

Т.В. Надозирная, Л.А. Скубачевская

Б.Ш. Окуджава

Соединение разноприродных начал искусства (звук — музыка, цвет — живопись, образ — литературное слово) в пределах одного произведения — важнейшее направление работы над совершенствованием художественной формы в творчестве поэтов искусства Серебряного века. Булат Окуджава — среди тех, кто продолжил эту линию в поэзии завершившегося столетия.

Говорить о привнесении музыки в литературное творчество по отношению к Окуджаве естественно, так как большинство его творений по замыслу и созданию изначально определялись как песни или романсы. Сам поэт чаще всего использовал шутливо-легкое название «песенка», но это скорее от скромности, из опасения быть заподозренным в притязаниях на композиторские лавры. Хотя сейчас музыковеды как раз говорят о важнейшем значении музыкальной составляющей произведений Окуджавы, об их мелодической выразительности, о гармонии и оригинальности звукового строения.

Для символистов музыка была высшим из искусств. Для них музыка стала средством решения вековых проблем романтического искусства, волшебным ключом, открывающим дверь, ведущую к тайнам души и вечности, способом выразить невыразимое, сказать несказанное. Андрей Белый, требовавший подчинения всех искусств началам музыки как искусства, господствующего над миром, и для реализации этого тезиса написавший четыре симфонии в прозе, яснее и определеннее всех выразил это в формуле своего художественного кредо:

Мне музыкальный звукоряд
Отображает мирозданье.

(«Первое свидание»)

В литературе XX века у него оказалось немало последователей и единоверцев; Окуджава, безусловно, один из них. Поэт убежден, что музыка способна выявить и выразить все потаенные изгибы человеческой души; в стихотворении с коротким и точным названием «Музыка» запечатлено это программное понимание:

Вот ноты звонкие органа
то порознь вступают, то вдвоем...

...

И музыки стремительное тело
плывет, кричит...

Под этим своеобразным манифестом подписались бы многие из символистов. Проявление музыкального начала в стихах поэта разнообразно и постоянно. Одних только музыкальных названий великое множество, но главное, конечно, музыкальная образность и прежде всего — единый сквозной, сквозь все творчество проходящий образ оркестра и музыки жизни, универсальной формы, в которой жизнь себя выражает.

Музыкальный образ годится поэту для передачи любой подробности быта: простой романс сверчка, рыбка храмули как обрывок струны или припев воды, чайных ложек оркестры. Упоминание оркестра встречается особенно часто; если это тема войны, то «Оркестр играет боевые марши», а то и «...скоро кровавая музыка грянет» и потом «Все наелись... музыки окопной». Символ мирного времени — духовой оркестр в городском саду, играющий Баха, отчего «все затихло, улеглось и обрело свой вид» («В городском саду»). И через двадцать с лишним лет — та же тема в тех же образах, легких и изящных:

В городском саду — флейты да валторны,
Капельмейстеру хочется взлететь.

Чудо преображения человеческой души под действием искусства — заслуга музыкантов («Музыкант»). Стихотворение заканчивается потрясающей по силе кодой, выявляющей близкое символистскому авторское понимание искусства и сил, его наполняющих, — именно музыка привносит в мир высшие, божественные ценности:

...музыкант, соорудивший из души моей костер.
А душа, уж это точно, ежели обожжена,
Справедливей, милосерднее и праведней она.

Новаторской по своей сути была работа поэтов Серебряного века в области стихотворной ритмики; в значительной степени само понятие ритма прочно вошло в поэтический обиход именно благодаря усилиям деятелей нового искусства. Брюсов, Бальмонт, Блок, Вяч. Иванов, Хлебников, Маяковский и особенно Андрей Белый очень много сделали для обновления стихотворных ритмов в сравнении с русской классикой XIX века. Такие начала, как разрушение классической силлабо-тоники и повышенное внимание к тоническому стиху, к дольникам, резкий перебив метрического строения стихотворной строки, поиск протяженности строки, максимально полно соответствующей воплощаемым мыслям и настроению, — стали обязательными в поэзии начала века. Окуджава выделяется в ряду поэтов-современников по этим характеристикам прежде всего потому, что как никто другой чувствовал музыкальную составляющую песенно-романсового творчества. Особое пристрастие он испытывал к относительно редким в русской поэзии сверхдлинным стихотворным строкам, включающим от 16 до 24 слогов. В его наследии насчитывается несколько десятков созданий такого рода, редких по выразительности («Былое нельзя воротить и печалиться не о чем», «Варшава, я люблю тебя легко, печально и навеки», «В старинном зеркале стенном, потрескавшемся, тускловатом» и др.). Главное здесь то, что гениально ощущали еще безымянные творцы русского фольклора, а из поэтов-классиков очень чуткий Н. Некрасов, — доминанция минора в русских песнях требует именно сверхдлинной протяженности строки. Печалующийся (любимое слово поэта) герой Окуджавы легко и естественно находит форму для выражения своего чувства.

Булата Окуджаву отличает обостренное чувство звука, речи звучащей, стихов, предназначенных для пения, именно в силу музыкальности его таланта. Звуковая инструментовка его произведений включает весь набор технических приемов, разработанных мастерами Серебряного века, — аллитерации, анафоры, эпифоры, всякого рода повторы, не только конечная, но и звучная внутренняя рифма, игра слов и еще многое другое. Из всего богатства его звуковой палитры выделяется одна, самая яркая особенность — виртуозное владение приемом ассонанса. Надо заметить, что при всем том, что русский язык принадлежит к числу языков с преобладающим вокальным строем, добиться этой самой вокальной выразительности поэтического текста — задача для художника достаточно сложная; даже в ряду великих русских поэтов не так уж много тех, кто подлинно мастерски мог осуществить вокальную инструментовку текста; предшественниками Окуджавы в этом можно считать Жуковского, Лермонтова, Фета, Бальмонта, Блока, Есенина. У Окуджавы различимо вполне блоковское пристрастие к созданию звуковой монотонии с опорой на любимые звуки *a* и *e* — «...И когда заклубится закат по углам залетая...», создавая вокализ. В данном случае это не только техническая характеристика стихосложения, но еще и прием, кристаллизующий исполнительское начало произведения («Грузинская песня»).

Еще один характерный признак ассонансной эвфонии — насыщение и перенасыщение поэтического текста гласными звуками в количественном отношении, то, что К. Чуковский, анализируя блоковскую «Незнакомку», назвал влажным стихом, когда сама ткань стиха становится как бы максимально пластичной, податливой, текучей. У Окуджавы, как и у его предтеч, можно найти строки, в которых количество гласных звуков достигает и даже превышает 50% (!):

Акулина Ивановна, нянька моя дорогая,
в закуточке у кухни сидела, чаек попивая,
выпевая молитвы без слов золотым голоском,
словно жаворонок над зеленым еще колоском.

(«Нянька»)

Драгоценна в этой звуковой инструментовке естественность, отсутствие даже намека на какую-либо нарочитость, чем, случалось, грешили даже такие виртуозы звукописи, как Бальмонт или Северянин. И это при том, что все песни поэта, если их фонически «просветить», дают пример выразительного звукового строения.

Наконец еще один пример особого чувства ритма и звука в произведении; вот строки Окуджавы:

За окнами кудрявилась сирень.
Кричал петух протяжно и легко.
До Петербурга было далеко —
до прошлого рукой подать, да лень.

Здесь завораживающая парадоксальность поэтической мысли, прекрасная архитекtonика поэтической фразы — пятистопный ямб с великолепной организацией ударных и полударных слогов, с ясной опоясывающей рифмой. Однако весь фокус в том, что это не что иное, как полная мистификация: никакого заявленного пятистопного ямба здесь нет, здесь вообще нет стихов, это проза Окуджавы, маленький фрагмент из 68 главы «Путешествия дилетантов», который здесь воспроизведен в обличье поэтической строфы. Так работал над текстом А. Белый, создавая свою ритмизованную орнаментальную прозу («Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев»), так добивались эмоциональной выразительности даже непоэтического текста другие символисты. Брюсов, например, свою теоретическую работу «Священная жертва», один из манифестов символизма, закончил чеканной фразой в форме анапеста:

«Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта».

Окуджава, как видно, не просто продолжатель их дела, но художник, внимательный и бережный к традициям и вместе с тем ищущий и находящий свою стилистику.