

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ

Ритм как теодицея

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ



РИТМ КАК ТЕОДИЦЕЯ

То, что сегодня называют верлибром и что вытесняет по всему свету прочие способы писать стихи, за редкими исключениями таково, что, если мы называем верлибрами определенные стихотворения старых поэтов от Клопштока и Гёльдерлина до Тракля и Мандельштама, пожалуй, даже до Элиота и Целана, до скромного Бобровского, в которых ритм не укладывается в единообразные метрические схемы, но, однако, совершенно явственен от первого слова до последнего, — для нынешней продукции надо было бы подобрать какое-то другое имя. Старый верлибр, во-первых, существовал в соотношении с метром, давая особенно резко ощутить ритмическую организацию поэзии на самой ее границе, во-вторых, как и приличествует явлению пограничному, маркировал какой-то взрыв, — вспомним хотя бы псалмодическую экстатичность голоса Уитмена. Иначе говоря, он жил острым напряжением между ним и стихом традиционным. С элиминированием (или хотя бы размыванием и расслаблением) последнего исчезает и напряжение.

Однажды мне случилось подряд прочитать в одной немецкой антологии два австрийских текста: один классический — сцену из драмы Грильпарцера «Сон-жизнь», когда Рустан просыпается после целой прожитой им во сне жизни (известный мотив, трактованный прежде Кальдероном, а позднее Германом Гессе); один новейший — монолог из «Самообвинения» Петера Хандке («Я оказался в мире. Я возник. Я был зачат. Я зародился. Я разросся. Я родился. Я был учтен статистикой рождений. Я стал делаться больше...» и т. д. и т. п.). При вопиющем несходстве обоих текстов, чисто тематически в том и другом — по ту сторону бидермайеровского морализирования в случае Грильпарцера, по ту сторону шестидесятнического «бунта» в случае Хандке — определенно есть нечто общее: оба дают жуткий, неуютный взгляд на жизнь извне жизни, из какого-то нечеловеческого пространства, откуда вся человеческая «экзистенция» видится совершенно нереальной.

Но контраст, лежащий глубже, чем внешние атрибуты историко-литературных эпох, обусловлен прежде всего иного попросту тем, что у

Грильпарцера — четырехстопные хорей, а у Хандке — проза, и притом проза нарочито, подчеркнута аморфная. Поэтому у второго появляется то, чего не было у первого: полное отсутствие дисциплины, человеческой выдержки и осанки, нужной, как всегда считалось, именно перед лицом жути. Что бы ни приключалось с героем Грильпарцера, — но за одной хорейческой строкой непременно последует другая, и так будет до конца драмы; примерно так, как после нашей смерти будут до конца мировой драмы продолжать сменяться времена года и возрасты поколений, каковое знание, утешая нас или не утешая, во всяком случае, ставит на место и учит мужеству. «...И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красною вечною сиять», — Пушкин, ровесник Грильпарцера, только однажды эксплицировал это в словах; но разве не об этом говорит неустанно самый его стих?

...Литературная теория и литературная критика любили рассуждать о соответствии формы и содержания в классической литературе. Пора поговорить о том, что это соответствие контраста. В «Евгении Онегине» всячески тематизируется настроение, достаточно близкое к отчаянию; и притом весь роман — тут исключительно к месту вспомнить все рассуждения Бахтина о романе как противоположности эпосу! — разворачивается как причудливо непринужденная *causerie* автора с читателем, принципиально начинающаяся ни с чего и заканчивающаяся ничем. Однако онегинская строфа принадлежит к числу самых строгих, самых сложных и музыкально-упорядоченных строф. Какие ужасы встают перед нами, когда мы свежими глазами читаем, скажем, 2-ю песнь «Энеиды», прямо-таки предвосхищающую макаберные темы эпохи мировых войн; но движение вергилиевских гекзаметров дает контрастный противовес неприкрашенным кошмарам.

Так называемая форма существует не для того, чтобы вмещать так называемое содержание, как сосуд вмещает содержимое, и не для того, чтобы отражать его, как зеркало отражает предмет. «Форма» контрапунктически спорит с «содержанием», дает ему противовес, в самом своем принципе содержательный; ибо «содержание» — это каждый раз человеческая жизнь, а «форма» — напоминание обо «всём», об «универсуме», о «Божьем мире»; «содержание» — это человеческий голос, а «форма» — все время наличный органичный фон для этого голоса, «музыка сфер». Содержание той или иной строфы «Евгения Онегина» говорит о бессмысленности жизни героев и через это — о бессмысленности жизни автора, то есть каждый раз о своем, о частном; но архитектоника онегинской строфы говорит о целом, внушая убедительнее любого Гегеля, что *das Wahre* — это *das Ganze*. Классическая форма — это как небо, которое Андрей Болконский видит над полем сражения при Аустерлице. Она не то чтобы утешает, по крайней мере, в тривиальном, переслащенном смысле; пожалуй, воздержимся даже и от слова «катарсис», как чересчур заезженного; она задает свою меру всеобщего, его контекст, — и тем выводит из тупика частного.

(Честно говоря, если я вижу в чем религиозную ценность пушкинской поэзии, так уж не столько в учтивом ответе владыке Филарету или в переложении преп. Ефрема Сирина, сколько в неуклонной верности контрапункту, в котором человеческому голосу, говорящему свое, страстное, недоброе, нестройное, отвечает что-то вроде хора сил небесных — через строфику, через отрешенную стройность ритма. Старые поэты — всё больше грешники, но вящий грех и притом непроходимая глупость — пытаться словить их поэзию на слове, потому что в ней-то всегда есть не только слово, но и тайный, потому что метасловесный, музыкальный ответ

на слово; кто имеет уши, пусть слышит этот ответ, а кто не имеет, пусть воздерживается от чтения стихов. «А вот он, гад, сам сказал то и то! Вот где он проговорился!» Да, сказал, да, проговорился, — и ритм дал на все свой ответ. С некоторым преувеличением рискнем сказать, что когда мятеж и отчаяние выражают себя в такой безупречно дисциплинированной и притом живой форме, как у Пушкина, — это почти так, как когда псалом принимает вовнутрь своего пространства слова безумца, как известно, сказавшего: «нести Бог», — и тем преодолевает их.)

Как странно, как нелогично, что Лев Толстой, так восхищавшийся манерой русского крестьянина умирать, одновременно ругательски ругал, во-первых, церковную обрядность, во-вторых, условность поэтического обихода. Уж не будем говорить, что значила обрядность — не только церковная в собственном смысле — для жизни и смерти этих самых мужиков, как она превращала беду из патетической катастрофы или постпатетического «абсурда» — в дело, требующее делового отношения. Странно, что он сравнивает соблюдение ритма и рифмы с нелепыми приседаниями во время сельского труда — он-то знал лучше нас, как ритмичны были движения при традиционных формах работы и как характерны были для быта прежних времен трудовые песни, эксплицирующие именно эту ритмичность. Но как он не понимал, что Пушкин, заключая свои «змеи сердечной угрызенья» в неспешный ход шестистопных ямбов, чередующихся с четырехстопными, — в этом, именно в этом принадлежал тому же порядку вещей, что и невозмутимо принимающий свою кончину мужик!

...Стих выбран для рассуждения, именно стих, просто потому, что в нем концентрированнее и осязаемее присутствует то начало, без которого невозможна, конечно, и проза, скажем, «Записок о галльской войне» и «Капитанской дочки» — в отличие от простого не-стиха, от той «прозы», которой, помнится, говорил г-н Журден.

1 Истинное... Целое (нем.). (Примеч. ред.)