

ПОЭТ И СЛУШАТЕЛЬ XVIII- НАЧАЛА XX ВЕКА

Галина Смирнова

История русской поэзии знает немало случаев и даже целых периодов, когда создавались стихи, принципиально ориентированные на слушателя, когда печатное слово искало выхода в устном бытовании, когда оно требовало для себя устной интерпретации, порой музыкального аккомпанеента, актерского или авторского исполнительства.

В литературе XVIII века главенствовали высокие жанры: в драматургии предпочтительное место отдавалось трагедии, в поэзии — оде.

Ода относилась к витийственному жанру и отличалась своим ораторским пафосом и воздействием. Ее декламационный стиль был порождением ее установки на слово произносимое, высокопарное, велеречивое. Ода требовала описания событий волнующих и грандиозных, чувств страстных и высоких, интонаций торжественных и выразительных. По всей вероятности, особая манера чтения стихов, принятая в России, — чтение нараспев, восходит к церковному чтению (Успенский 1971). Читались же оды в помпезном дворцовом зале или в вычурных покоях богатого мецената, причем, декламационное значение каждого элемента произведения этого жанра было столь важно, что поэты того времени привносили дополнительные ухищрения, которыми они снабжали свое исполнительство.

Поэт должен был “производить впечатление” всеми возможными способами — вплоть до жестикюляции и особенных интонационных сдвигов. Жестовые иллюстрации к оде становились настоящим искусством, имеющим свои теоретические обоснования и описания. Вот какие, к примеру, реко-

мендации дает по этому вопросу сам М. Ломоносов:

Во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют, а когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают оную купно руками, очами, головою и плечьми. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или клянутся и присягают, отвращенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают, приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною ж рукою указуют, усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показывают важность вещи, раскинув оныя на обе стороны, сомневаются или отрицают, в грудь ударяют в печальной речи, кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость, голову опустивши, показывают печаль и унижение, ею тряхнувши, отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают.¹

Психологизм был органически чужд такого рода поэзии, однако, его отсутствие восполнялось целой системой аллегорий, риторических знаков и жестов, которые пронизывали произведение буквально насквозь.

Широчайшее распространение оды в поэзии XVIII века обуславливалось целым рядом обстоятельств. Не последнюю роль играло то, что ода была жанром заказным, щедро оплачиваемым (в отличие, скажем, от элегии) либо заказчиком-меценатом, либо просто тем, кому она была адресована, в том случае, если поэт создавал ее по собственному почину. Так или иначе, материальный стимул часто толкал поэта выбирать именно этот жанр.

Социальный статус оды позволял ей диктовать свои эстетические принципы и другим жанрам поэзии: Н. Карамзин и его окружение, предпочитая салонные, камерные жанры, не могли не оценить, вслед за архаистами, канонического, гладкого, плавного, удобного для декламации стиха и не

¹ Цит. по кн.: Тынянов 1977: 235-236.

воспользоваться уроками этой поэтической школы. “Вся моя работа, — писал в своих мемуарах поэт И. И. Дмитриев, — была только в том, чтобы стихи мои были менее шероховаты, чем у многих. Одну только плавность стиха и богатую рифму я считал красотой и совершенством поэзии. Но в то время у нас едва не так же думали не только читатели, но и сами первостепенные стихотворцы” (Дмитриев 1866: 91).

Ораторский, акустический стих неизбежно должен был прийти в столкновение с качественно иным характером восприятия: в XVIII веке поэзия начала обретать печатное бытование. То, что было предназначено для слушателя, находящегося в большом зале, представлялось напыщенным и грубым читателю, имевшему перед собой печатный текст.

Ю. Тынянов приводит интересный пример того, как тонкий ценитель стихов Н. Языков, восхищавшийся “Андромахой” Катенина, прочитав ее, был очень разочарован, так как, по его признанию, на слух ему были “вовсе неприметны и грубость слова, и неточность выражений, и многословие неуместное” (Тынянов 1969: 33).

Гражданский пафос од, их тяжеловесность, помпезность, официозность не могли не вызвать к жизни в поэзии явления совершенно противоположного качества. Такой эстетической антитезой стали возникшие в середине XVIII века литературные кружки и салоны, променявшие грандиозность и напыщенность правительственных залов, чопорность и блеск меценатских покоев на камерность домашней обстановки, легкую непринужденную атмосферу дружеских бесед и застолий.

“Домашняя” поэзия XVIII века носила камерный характер, которым и удовлетворялась, вовсе не стремясь к печатной карьере. Она была плодом досуга, формой игры, была переполнена подробностями душевного бытия определенного круга людей; была она также способом легкого флирта с дамами, общения с другом, поздравления начальника с праздником, а иногда – сатирой на недруга или же остроумным каламбуром, которым можно было блеснуть в светском обществе. И если подобного рода поэзия все-таки попадала в печать, например, в специальных разделах журналов конца XVIII века, то только потому, что сами журналы носили светски-бытовую, почти домашнюю одежду.

Языковая реформа, которая произошла в литературе начала XIX века, связывается с именем Карамзина. Он находился в центре той группы литераторов, которые использовали в своих творениях языковые ресурсы второго и третьего сословий, а по своему положению в литературе могли называться дилетантами. Эта группа манипулировала жанрами легких посланий, шуточных писем, каламбуров, басен, шарад и вполне удовлетворялась привычной формой их бытования — в большей степени салонным декламированием, в меньшей — альбомами и рукописными сборниками.

Главным знатоком и тончайшим ценителем избиралась какая-нибудь образованная дама. Она задавала тон, ее литературный вкус признавался тем эталоном, соответствовать которому стремились самые блестящие из тогдашних литераторов. Высшей похвалой стиху была “благосклонная улыбка прекрасного пола” (Пушкин). Подобная ориентация породила систему особого эстетизированного, “приятного”, женственно-жеманного, гладкого, плавного литературного языка, построенного на иносказаниях и недомолвках. Понятно, что в литературе этой эпохи главенствовал язык поэтический.

Литературные общества, салоны и кружки, получившие свое наибольшее распространение в первые десятилетия XIX века, являлись естественной средой для той литературы, которая осознавала себя “неофициальной”.

Ориентация поэзии на дамский вкус — прихотливый, изысканный и капризный — исходила из стремления противопоставить новую, нарочито дилетантскую, “уютно-домашнюю” и интимно-камерную литературу старой — дворцовой, парадной, профессиональной и официозной, принципиально “не-дамской”. “Отсюда объясняется — по словам Б. А. Успенского — ориентация карамзинистов на язык и вкус дамы и вообще характерная для этого направления феминизация языка и литературы: женщины выступают, с одной стороны, как обладательницы тонкого вкуса и “нежного слуха” и, с другой стороны — как носительницы естественного начала в языке (Успенский 1985: 58-59).

...не смешно ли почитать женщин, которые так часто поражают нас быстротою понятия и тонкостью чувства и разума,

существами низшими в сравнении с нами! Это особенно странно в России, где царствовала Екатерина II и где женщины вообще более просвещены, более читают, более следуют за европейским ходом вещей, нежели мы, гордые бог ведает почему (Пушкин 1949: VII, 518).

Не случайно некоторые литературные салоны XIX века возникли в гостиных знаменитых красавиц. Известное в 20-х годах “Вольное общество любителей премудрости и словесности”, которое посещали И. Крылов, Н. Гнедич, А. Измайлов, П. Катенин, А. Дельвиг, В. Кюхельбекер, Е. Баратынский и др. собиралось у С. Д. Пономаревой. Гости ее салона иногда выполняли ее литературные задания, сочиняя стихи на определенные слова, спорили на литературные темы и в конце вечера читали свои поэтические новинки. В. И. Панаев в своих “Воспоминаниях” пишет, что “она умела завлечь в гостиную всех тогдашних литераторов, декламировала перед ними их стихотворения и восхищала своей игрой на фортепьяно и приятным пением” (“Вестник Европы” 1867: I, 225-226). Эротика, эксцентрика, игра, домашнее музицирование — все это легко и естественно перемежалось разговорами о литературе и чтением стихов.

Другим знаменитым петербургским салоном был салон вдовы Н. Карамзина Екатерины Андреевны. В салоне Карамзиной собиравлись ежевечерне (!) прославленные поэты, литераторы, ученые — весь культурный бомонд столицы.

Салон А. О. Смирновой, объединивший литературные и аристократические круги общества, совмещал чтение стихов и прозы с анекдотами, шутками, игрой.

Здесь — записывает в своих воспоминаниях современник — ведутся умные беседы на политические... и литературные злобы дня, иногда устраиваются литературные вечера, поэты читают свои произведения, хозяйка критикует или хвалит, авторы галантно льстят: превознося ее вкус и тонкость замечаний, посвящают ей то шуточные, то страстные экспромты, сам царь иногда приходит на эти чтения... (Аронсон, Рейсер 1929: 185).

В Москве литературные салоны были в домах З. А. Волконской и А. П. Елагиной. Первая, помимо литературы, покровительствовала музыке, пению, театру, живописи. В доме

Елагиной “устраивались чтения, сочинялись и разыгрывались драматические представления, предпринимались загородные прогулки, описывалось в стихах, например, странствование к Троице-Сергию... Живая грациозная шутка была достоянием Елагинской семьи...” (“Русский Архив” 1877: 11, 492).

Салоны культивировали малые жанры не только литературы, но и всех прочих искусств. Домашнее музицирование, пение арий и романсов, карикатуры, карандашные наброски, театральные сценки, экспромты, музыкальные и поэтические импровизации, декламация, анекдоты вместе со стихами и литературными спорами – все это снижалось до уровня светского быта, сливалось с ним, делалось нерасторжимым. Сам быт тоже эстетизировался. Поведение гостей, их костюмы, манера вести беседу и т. д. должны были соответствовать негласным установкам хозяев салона.

Неслучайным кажется нам описание многими мемуаристами интерьеров гостиных, в которых встречались гости салона, блюд, которые подавались на стол, указания на то, играли ли там в карты или на биллиарде. Все эти детали быта воспринимались современниками как весьма значимые элементы, из которых лепилось художественное лицо салонов. Все, что выбивалось из сложившейся системы целого, изгонялось, корректировалось, исправлялось. Например, в своих “Записках” А. О. Смирнова постоянно упоминает, как Пушкин плохо читал свои стихи – “в галоп” – и поэтому ей пришлось как-то раз попросить П. Плетнева продекламировать их. Приемы индивидуализированного авторского чтения явно не соответствовали стилю салона Смирновой, ей, по всей видимости, импонировала манера актерского чтения, которая по тогдашним законам театральной декламации должна была иллюстрировать все переливы чувств и эмоций и к тому же наглядно изображать смысл произносимого текста. “Разговорный” тон в произнесении стиха считался неприличным в то время (“Цветник” 1810, № 4: 46).

В других же салонах властвовали совершенно противоположные принципы декламации. М. Погодин вспоминает о великолепной манере пушкинского чтения, которая, в отличие от школы известного мастера театральной “классической”

декламации Ф. Ф. Кокошкина, являла собой пример простой, ясной, внятной, а вместе с тем поэтической и увлекательной речи (Пушкин 1974: II, 27-28).

А. С. Пушкин по воспоминаниям современников (А. Керн, С. Шевырева, И. Пущина и др.) читал вслух много и охотно. Кроме “простоты” отличительными качествами его декламации были мелодичность, распевность, музыкальность, связанные с ритмической стороной стиха, а не с эмоциональной, чувствительной или содержательной его характеристикой, какую напыщенно преподносили современные ему актеры. “С нетерпением ожидаю успеха, — писал он брату по поводу “Орлеанской девы” В. Жуковского. — Но актеры, актеры! пяти-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драмо-торжественный рев Глухорева” (Пушкин 1949, т. 11).

Весьма распространенную манеру любительского чтения того времени показал Л. Толстой в “Войне и мире”:

Князь Василий славился своим искусством чтения. Искусство чтения считалась в том, чтобы громко, певуче, между отчаянным завыванием и нежным ропотом переливать слова, совершенно независимо от их значения, так что совершенно случайно на одно слово падало завывание, на другое - ропот.

Хорошо, своеобразно и непохоже на актерское исполнительство читали в салонах свои произведения А. С. Грибоедов, Н. И. Гнедич, И. А. Крылов. Манера каждого из них соответствовала стиховым и жанровым особенностям их творений. А. Грибоедов во время чтения умел “без фарсов, без подделок... дать разнообразие каждому лицу и оттенять каждое счастливое выражение” (Грибоедов 1980: 101). Н. Гнедич в своей исполнительской манере отталкивался от особенностей греческого гекзаметра, чрезвычайно певучего (Жихарев 1955: 618). И. Крылов “басни свои не читал, а пересказывал со всей грацией безыскусственности. В его голосе слышались переливы самих предметов, так что чтение его можно было принять за продолжение самого разговора, которым он занимал до сих пор свое общество” (Плетнев 1847: I, V).

Салоны, в отличие от литературных кружков, были не очень строгими по своему составу, который часто оказы-

вался текучим, поскольку туда входили не только творцы искусства, но и его потребители. Если кружок объединял людей вокруг литературного направления, какой-то системы социальных и культурных идей, то салон объединял людей вокруг его хозяина.

Салон брал на себя функцию посредничества между писателями и читателями. Круг писателей и читателей был здесь, конечно, узким, но зато общение было живым, непосредственным. Поэт приносил в салон сочинения, которые часто по самым разным мотивам он печатать не отдавал (цензурные рогатки, личные обстоятельства, сословные предрассудки и т. п.). Что касается поэзии, то ее репертуар, циркулирующий в салонах намного превышал репертуар печатной стихотворной продукции. В этом и заключается еще одна причина живучести литературных салонов.

Литературные вечера занимали промежуточное положение между кружком и салоном: здесь собирались, с одной стороны, близкие по духу литераторы, с другой, — близкие по духу читатели (слушатели). Таковы “среды” и “воскресенья” П. Плетнева, “среды” Н. Кукольника, “четверги” Н. Греча, “пятницы” А. Никитенко, В. Жуковского и А. Воейкова, “субботы” С. Аксакова и многие другие.

Кружок — более замкнутое общество, нежели салон. Здесь чаще всего был свой устав, фиксированный состав посетителей, четкая направленность тематическая и идейная каждой встречи. Нередко заседания кружков велись под протокол. Литературные чтения на них сопровождались устным рецензированием, в котором участвовали все члены кружка. Таковы кружки 10-20-х годов XIX столетия: “Беседа Любителей Русского Слова”, “Арзамас”, “Зеленая лампа”, “Дружеское Литературное Общество”. Кружки обычно существовали недолго, поскольку это были замкнутые коммуникативные системы, работавшие на себя и не имевшие выходов вовне.

Кружки, салоны и вечера первой половины XIX века занимали основную площадь, на которой формировался литературный процесс. Мы не можем не учитывать этого факта, особенно когда рассуждаем о поэзии той поры, которая, главным образом, ориентировалась не на безымянного, неизвестного автору читателя книги или журнала, а на конкрет-

ного салонного слушателя, чьи запросы, требования и реакция были прекрасно известны.

Впрочем, к середине XIX века печать настолько эволюционировала, а салоны настолько исчерпали себя, что произошла коренная переориентация: читатель в сознании поэта — это уже анонимный грамотей, отгороженный от него книжным листом с бездушным типографским набором, который является лишь жалким суррогатом живого голоса поэта и его неповторимого почерка. Стихотворная продукция первых десятилетий XIX века настолько проникнута живыми бытовыми и литературными реалиями, что требует при сегодняшнем восприятии серьезного и разностороннего комментирования. Каждое стихотворение А. Пушкина или Н. Языкова, А. Дельвига или Е. Баратынского живет дыханием конкретных человеческих отношений, представляет собой ответ на совершенно определенный бытовой, социальный, культурный и литературный заказ, направлено на хорошо знакомого поэту читателя (слушателя) и является веским словом в полемике литературных направлений.

В это же время наблюдается распад литературных салонов и кружков. Отчасти это произошло из-за того, что большинство функций литературных сообществ, как мы уже говорили, взяли на себя журналы, но в конечном счете из-за общей демократизации культуры, на волне которой начала свое развитие практика публичных литературных чтений.

Впрочем, начало этой практики можно было увидеть раньше — в 20-30-е годы в вечерах поэтических импровизаторов, в большинстве своем — иностранцев, чье искусство вдохновило Пушкина на написание “Египетских ночей”, а Гончарова — “Литературного вечера”. Но эти вечера имели замкнутый, чисто салонный характер. А вот публичные чтения 60-90-х годов были уже рассчитаны на обширную анонимную аудиторию.

Еще в начале 40-х годов Н. Гоголь в статье “Чтение русских поэтов перед публикой” выразил свою радость, что в Москве по инициативе М. Щепкина несколько актеров устраивали вечера чтений. Однако он советовал на этих вечерах отказаться от прозы и выносить на суд общественности поэзию.

Нам нужно обратиться к нашим поэтам, к тем высоким произведениям стихотворным, которые у них долго обдумывались в голове, над которыми и чтец должен поработать долго. Наши поэты до сих пор почти не известны публике (Гоголь 1959: VI, 130).

Об исполнительской манере чтения он говорит, что она не должна быть крикливой, но напротив, — очень спокойной, прочувствованной, и только тогда “в голосе чтеца послышится неведомая сила, свидетель истинно-растроганного внутреннего состояния. Сила эта сообщится всем и произведет чудо: потрясутся и те, которые не потрясались никогда от звуков поэзии. Чтение наших поэтов может принести много публичного добра” (Гоголь 1959: VI, 130). Чтобы придать этим чтениям общественный характер, Гоголь предлагает устраивать их с благотворительной целью.

Именно это назначение публичных выступлений было поводом в 60-е годы выхода на сцену уже не чтецов, а самих авторов. Петербургская “публика очень усердно посещала эти чтения и концерты, и часто большие залы в Благородном собрании и в некоторых клубах были битком набиты посетителями”, — писал в своих воспоминаниях А. Милюков.² На таких вечерах выступали из известных поэтов В. Бенедиктов, Я. Полонский, А. Майков, Т. Шевченко и др.

Не все литераторы воспринимали это новшество благожелательно, многих смущало, что публика сбегалась на концерты не столько для того, чтобы слушать, сколько поглазеть на знаменитостей, и потому писателям в этой ситуации считалось неприличным участвовать в них. Высказывалось опасение, что “публика, часто видя перед собой русских поэтов и литераторов, и не в поэтических тогах и венках, а в черных фраках и белых перчатках, скоро привыкнет к ним, как к простым смертным, и потеряет веру в их олимпийское величие”.³

Про московские литературные чтения современники рассказывали, что они имели более величественный и строгий

² Цит. по кн.: Аронсон-Рейсер 1929: 248.

³ Там же, с. 249.

характер, нежели петербургские концерты.

Горячий прием у слушателей, а также вольный характер публичных чтений не на шутку обеспокоил властей. В 1862 году от имени Государя Императора были оглашены “Правила для литературных чтений”. Отныне лица, желающие устроить в общественных собраниях литературное чтение, должны брать на то соизволение попечителя учебного округа или министерства народного просвещения и плюс к ним — цензурного комитета, представив ему сочинения, предлагаемые для прочтения. О каждом таком вечере, кроме этих учреждений, должен был знать и военный губернатор.⁴

Как видим, опасения правительства были более основательны, чем у литераторов-скептиков. Живое слово — вот, чего больше всего страшились власти, а что касается писателей, не желавших выходить к публике, они к нему просто не были приучены, они не опробовали вкус его и его назначение.

Начало XX века было ознаменовано оживлением в общественной жизни. Выход широких людских масс на авансцену социальной жизни создал ситуацию, когда игнорировать интересы публики стало уже невозможно. Демократизация в социальной сфере неизбежно отражалась на общей демократизации и массовости культуры. На этом фоне чтение стихов самими поэтами и чтецами-декламаторами с эстрады воспринималось уже как норма. В 1902 году был напечатан первый (из будущих 36 выпусков) поэтический сборник “Чтец-декламатор”. За несколько лет поэтами был пройден путь от салона и кружка к анонимному слушателю, путь, который для писателя XIX века был длиной во много десятилетий.

Чтобы понять, как изменилось отношение поэта к публике, достаточно представить себе невероятное: Е. Баратынского или Ф. Тютчева на подмостках зала Политехнического музея. А вот поэты первых десятилетий нашего века — А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин, М. Цветаева, Н. Гумилев, К. Бальмонт, С. Есенин, И. Северянин, не говоря уже о В. Маяковском — выступали там не один раз. Поэзия этого времени заново (какой уже раз!) была переориентирована на свои

⁴ Там же, с. 250-251; кроме этого см. Лемке 1924: 41.

акустические возможности, в ней весьма заметно возросли музыкальные и артикуляционно-произносительные элементы. Стих, будь он разговорный (А. Ахматова) или ораторский (В. Маяковский), требовал жеста, позы, голосовых модуляций, интонационных переходов.

Если для многих поэтов начала века эти произносительные и “жестовые” элементы в стихе ощущались лишь как тенденция, то в поэтике В. Маяковского они играли главенствующую роль. Маяковский был и остается до сих пор непревзойденным мастером устного стиха. “Язык его поэзии, как писал Г. Винокур, целиком пронизан стихией устного, и притом преимущественно громкого устного слова” (Винокур 1943: 111). Такая целевая установка стиля Маяковского была созвучна времени, в которое он творил. Времени, когда публичное выступление было самой массовой и самой демократической формой контакта публики с политиком, идеологом, литератором. Пожалуй, такого расцвета ораторской деятельности, такого количества самого различного рода собраний, митингов, диспутов на площадях, улицах, в клубах, театрах, кафе Россия еще не знала.

Маяковский любил выступать, потому что этот вид контакта с массами был наиболее адекватным его поэзии, его поэтическому языку, ориентирующемуся, в первую очередь, на слушателя. По количеству выступлений, пожалуй, никто из поэтов с ним сравниться не может.

Календарь выступлений поэта, составленный В. Катаняном по всем известным ему источникам (пресса, мемуары), ошеломляет. Это перечисление на семи страницах в два столбика в хронологическом порядке, где и когда выступал Маяковский с 1911 по 1930 год (64 выступления до революции, 623 — после, а сколько не учтенных!). География поездок не менее внушительна: 64 города в России и 11 городов мира. Только в 1927 году он написал 70 стихотворений, 20 статей и очерков, 3 киносценария и, наконец, поэму “Хорошо”, при этом Маяковский объездил с лекциями и чтением стихов Волгу, Центральную Россию, Украину, Белоруссию, Крым, Кавказ, Азербайджан, а за границей — Чехословакию, Германию, Францию, всего 129 выступлений в 44 городах (Катанян 1961: 510-516).

“Маяковский мечтал, — пишет в своих воспоминаниях П. Лавут, — о большой читательской аудитории.

— Один мой слушатель, — говорил он, — это десять моих читателей в дальнейшем” (Лавут 1963: 10).

К выступлениям Маяковский готовился очень тщательно и относился к ним, как к особому рода не только пропагандистской, но и эстетической деятельности: сам составлял, а иногда и рисовал афиши, обдумывал композицию вечера, заботился о рекламе, даже изредка сам продавал билеты, интересовался составом и количеством публики — и часто корректировал намеченный план выступления в соответствии с интересами той или иной аудитории.

Маяковский умел строить вечер как нечто целое. Сразу устанавливался контакт с публикой. Доклад он проводил как беседу, вслед за стихами снова начинал разговор и ответами на записки закреплял связь со слушателями (Лавут 1963: 18).

Наличие обратной связи в этой форме “тиражирования” своей поэзии больше всего привлекало Маяковского. Печать — будь то книга, газета или плакат, а также радио или кино, с которыми он активно сотрудничал, — такой непосредственной обратной связи, конечно, дать не может. Этот недостаток технически развитых видов тиражирования, способных обслуживать миллионные массы, Маяковский ощущал очень остро и, когда мечтал о будущих Средствах Массовой Коммуникации, всегда наделял их способностью мгновенно принимать информацию от зрителя или слушателя. “Когда-нибудь будет так” — писал он в “Как поживаете?”:

97. Человек диктует в микрофон.

98. Аудитория и люди, слушающие громкоговорители.

99. По гусеничкам и по проволочкам тянутся записки (Маяковский 1955-61: XI, 148).

В сценарии “Позабудь про камин” и в пьесе “Клоп” описано радио — и телеобращение профессора (председателя института воскрешений) к массам с просьбой высказаться — оживлять или не оживлять замерзшего 25 лет назад Присыпкина. Сцена голосования и обмена мнениями по этому поводу происходит с применением мгновенной обратной связи по радио и ТВ, которую сейчас уже может осуществить кабельное телевидение.

Односторонность коммуникации печати, радио и кино Маяковский пытался компенсировать системой записок во время выступлений. С середины 20-х годов он даже стал собирать их и незадолго до смерти говорил о будущей книге “Универсальный ответ записочникам”, которую он хотел написать на материале 20 тысяч записок.

Ориентация на звучащее слово, на живое общение с аудиторией меняет тип контакта “писатель-читатель” на “оратор-слушатель”. Такая замена существенно влияет на специфику языка коммуникации, вынужденного приспособляться к иным условиям восприятия. То, что у звучащего слова свои законы, отличные от слова письменного, привело к переосмыслению традиционной фиксации его на бумаге. Оказалось, что установленная форма графической записи слишком бедна для передачи оттенков звучащей речи. Появились попытки — большей частью у чтецов и поэтов — индивидуальной фиксации ее.

Так, рукопись некоторых стихотворений Д. Хармса, явно рассчитанных на произнесение вслух, содержит, помимо прямых указаний типа “читается скандовочно-нараспев” или “выкрикивается”, еще и множество специальных знаков (интонационные тире, “акценты”, разделение отдельных слов на слоги и т. п.), указывающих на то, как нужно читать то или иное стихотворение.⁵

И. Сельвинский даже придумал свою “теорию тональностей” и на ее основе пытался записывать некоторые свои стихи.⁶ У Б. Агапова — товарища Сельвинского по группе “конструктивистов” — система записи произведений, которые, как он специально указывал “должны восприниматься с голоса, а не с бумаги”, была еще сложнее.⁷

Пробовали найти систему фиксации живого голоса на бумаге С. И. Бернштейн (1927), педагог коллективной декламации, В. Сержников (1929) и многие другие.

⁵ Кстати, Хармс был профессиональным чтецом-декламатором. С 1925 г. он выступает с чтением (иногда с музыкальным сопровождением) стихов Блока, Маяковского, Хлебникова, Северянина (Александров 1980: 66-71).

⁶ Сборник литературного центра конструктивистов (ЛЦК), М.-Л., с. 49.

⁷ Там же, с. 78.

Думал об этом и Маяковский, считавший, что поэту надо всегда учитывать, как будет восприниматься напечатанное стихотворение, именно как напечатанное. Для этого надо, — писал он, — “всяческим образом приблизить человеческое восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель”. Однако, по мысли Маяковского, “наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение”. И делает вывод: “Размер и ритм вещи значительнее пунктуации” (XII, 113-114).

“Лесенка” Маяковского была частичным решением проблемы. Кроме этого, поэт в печатном варианте иногда менял сам текст и предупреждал, что этому не стоит удивляться, так как стихи в том и другом случае функционируют по-разному. И все-таки, как стих ни приноравливать к печатному варианту, для Маяковского он все равно не раскрывает полностью своей сути, потому что как говорил поэт, “в каждом стихе сотни тончайших ритмических, размерных и др. действующих особенностей, — никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых” (XII, 163).

Мемуары о поэте пестрят описанием процесса чтения стихов Маяковским и всегда указывается, какое огромное впечатление он производил своим чтением на слушателей. “Поистине — написать вещь было для него как бы полдела. Ее еще нужно прочесть... Чтение было прямым продолжением процесса создания вещи” (*Литературное наследство* 65: 314-315).

Он писал не просто для голоса (кстати, один из его сборников так и называется “Для голоса”), но и большей частью — для собственного чтения, так как именно в нем Маяковский выражал себя наиболее полно. Он знал и понимал всю силу своего чтения и не раз проводил опросы, которые показывали, что 10-15 процентов слушателей сразу после выступления покупают его книги. Надо упомянуть, что Маяковский несколько болезненно относился к тому, что некоторые не понимали его стихов, так вот именно публичные высту-

пленения — и он это твердо знал — почти стирали барьер непонимания.⁸

Механическая фиксация голоса и неограниченное тиражирование его, т. е. грамзапись, звуковое кино, радио и, конечно, ТВ, — вот, что было бы наиболее адекватным поэзии Маяковского.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Александров А. А.
1980 Материалы Д. И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского Дома. — Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1978 год, Ленинград 1980, с. 64-79.
- Аронсон М. - Рейсер С.
1929 Литературные кружки и салоны. Ленинград 1929.
- Бернштейн С. И.
1972 Голос Блока. — В кн.: Блоковский сборник, Тарту 1972.
- Винокур Г.
1943 Маяковский - новатор языка. Москва 1943.
- Гоголь Н. В.
1959 Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 6. Москва 1959.
- Грибоедов А. С.
1980 Грибоедов в воспоминаниях современников. Москва 1980
- Дмитриев И. И.
1866 Взгляд на мою жизнь. 1866.
- Жихарев С.
1955 Записки современника. Москва-Ленинград 1955.
- Катанян В.
1961 Маяковский. Литературная хроника. Москва 1961.
- Лавут П. И.
1963 Маяковский едет по Союзу. Москва 1963.
- Лемке М. К.
1924 Дело о публичных лекциях в 1860-х годах. Историко-литературный сборник. Ленинград 1924.

⁸ По свидетельству Лавута (1963: 84) многие во время выступлений признавались Маяковскому, что “когда сам читаешь — непонятно; когда читает Маяковский — почти все понятно”.

Литературное наследство 65

1959 Новое о Маяковском. Т. 65. Москва 1959.

Маяковский В. В.

1955-61 Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Москва 1955-1961.

Плетнев П. А.

1847 Жизнь и сочинения И. А. Крылова. — В кн.: Полное собрание сочинений И. А. Крылова, т. 1, 1847.

Пушкин А. С.

1949 Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т. VII. Москва-Ленинград 1949

1974 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в 2-х томах. Т. 2. Москва 1974.

Сережников В.

1929 Музыка слова Москва 1929.

Тынянова Ю. Н.

1969 Пушкин и его современники. Москва 1969.

1977 Поэтика. История литературы. Кино. Москва 1977.

Успенский Б. А.

1971 Книжное произношение в России. Опыт исторического исследования. Москва 1971.

1985 Из истории русского литературного языка XVIII-начала XX века. Москва 1985.

