

МУЗЫКА В ПОЭЗИИ

Морис Бонфельд

«БУДУ ПЛЫТЬ, БУДУ ПЕТЬ»

Общеизвестен факт трепетного отношения символистов к музыкальному искусству — чуть ли не как к причине порождения мироздания. Не менее известна оппозиция символизму, которая и в этом смысле характеризует поэтический авангард, и в первую голову — Маяковского-футуриста. Достаточно вспомнить его «ноктюрн на флейте водосточных труб». Флейте, еще со времен Гамлета сохранявшей прочную поэтическую связь с человеческой душой, противопоставлены проза и немusическая («не-душевность») звучаний водосточной трубы, или — позднее — грубая материальность «флейты-позвоночника». Снижен в этом случае и сугубо романтический (Шопен) и импрессионистический (не забудем о Дебюсси) жанр ноктюрна.

Хлебников, уже в начале творческого пути связавший себя с футуризмом, отнюдь не чуждавшийся «пощечин общественному вкусу», и в дальнейшем проявил себя в качестве радикального авангардиста. Своим творчеством он представлял, можно сказать, одну из крайних позиций в раскладе русской авангардной поэзии. Возникает вопрос: пошел ли он и в своем отношении к музыке (точнее — от музыки) дальше Маяковского и других своих собратьев по цеху? Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, достаточно проштудировать том «Творений»¹, который, хотя и не является полным собранием всех принадлежащих Хлебникову текстов, все же весьма представительен и позволяет рассматривать наблюдения и выводы, сделанные на его основе, в качестве вполне адекватных.

В этих текстах интересны все упоминания о реалиях, так или иначе связанных с музыкальным искусством, т.е. с жанрами музыки, музыкальными инструментами, исполнительством — в том или ином его виде, деятелями музыкального искусства и т.п. Этих упоминаний довольно много, они встречаются на всем пространстве его творчества — от текстов 1908 г. и вплоть до сочинений, созданных в 1922 г., что безусловно свидетельствует о неравнодушии, более того — пристальном, неослабном внимании поэта к этому виду художественного творчества.

1.

Самые распространенные у Хлебникова реалии, связанные с музыкой, — понятия «песня», «пение», «напев», «песнопение» в разных их вариантах и сочетани-

*Чтоб человеку человек
Был звук миров, был песнью слышен.*
Велимир Хлебников

ях. Они охватывают и самое широкое временное поле: первое — «Бобэоби *пелись*² губы ...» — это 1908—1909 г., последнее из обнаруженных — в стихотворении, напечатанном 5 марта 1922 г. (в «Творениях» под заголовком «Не шалить!»):

Буду плыть, буду *петь*
Доном-Волгою.

Не всегда эти понятия связаны именно с музыкальным искусством, очень часто они использованы в их общепозитическом смысле, причем, как и в «Бобэоби», глагол «петь» относится не только к поэту или человеку вообще, но и ко всему живому, и к природным явлениям:

И песнезавом Маяковского
На небе черном проблестал...;

о Лермонтове:

Глаза убитого *певца*
И до сих пор живут, не умирая,
В туманах гор;

и далее:

Спой нам самовитые *песни!* Расскажи нам о *Эль!*;

«Но *песнь* его без дара. Сырье, настоящее сырье его проповедь»;

И вы — одесняис ивы,
Что с тихим *напевом* «увы!»
Качала качель головы.
На матери камень
Ты встала; он громок
Морями и материками,
Поэтому *пел* мой потомок;

И с *песней* живою
Несутся кузнечики;

Ветер — *пение*
Кого и о чем?;

И этот вестер вдохновенный
Из полуслов и *полупения*...;

Несутся с *пеньем* ливни;

есть случаи, когда глагол «пение» как бы вмывается в существительное:

Пел петер дикой степи...

Иногда это «расхожее поэтическое слово»³ вводится как парадоксальное, как явный оксюморон:

И *рыбья* песня на устах...

Но, конечно, гораздо чаще перечисленные музыкальные реалии явно связаны с процессом вокального музицирования, причем, наряду с обычным словоупотреблением, встречаются и ситуации, когда эти реалии наполняются особым, глубинным смыслом.

Вот несколько примеров, когда упоминания о пении и песне использованы в прямом смысле и не нагружены смыслом иным:

...Поют:

«Змее с смертельным поцелуем
Была людская грудь уют»;

Жрецов *песнопений*
угас уже зой;

Идут с *напевом*: Дружба! Сгинь!

Воспная *песнь* греми же все ближе!;

И *песни* вечерней любви...;

А сыны «Мы с нами!»
Запели воинственные.

Здесь тоже возможны парадоксальные сочетания понятий, остраивающих, но и обостряющих восприятие музыкальной ситуации:

Склонившись к углям падшим,
Как колокольчик, бьется железных *пений* плачем;

Зловещий молот *пел* набат...

Не редкость, когда сама *песня* вводится в стихотворный текст, либо реально существующая, либо придуманная поэтом, но чисто жанровыми свойствами отличающаяся от стихотворного контекста.

Братва, обнимаясь, *горланит*:
«Свадьбу новую справляет
Он, веселый и хмельной...»
Так до утра
Песня молкнут раскаты.

Здесь слышна не только песня «Из-за острова на стрежень», слова из которой приведены как цитата, но и другая: «Славное море, священный Байкал» — где есть сильная строчка «Слышатся грома раскаты», перекликающаяся с последней строкой приведенного фрагмента. Вот иной пример:

Я слышал голос — ржаной, как колос:
«Ты не куй меня, мати
К каменной палате!
Ты прикуй меня, мати,
К девичьей кровати!»
Он *пел* по-сельскому у горна,
Где все — рубаха даже — черно.

Здесь весьма ощутимы различия между реальной (или придуманной) народной песней и собственным, авторским текстом. А вот сочетание двух песен — авторской и героини:

Я белорукая,
Я белокожая,
Ручьям аукая,
На щук похожая,
О землю стукая,
Досуг тревожу я.
«Кто там, бедная, *поет*?
Злую волю кто кует?»

Есть примеры, когда песня (широко известная) только названа:

Загези! Что-нибудь земное! Довольно неба!

Грянь «*камаринскую*»!;

или:

Потом святого в лоск напоим
Одесса-мама запоем.

Иногда, как уже говорилось, музыкальная реальность насыщается смыслом, далеко выходящим за пределы простой характеристики музыкальной ситуации. Вот примеры вполне обычного, но все же расширительного толкования слова *песня*:

Чтоб человеку человек
Был звук миров, был *песнью* слышен;

И войско *песен* поведу
С прибором рынка в поединок;

Двинемся, дружные, к *песням*!
Все за свободой — вперед!;

или:

Человеческое горе, человеческие слезы
Тонят бурно в смех и *пение*.

Но наиболее впечатляют ситуации, когда понятию *песня* придается оттенок экзистенциально-трагический, судьботворческий. Особо примечательным в этом смысле представляется стихотворение, созданное и опубликованное в 1912 г. (ввиду краткости, оно приводится целиком):

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — *поют песни*.

Этот оттенок не исчезает и в более поздних сочинениях поэта, иногда явно связанных с Первой мировой войной:

Гол и наг лежит строй трупов,
Песни смертные прочли... (1915);

или войной гражданской:

Громкий выстрелов раскат.
18 быстрых весен
С *песней* падают назад (1919)

(последнее чем-то перекликается с светловским «Отряд не заметил потери бойца // И «Яблочко»-песню допел до конца»).

В более поздние годы этот мотив приобретает обобщенный оттенок:

«Мы с нами!» — сурово *запели* они,
Точно перед смертью (1921).

Иногда возникает остро гротескная ситуация:

Те низко падали, как *пение царей*...

— здесь «расхожее поэтическое слово» насыщено совершенно новым, глубоким смыслом (вспоминается мандельштамовское: «Власть омерзительна, как руки брадобрея»). И, наконец, Хлебников создает такие ситуации, когда понятия *песня* и *пение*, не названные прямо, все же проникают в поэтический текст, как, например, в следующей строке: «Эль — это легкие Лели...» — имя Леля, славянского бога любви, неотделимо от песен — его собственных и в его честь.

2.

Из музыкальных инструментов чаще всего упоминается *саирель*. Это почти столь же распространенная музыкальная реальность, как и связанные с пением. Впервые она приведена в одном из самых ранних текстов,

созданном в начале 1908 г.: «И я свирель в свою *свирель*, выполняя мира рок»; последнее из мною замеченных упоминаний относится к тексту 1919—1921 г., драматической поэме «Лесная тоска», и встречается в заключительном монологе Утра:

Скот мычит, пастух играет,
Солнце красное встает.
И, как жар, заря играет,
Вам *свирели* подаст.

Соединение в одном стихотворном периоде реалий «пастух» и «свирель» — это только одно из употреблений этого понятия, наиболее, так сказать, натуральное и характерное, которое встречается не единожды:

Зовет увидеть вас пастух,
С *свирелью* сельской...
Пастух с *свирелью* из березовой коры... (1909);

Играет в *свирель*
Пастушонок... (1918).

Иногда пастораль только намечена, но в тексте обозначена косвенно:

Его помощники в *свирели*
Про дни весенние свистели...;

или:

Песен с венками, *свирелей* завет...

Любопытным случаем использования этой реалии является включение ее в поэтический текст с названием, происходящим от старинного *цвонца*:

Доверю звуки моей *цеве*...

Хлебников относится к свирели отнюдь не как к вообразаемому и чисто поэтическому, «идеальному», но как ко вполне реальному музыкальному инструменту («Я имел *свирель* из двух тростин и рожка отпиленного»). Однако время от времени дается совершенно необычная характеристика звучания этого инструмента:

Зажженный в сердце пламень
Излил в рыданиях *мертвенной свирели*,
И торжеством глаза горели;

или:

Валы гремят, как меч бряцающий,
Свирели ужаса достойно.

Но особенно яркие образы возникают в связи с использованием понятия *свирель* в качестве отстраненного от реальной ситуации, когда оно включается в парадоксальный контекст и вызывает непередаваемые иным способом ощущения и образы:

Божниц в ресницах образа,
С *свирелью* скорбные глаза...;

или — еще более гротескное:

Тушка белая овцы
И к *свирели* протянула
Обнаженные резцы.

Такой же двойственностью отмечены упоминания других музыкальных инструментов, среди которых чаще всего фигурируют *трубы*. Однако, в отличие от свирели, это понятие носит более обобщающий характер; из весьма точных и конкретных описаний можно понять, что речь идет не только о *трубах* как таковых, но и обо всех иных медных духовых инструментах. Хлебников, когда ему это важно, умеет быть предельно конкретным и точным в немногословных описаниях. Например, в строках:

Трубач сверкает змеем
Изогнутого рога...

легко увидеть *валторну* (ее итальянское название *cornu* и означает «рог»). Однако другое упоминание этого (или похожего на него) инструмента —

Трубач, обвитый змеем
Изогнутого рога...

позволяет увидеть здесь бас-геликон, неприменный атрибут всякого духового оркестра, трубы которого как бы обвивают собой оркестранта. Столь же конкретны инструменты в строчках:

Трубачи идут в поход
Трубят *трубам* в *рыжий* рот...

здесь на первый план выступает *цвет духовой меди*. Однако Хлебников, разумеется, создает благодаря какому-то характерным чертам этих инструментов и обобщенные образы:

Прямо летящие, в изгибе ль,
Трубы возвещают человечеству погибель.
Трубы незримых духов се!;

...за грохотом иной поры,
Где раньше возглас раздавался
мальчишески-прекрасных *труб*...;

или — еще более остранный:

Не выли *трубы* *набат* о гибели.

«Инструментарий» Хлебникова весьма обширен, но остальные инструменты появляются только в сугубо обобщенном, поэтически трансформированном виде, который способствует созданию уникальных поэтических тропов.

Таковы (называю их в порядке по времени появления в конкретных текстах) *волынки*:

А в боя смертный поединок
Под песни *бешеных волынок*
Идут с напевом: «Дружба! Сгинь!»;

...харчевня веселых мертвецов-трупов
с *волышкой* в зубах;

лира или арфа:

Туда на север, где стволы
Поют, как с *струнами дуга*;

балалайка и лютия:

О, черепа, играйте в *лютии*!
О, кости, *бейте* в *балалайку*!;

и еще:

Под рокот ружейный и *гром балалайки*.

Один из инструментов — *гитара* — не назван прямо, но явно подразумевается, причем, охарактеризован вполне реалистично:

В наряде праздничном цыган,
Едва рукой *касаясь струн*,
Ведет веселых босоножек.

В работах последних лет дважды упомянута *скрипка* — оба раза остранным, по сравнению с ее реальным обликом:

Осени *скрипки* зловещи,
Когда золотятся зеленые вещи;

и еще более:

Гопак пальбы по небу топал,
Полы для молний сотрясали
Широких досок синевы,
Полы небесной половицы;
Смычок ходил Амура и Невы —
Огня сверкала полоса...

(здесь еще упомянут и зажигательный украинский танец и тоже в качестве метафоры). Один раз не назван

ным, но точно обозначенным появляется *фортепиано* в трагической поэме «Ночной обыск», и это упоминание вырастает поистине в шекспировский образ:

Брепчит рукою тихо,
И черная дощечка
За белою звучит
И следует, как ночь,
За днем упорно.

Другие музыкальные реалии встречаются несравненно реже. Так, известно, что драматическая поэма, опубликованная в «Творениях» под № 199, имела в автографе несколько заголовков, и среди них — «Симфония, 12 год»⁴. Музыкальная география представлена только одним упоминанием «Сладкозвучные Индии дщери». Из композиторов назван *Чайковский*, причем, не самым характерным для него сочинением — Литургией («И не обеднею Чайковского, // Такой медовою, что тают души...»), и в связке с ним — руководитель Певческой капеллы Шереметев, но сугубо в качестве метафоры («И, отступление заметив, // Чугунным певчим Шереметев // Махнул рукой, сказав: «Довольно...»; в данном случае, как это очевидно из контекста, речь идет о «дирижере» расстрела). Еще один композитор упомянут в прозаическом тексте («Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества»), и, наконец, в виде предельно обобщенном названо великое имя: «Заря ночная, заратустрь! // А небо синее, *моцарт*!».

В стихотворных текстах Хлебникова мною обнаружено только одно имя музыканта-исполнителя, певца, причем, за ним стоит новая реалья — *граммофон* (возможно, что в концертах Хлебников не бывал, но хорошо знал о магнетические свойствах голоса этого артиста):

И пламени зеркальному чтеца,
Чей разум почерк папавал,
Как *медную пластину* — губ *Шаяпина* —
Толпою управляющий голос.

Завершая экскурс по музыкальным реалиям в «Творениях» Велимира Хлебникова, можно с уверенностью констатировать, что каковы бы ни были иные проявления авангардных тенденций в его наследии, они никак не коснулись отношения к музыке как искусству. Оно для Хлебникова осталось неприкасаемым и столь же неотъемлемым от духовной жизни человека и человечества, как было для всех его поэтических предшественников, а, возможно, и в большей степени. Можно также утверждать, что музыкальные реалии того быта, в который был погружен поэт, не только не остались им незамеченными, но, напротив, стали ощутимой стороной его мироощущения и миротворения. Другое дело, что и эту реальность поэт позволял себе трансформировать, а иногда — даже деформировать, параллельно открытиям кубиста Пикассо или предвосхищая сюрреалиста Дали — со столь же мощным и убедительным художественным эффектом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Велимир Хлебников. Творения. М. — СПб, 1987.

² Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит автору настоящего текста.

³ Поляков М.Я. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика // Там же. С. 22.

⁴ Григорьев В.П., Парнис А.Е. Комментарии // Там же. С. 680.

