами других бардов? Мелодический облик стихотворения у Окуджавы задает поступательное интонационное движение, оно же внутренне диктует эстетически необходимый объем. В каждом тексте Окуджавы ровно столько куплетов, сколько необходимо: ни больше ни меньше. А у, скажем, Галича и еще более у Высоцкого, напротив, установка на устный импровизационный натиск приводит к нескончаемому нанизыванию более или менее монотонно варьирующихся, если не повторяющихся друг друга куплетов. И еще, и еще, и еще раз, пока певец и его слушатели не утомятся. У Окуджавы интонационное построение гораздо сложнее и гибче: зачин куплета вбирает в себя осмысленную память о предыдущих зачинах.

А теперь несколько слов об общей мировой перспективе. Я не хотел бы оказаться в компании лиц, насмешивших в свое время публику своими трактатами вроде запомнившегося «Почему я не модернист». И все же мной владеет тревога, тревога традиционалиста, перед зрелищем повсеместного вытеснения из мировой литературы самых основ отношения к поэзии как к устному, звучащему искусству. Прежде всего — тем, что в наше время называется верлибром. Очевидно, что современный верлибр так же далек от классического верлибра Уитмена или Фета, как и от в большей степени отмеченных внешней регулярностью систем стихосложения. Современный верлибр все чаще ориентирован на существование и самоощущение в пространстве письменных знаков, которые должны быть считаны глазом примерно так, как компьютер сканирует написанный текст. Не остается места для шевелящихся губ, для человеческого дыхания. Верлибр перестает быть свободным ритмом, соотносимым с ритмами традиционной метрики, и превращается в простое отсутствие ритма. Я думаю, мы переживаем момент, когда традиция, восходящая к незапамятным временам выговариваемого слова, стоит перед вызовом, которого не знала никогда. И хотя бы этот вызов заставляет нас с особенной остротой, а стало быть, и с чувством солидарности поразмышлять над феноменом поэзии звучащей. Поэзии, сохраняющей тепло человеческого дыхания.