

Н. М. Бахтин

Письма о слове

Если вообще внутренний «тонус» культурного самоощущения эпохи является тою почвой, в которой коренится и которой питаемо всякое творчество, то в области словесного искусства эта истина особенно наглядна и неоспорима: и направление, и пределы индивидуального творческого почина здесь всецело предопределены языковым сознанием эпохи.

Многообразные причины, на которых здесь останавливаться не место, вызвали, по-видимому, за последнее десятилетие, глубочайший сдвиг в русском языковом сознании, — сдвиг, который в художественном слове выразился тем небывалым разложением, недоуменными свидетелями которого мы ныне являемся. Но во что разрешится этот сдвиг, и какие оздоравливающие факторы могут и должны вывести русскую поэзию из этого, казалось бы, безнадежного состояния?

* * *

Передо мною недавно вышедшая в Москве книжка профессора Серезникова (видимо, из профессоров новейшего советского производства) «Музыка слова» — первая часть руководства «Искусство художественного чтения». По всему тону, по наивной беспомощности метода, по убожеству путающейся мысли, — это явно продукт бойкота полуобразованности. Но тем показательней, тем отрадней, что эта, во многом почти комическая, книжка заключает в себе очень устойчивую и опирающуюся на поучительный опыт теорию художественного слова. Против большинства положений Серезникова, отвлекаясь от нелепости формулировок, — возразить нечего. Чувствуется, что это руководство не «плод уединенных размышлений», но просто старательная и неумелая сводка положений и методов, которые у автора были под рукой. Такая книжка, думается мне, могла возникнуть только в среде (а среда эта, видимо, полуобразованная масса), где восприятие поэзии стало прежде всего восприятием произносимого, звучащего слова. Работа Серезникова, повторяю, сама по себе совсем не интересна: общими проблемами автор, к счастью, почти не занимается, а его практические соображения отвлеченно давно были нам известны. Но ново то, что руководство это указывает на некоторое общее изменение в отношении к слову.

Если в этом проявляется не только случайный и преходящий интерес, то такое изменение может быть чревато неизмеримыми последствиями.

* * *

Дело в том, что вопрос о произнесении стихов вовсе не сводится только к установке «приемов интерпретации голосом произведений поэзии». Поэзия, вне реального звучания указующих и определяющих слов, так же мало существует, как музыка — вне реального наличия чистого и беспредметного звука. Поэтому, проблема произносимого слова есть проблема поэзии вообще.

То, в какой мере, в данную эпоху, брали слово как живое и звучащее, определяет, в существенном, весь облик словесного творчества этой эпохи. С этой точки зрения, вся история новой европейской поэзии может быть истолкована как непрерывный процесс перехода от слова произносимого, реально звучащего, к слову мыслимому, читаемому «про себя». Слушатель постепенно вытесняется читателем. Живое звучание становится лишь сопровождающим чтение воспоминанием звучания; и чем дальше — тем это воспоминание все спутаннее и бледней.

Не то, чтобы поэты меньше заботились о звуковой стороне стиха; наоборот, музыкальные элементы оттеняются и подчеркиваются ими с особенной, почти болезненной настойчивостью: романтизм и символизм испуганно и жадно оберегают замирающую музыку (и сколь многое в поэтике обеих школ уясняется нам как такое «оберегание»). Но это все — лишь выражение того же процесса.

* * *

Поэзия построяет свой объект во времени, и потому стихотворение есть необратимый, непрерывный, как бы одним дыханием развертываемый динамический ряд, ни в одной точке которого нельзя произвольно замедлить, остановиться, оглянуться. Так мы и воспринимаем стихотворение, когда его слушаем: оно здесь может быть обозреваемо лишь непрерывно и в одном направлении, внутренний темп восприятия всецело определяется конкретным темпом самого стихотворения.

Задержка, возвращение, произвольное замедление — разом вырвали бы нас из живого восприятия динамически нарастающего ряда, и все внутренние и структурные соотношения пьесы оказались бы нарушены. Но это именно и происходит, если мы читаем стихи про себя. Непрерывный динамический и звучащий ряд подменяется соответствующей ему системой знаков, которую мы можем обозревать в любом темпе, и должны медленно истолковывать, перечитывая, сопоставляя, исходя при этом из любой точки и останавливаясь в любой точке. Выдвигается совершенно новый принцип восприятия и оценки, все соотношения ощущаются по-иному, удельный вес всех элементов меняется. Логический и смысловой элемент слова начинает преобладать, а звуковой присоединяется к нему как некая лишь представляемая, но не осуществляемая возможность; чтобы восстановить

нормальное соотношение, поэт невольно должен искусственно затемнять первый, искусственно же выделяя второй (здесь последнее основание всех существенных положений символической и романтической поэтики).

* * *

Можно установить а priori основные признаки поэзии, рассчитанной на слушателя: крайне отчетливые и резкие структурные линии; логический остов достаточно твердый, чтобы не быть поглощенным музыкой (именно потому, что ей дана здесь вся полнота реального звучания); устранение всего того, что не может обладать действительностью при слуховом восприятии; отсюда — неравномерная смысловая наполненность стихов, материал, распределенный массивными глыбами, моменты полутени и отдыха, стремительные подъемы и резко выделенные, ярко освещенные вершины — формулы. В такой поэзии музыка не может бояться логики, которой поэтому дана вся сила и вся острота (как напряженной диалектике трагических тонов), не позволяющая слову раствориться в стихии чистой, безудержной музыки.

Но все эти признаки, установленные а priori, не что иное, как реальные признаки античной поэзии.

Совершенно обратное наблюдаем мы в новой поэзии. Она рассчитана на читателя, и музыка поневоле должна оберегать себя здесь всеми средствами. Поэтому логический остов затушеван или упразднен, чтобы не заглушить этой, лишь мыслимой, музыки; структурные линии «смазаны», извилисты и капризны. Можно остановиться, замедлить, и оттого ритм — *courte haieine*^[7], и ритмические периоды резко отщелкиваются рифмой; отсюда же стремление к сплошной смысловой наполненности: всякая точка пути равно существенна, всякий эпитет должен быть значительным и определяющим («постоянный эпитет» был бы немислим в такой поэзии). Это искусство тончайших узоров, которые надо рассматривать в лупу — внимательно, многократно и подолгу. В античной поэзии слушатель был властно вовлекаем в неодолимое течение динамического потока; в новой поэзии он сам, медленно и с усилием, вникает: она, застылая, раскрывается ему лишь в меру его собственной активности. Отсюда — «келейность» новой поэзии. Слуховая поэзия или, что то же, античная, — искусство с широко распахнутыми дверьми; новая — «работа на любителя»; двери ее узки и замкнуты: надо долго стучаться. Широкий жест здесь был бы смешон; старому пафосу — не место: он хочет полного голоса и спутал бы, изорвал бы паутинные узоры утонченной поэзии «для чтения про себя».

* * *

Но в реальном звучании, где все становится на свое место, где соотношение главного и второстепенного восстанавливается, — тончайший узор

изобличает свой основной недочет: атомизм, отсутствие твердых линий и явственно выделенных доминант.

Заранее ясно, что при чтении вслух произведений новой поэзии неизбежна следующая дилемма: либо давать полноту выражения звуковым элементам (и тогда структура, логика, смысл — все тонет в звучании, поэзия, теряя свой указующий и предметный характер, становится ублюдочною музыкой); либо, чтобы восстановить должную пропорцию, искусственно умять полноту музыкальной стихии (и тогда поэзия становится дурною прозой).

Таковы и в действительности два господствующих типа декламации, оба равно неприемлемые. Искать между ними третьего — бесполезно, просто потому, что новая поэзия создана не для слушателя. Но показателен тот факт, что в наши дни господствует именно первый тип декламации, и что здесь почти совсем отказались от искусственного восстановления нормальной пропорции путем умаления ее первого члена — музыки. Это указывает, что назревает потребность восстановить пропорцию по существу, что возможно, лишь если поэзия, всецело и до конца, станет искусством целостного слова.

* * *

Итак, «мыслимая» поэзия, умяя звук, умяяла и смысл; и слово, в его двоякой сущности — звучащей и указующей, — медленно умирало. Подменив его ускользящим призраком и стараясь удержать призрак, — измельчали твердый остов логической структуры, отвергли начало строя и строгости. Так, через пресловутое «*de la musique avant toute chose*», мы носили и дальше:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись.
(Мандельштам)

И подлинно, в современной русской поэзии (за немногими и мало показательными исключениями) все расплзлось в пену и муть. Но самые крайние, якобы «чисто звуковые опыты», вплоть до «заумного языка» и нечленораздельных звучаний футуризма, предполагают забвение именно реального звучания и, в конечном счете, черпают всю свою силу в старой истине: «бумага все выдержит».

Отсюда только один выход: возвращение к поэзии как к искусству произносимого слова. Только здесь целостное слово — полно звучащее и властно определяющее — вновь станет подлинным материалом поэзии. Но это не только выход, это и путь — путь к искусству «с широко распахнутыми дверьми», то есть к новому классицизму.

Но можно ли надеяться, что русская поэзия вступит на этот путь? Не знаю, но дальше идти по старому пути, казалось бы, некуда... А положительные основания для надежды я нашел, как это ни странно, в смешной книжке профессора Сержникова, самоуверенно поучающего студисток о том, как надо читать стихи.