

МЕСТО МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА-ФУТУРИСТА И. А. АКСЕНОВА

Алессандро Фарсетти
(Венеция)

В стихотворениях малоизвестного эрудита-футуриста И. А. Аксенова (1884–1935) критики обычно рассматривали совокупность образов и литературных приемов, построенных по аналогии с новаторской живописью того времени [Markov; Ичин; Bowlt]. Хотя склонность поэта к экфрасису очевидна [Фарсетти 2012], попытки показать, как его стихосложение приближается к живописной технике кубистов, с трудом поддаются верификации. Кроме этого, в отличие от главных представителей авангарда, Аксенов никогда не говорит о своих или чужих текстах, используя терминологию художников-кубистов. Наоборот, как уже отмечалось, в высказываниях Аксенова весьма частотны термины, которые применяются к «незвучащим» видам искусства. Подчеркивая эту сторону поэтики Аксенова и учитывая последние архивные разыскания, в статье мы попробуем показать, в какой степени мысли о музыкальной технике смогли отразиться и в его стихотворных опытах.

В художественной прозе Аксенов, несомненно, искал аналогию со структурой музыкальных пьес. Ссылаясь на свой рассказ «Благородный металл» (конец 20-х гг.) он объяснял: «<...> композиция продумана. <...> Берется тема — проводится в одном голосе, потом другая — в другом тоне и соединяется в конце с третьей. Построение рассказа музыкальное <...>»¹ (цит. по: [Адаскина: 56]). Известно, что рассказ вошел в состав неизданного и до нас не дошедшего сборника «Любовь сегодня», а в авторском предисловии говорится о едином для всей книги музыкальном изложении [Зуев: 95]. Такое положение отражено в заглавиях

¹ Здесь легко увидеть связь с полифоническими экспериментами, начало которым положил Андрей Белый в знаменитых «Симфониях».

двух из шести рассказов: «Соната в белом»; «Концерт для одного негодяя с оркестром»².

Обращаясь к теории кино, Аксенов в эссе об Эйзенштейне (1933) рассматривал принципы гармонии как главный способ толкования приемов монтажа, а композицию фильмов он анализировал со ссылкой на формы контрапункта³ [Аксенов 2008: I, 444–448; 466]. В докладе «Кинематографизация классиков и опыт Рошалья» Аксенова писал о том, что сама музыка в фильме должна подчеркивать его структуру и, соответственно, его художественное значение; развитие новых форм как в музыке, так и в кино требует сотрудничества между режиссерами и композиторами (см.: [Аксенов 1934: 22]).

Что касается теоретических работ о театре, критик утверждал, что сценическое произведение функционирует не по литературно-повествовательным, а по музыкально-тематическим принципам (он условно говорил о главной и побочных темах, имея в виду словесно выраженные ряды поступков лицедеев) [Аксенов 1930: 79, 83]. Интерес Аксенова к музыкальным аналогиям исследователи относили к позднему периоду его творчества [Адаскина: 56; Семененко: 233]. Однако уже до революции в книге «Пикассо и окрестности» Аксенов упоминал об описанной выше теории театра: «<...> критики “Гамлета” забывают <...>, что драматическая композиция — нечто мало похожее на композицию повествовательную <...> и объявляют, что интермедия: заплата. <...> Для [елизаветинцев] музыка стала тоже интермедией, видимым отдыхом от логического развития действия» [Аксенов 2008: I, 221–222]. Это обстоятельство позволяет нам предполагать, что музыкальные принципы — некая константа в размышлениях Аксенова об искусстве на протяжении всей его деятельности (1916–1935 гг.).

Аксенов не сформулировал теорию о взаимосвязи поэзии и музыки. Однако мы можем попытаться восстановить его творческую мысль, пользуясь намеками, рассыпанными в текстах, без

² Подробнее о последних сведениях о сборнике см.: [Фарсетти 2013а].

³ Аксенов не только употребляет музыкальные аналогии Эйзенштейна, приведенные самим режиссером в книге «Четвертое измерение кино» (1929), но и педантично исправляет терминологию режиссера (см.: [Друбек 2012: 206]).

специального учета исторической перспективы. В нашей статье мы рассмотрим два возможных применения музыкальных принципов в стихах: 1) изложение содержания по образцу музыкальных композиций (подобно опыту Аксенова в прозе и в анализе кино и театра); 2) эксперименты в ритмике стиха.

1. В ранних текстах Аксенова (1916 г.) встречаются лишь беглые замечания о смежности поэзии и музыки⁴. Более значимые отголоски этой темы обнаруживаются в тезисах лекции «Литературная форма» для учеников Мейерхольда (20-е гг.), в которой Аксенов выдвигает положения, общие для стиха и прозы: «10. Развитие литературных форм. Принцип взаимной поддержки и взаимозаменяемости элементов воздействия формы. 11. Построение формы. Ее части. Экспозиция. 12. Изложение. Разработанка» [Аксенов 2008: II, 87]. Поэт отказывался от повествовательного порядка расположения художественного материала ради опыта с использованием псевдо-музыкальных формам, причем относительно не только прозы, но и стихов. Подобную позицию можно увидеть и в статье «О фонетическом магистрале» (1925), хотя здесь речь идет о звуковой организации стихотворных текстов: «Особенно показательно это будет в стихах чисто лирических, где музыкальное в том числе и фонетическое начало не связаны грамматическими формами повествования» [Там же: 66]. Конечно, это лишь намеки, но они достаточно убедительны, если учесть обращение поэта и критика к музыкальным принципам в других областях искусства.

Итак, Аксенов не говорит прямо об использовании музыкальных принципов построения композиции в своих стихах. Рассмотрим стихотворение «Изменчиво» (ок. 1919 г.). Оно состоит из коротких фраз и синтагм, неотмеченных явной логической связью между собой. Группируя словесный материал по семантическим полям, мы получили оппозицию двух моделей мировоззрения — точный мир искусства / неточный мир вне искусства (см.: [Фар-

⁴ По словам Аксенова, большинство художников «не восприимчиво к музыке, чего, впрочем, о поэтах сказать нельзя» [Аксенов 2008: I, 68], и «гегемония музыки совпадает обычно с подъемом лирической волны» [Там же: 66], тогда как расцвет живописи совпадает с упадком поэзии и наоборот.

сетти 2013b]). Текст по структуре напоминает сонатную форму, хорошо известную Аксенову⁵. Первая часть (строки 1–26) — экспозиция главной темы (способность поэзии передать верную, математизированную картину мира) и побочных тем (типография как метонимия поэтического творчества; математическая игра в шахматы как метафора деятельности поэта; зрение, ловящее и обрабатывающее мир); вторая часть (27–42) — разработка, главная тема развивается (возможность других интерпретаций мира, связанных с религиями). Последняя часть (43–46) — реприза, повторяется экспозиция с некоторыми изменениями: «Набор упал из очень клетчатых касс» (1) превращается в «Потому что праздно чему[-]то дивится / Рассыпанному по шахматным полям касс» (46–47). С одной стороны, текст свидетельствует о смысловом отождествлении типографской кассы и шахматной доски; с другой — в нем подтверждается первая тема: математический подход к интерпретации мира оказывается самым правильным. Смысл текста, по-видимому, проясняется путем распознавания разных тем и их вариаций. Читатель должен следить за развитием тематических линий, держать их в уме, как при слушании музыки, объединяя похожие синтагмы в своем сознании. Этот способ раскрытия неявных смыслов во многих стихотворениях Аксенова, как нам кажется, является продуктивным.

2. В этом случае исходная точка — поэзия самого Аксенова. Мы недавно обнаружили два стихотворения (первое опубликовано, второе — пока нет) из пока неизвестной и, скорее всего, недописанной третьей книги стихов поэта «Оды и танцы»⁶. Заглавия текстов, очевидно, отсылают к обозначениям музыкальных темпов, завуалированных русским переводом (в музыке они, как правило, даются на итальянском): «Широко» — *largo*; «Мерно потом быстро» — *moderato, poi presto*. Такая поэтика заглавий позволяет предположить, что в названную книгу могли войти еще несколько стихотворений, опубликованных Аксеновым в 1920-е гг.: «Довольно быстро» — *prestissimo* и «Темп вальса». Возможно, и про-

⁵ См. его анализ фильма «Петербургская ночь» Г. Л. Рошалья со ссылкой на эту форму [Аксенов 1934: 20].

⁶ ОР ИМЛИ РАН. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 8. Мы готовим статью, посвященную анализу этой находки.

цитированное стихотворение «Изменчиво» — *variabile* (в смысле применения разных темпов), а также «В восточном роде», опубликованное в 1929 г. вместе с «Широко» и намекающее на расхожее мнение о равномерности восточного каданса для западного слуха, предназначались для 3-го сборника.

Что значат эти необычные заглавия? Это футуристическая экстравагантность, или они выполняют совершенно определенную функцию? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к теоретическим текстам Аксенова. Поэт обычно разделяет искусства на временные и пространственные, согласно классической концепции Г. Э. Лессинга (ср.: [Аксенов 2008: II, 87]). В упомянутом докладе о кино поэт привел сходства и отличия между тремя «временными искусствами»: кино, литературой и музыкой:

<...> отличие [кино и литературы] в том, что во времени они воспринимаются качественно различно. Восприятие литературы мы можем растянуть во времени как угодно, читатель управляет временем восприятия. Киноизображение мы воспринимаем во времени, тщательно отмеренном, и которым зритель не может управлять, а оно зрителем управляет. В этом сходство с музыкальным произведением, которое также извне задано слушателю [Аксенов 1934: 19 об.].

По нашему мнению, используя такие заглавия-темпы, Аксенов хотел регламентировать «исполнительную» сторону поэтического текста, устраняя этот вид неопределенности, присущий, как он считал, самой литературе. Для этого необходимо было сблизить литературу с музыкой, уменьшая отличие, которое разделяет эти искусства с временной точки зрения. Подобно композитору перед пьесой, поэт перед текстом дает указание на темп исполнения. Однако не исключено более тонкое истолкование этого музыкально-поэтического аспекта. Известно, что Аксенов интересовался функциями метрики и ритмики. Его письма С. П. Боброву наполнены схемами стихов, размышлениями о системах стихосложения и о попытках преодолеть силлабо-тонику. При оценке чужих стихов он часто указывал на важность ритмического разнообразия, видимо, под влиянием стиховедческих исследований Андрея Белого («Лирика и эксперимент»).

По мнению М. Л. Гаспарова, если длительность слогов считается примерно одинаковой и ритмическая константа стиха дана интенсивным ударением, стих с многосложными междуударными

ми интервалами, как правило, ощущается более замедленным, чем стих с короткими интервалами (см.: [Гаспаров: 85]). Этот принцип подтверждается при анализе «Од и танцев».

Параметры сравнения — количество ударений и слогов в стихе (уд./ст.; сл./ст.); отношение между количеством ударений и количеством слогов стиха («ударенный %»; напр. 2 уд. / 5 сл. = 40%). Во-первых, надо сказать, что все включенные нами в эту книгу стихотворения имеют похожую метрику: верлибр, стремящийся к 3-х – 4-х-иктному акцентному стиху (88% всего; возможны редкие 2-х и 5-ти ударные) с переменным количеством слогов (обычно с 7 до 11; минимум — 5, максимум — 17). Каждому тексту присуща своя особая ритмическая тенденция, характерно отличающая его от прочих текстов. По сравнению с теми стихами, в которых заявлен более быстрый темп («Мерно потом быстро»; «Довольно быстро»), в «Широко» сл./ст. в среднем выше и уд. % ниже.

	Широко	Мерно потом быстро	Довольно быстро
сл./ст.	9,43	9,18	8,43
уд. %	32,41	34,05	37,29

В «Мерно потом быстро» сравнение начала (1–25) и конца (26–32) явно показывает ускорение в темпе: в последней части количество более быстрых 4-х ударных стихов заметно увеличивается.

	сл./ст.	уд./ст.	уд. %	2-х-удар- ные (%)	3-х-удар- ные (%)	4-х-удар- ные (%)
Итоговая средняя	9,18	3,06	34,05	12,5	68,75	18,75
Средняя стр. 1–25	9,32	3,12	32,71	16	68	16
Средняя стр. 26–32	8,71	3,29	38,86	0	71,43	28,57

«Довольно быстро» имеет низкое количество сл./ст. (8,43, ниже даже второй части «Мерно потом быстро») и уд. % (37,29%, ниже «Мерно потом быстро» в среднем); выделяются очень быстрые (и редкие в сборнике) комбинации уд./сл. (3/5; 3/6). В «Темпе вальса» среднее количество ударений — ровно 3 (единственный случай в книге), очевидно намекающее на ритм вальса. Что касается «Изменчиво», в пользу изменчивости ритма говорит самая сильная вариация сл./ст. (с 5 до 17 слогов) и самое уравновешенное распределение ударений в тексте.

	Вариация сл./ст.	(%) Распределение ударений (2 / 3 / 4 / 5)
Широко	(15–6) = 9	17,85 / 71,43 / 7,15 / 3,57
Мерно потом быстро	(14–8) = 6	12,50 / 68,75 / 18,75 / 0
Довольно быстро	(11–5) = 6	2,70 / 89,19 / 8,11 / 2,70
В восточном роде	(14–7) = 7	12,5 / 70,83 / 16,67 / 0
Темп вальса	(11–6) = 5	18,75 / 65,625 / 12,5 / 3,125
Изменчиво	(17–5) = 12	10,87 / 50 / 28,26 / 10,87

В «В восточном роде» сочетания уд./сл. менее разнообразны и длина смежных стихов очень регулярна.

	Широко	М. п. б.	Д. б.	Темп вальса	Изменчиво	В в. р.
Наиболее частое отношение уд./сл. и его частота в тексте	3/8 (21,4%)	3/9 (21,9%)	3/9; 3/8 (21,6%)	3/8; 3/9 (25%)	3/9; 3/11 (14,3%)	3/9; 3/8 (29,2%)
% связей между смежными стихами с похожим количеством слогов (различие — не больше 2 сл).	48% (13 из 27 связей)	77% (24 из 31 связей)	61% (22 из 36 связей)	84% (26 из 31 связей)	51% (23 из 45 связей)	87% (20 из 23 связей)

Эти ритмические тенденции, заявленные заглавиями-обозначениями музыкальных темпов и выявленные при помощи статистики, отчасти поддерживаются и планом содержания. Мы уже писали о философском значении «Изменчиво» [Фарсетти 2013b]. В «Широко» отмечаются слова, обозначающие медленность и убыль («День свернулся»; «гаснувшие проволоки»; «бесшумный крот»; «Всею грудью тянет упасть»; «праздное поджиданье»). В свою очередь, в «Довольно быстро» различимы образы шума и нарастания («В дни горячего гама»; «отлет голов»; «расклеивался глаже / предо мной горизонтов путь»; «пышной расцветь»; «заводит бесконечный рассказ»; «весной распускающейся зелени»).

Наконец, обратимся к рассмотрению общего авангардного контекста. Воздействие идей музыки на поэзию — малоизученная тема. Стоит упомянуть работу Л. Л. Гервер, выделившую несколько форм, в которых музыка могла входить в поэтику литературного авангарда. Вместе с тем, иногда это исследование грешит

односторонностью. Здесь следует подчеркнуть, что у Маяковского и Каменского музыка занимает периферийное место; для Хлебникова музыкальные аналогии более значимы, но все-таки остаются эпизодическими.

В отличие от большинства современников-авангардистов, особенность Аксенова заключалась в том, что он считал музыку всеобъемлющим художественным принципом, прообразом других «временных искусств». Вероятно, в список попыток зафиксировать способ чтения стихов (Зданевич, Божидар, Квятковский, Чичерин) (см.: [Гервер: 102–108]) мы могли бы вписать и своеобразный опыт Аксенова в связи с обозначением темпов. Вместе с тем, не надо преувеличить значение Аксенова в истории авангарда. Его тексты тогда были малоизвестными или вообще оставались неопубликованными.

ЛИТЕРАТУРА

- Адашкина: *Адашкина Н. Л.* Иван Александрович Аксенов // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008. Т. 1.
- Аксенов 1930: *Аксенов И. А.* Гамлет и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии. М., 1930.
- Аксенов 1934: *Аксенов И. А.* Кинематографизация классиков и опыт Рошалья // РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 161.
- Аксенов 2008: *Аксенов И. А.* Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
- Гервер: *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Друбек: *Друбек Н.* «Зрительная музыка Эйзенштейна». Заметки к Портрету художника И. А. Аксенова // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012. С. 195–207.
- Зуев: *Зуев А. <Н.> [?]* И. А. Аксенов. Любовь сегодня [редакционный отзыв]. РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. Ед. хр. 259.
- Ичин: *Ичин К.* О поэзии и живописи: Иван Аксенов и Александра Экстер // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012.
- Семененко: *Семененко А.* «Романтический дискурс» Ивана Аксенова // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012.
- Фарсетти 2012: *Фарсетти А.* Авангардный образ Парижа: «Эйфелеи» И. А. Аксенова (взгляд из России) // Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. Сборник статей. М., 2012.

Фарсетти 2013а: *Фарсетти А.* Новые данные о сборнике рассказов И. А. Аксенова «Любовь сегодня» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. М., 2013.

Фарсетти 2013b: *Фарсетти А.* К интерпретации стихотворения «Изменчиво» И. А. Аксенова // Русская филология. 24. Тарту, 2013.

Bowl: *Bowl J.* Vitrina and Afisha // *Aksenov and the Environs.* Huddinge, 2012.

Markov: *Markov V.* Russian Futurism: a History. Berkeley, 1968.