



УДК 821.161.1

Фарсетти А.

«СЕРЕНАДА» И.А.АКСЕНОВА:

К ПОНИМАНИЮ ТЕКСТА И КОНТЕКСТА

Аннотация. Предлагаем подробный анализ стихотворения И.А. Аксенова «Серенада» (1920 г.). Оно вызывает интерес прежде всего со стороны изложения: текст представляет собой отчет лирического героя о событиях путем своеобразной техники, напоминающей современную автору практику «потока сознания». Тем временем, шуточный характер произведения, возможно, намекает на намерение автора создать пародию. Мы указали на пародии Т.Корбьера как на литературную модель Аксенова и истолковали «Серенаду» как насмешку над экзотикой дофутуристических поэтов (особенно над Бальмонтом и Гумилевым).

Ключевые слова: И.А.Аксенов (1884-1935), Серебряный век, Серенада, стилизация, шуточная поэзия, поток сознания, пародия, экзотизм.

Настоящая работа является попыткой дать как можно более исчерпывающую интерпретацию одного стихотворного опыта футуриста Ивана Аксенова [1] – «Серенада». Этому сочинению филологи до сих пор не уделяли совершенно никакого внимания; оно даже стало объектом недоразумения: из-за укоренившейся ошибки его называют сборником или книгой стихов [2]. Это, действительно, книга, но она складывается исключительно из одного длинного стихотворения в 80 строк (20 четверостиший). «Серенада» вышла под маркой «Мастартчув» [3] небольшим тиражом (100 экземпляров, из которых 60 поступили в продажу) в 1920 г., без указания места (хотя, по всей вероятности, была издана в Москве [4]); ее переиздали только в 2008 г. [5]

Как часто бывает с произведениями Аксенова, помимо таких сведений нам больше ничего не известно о стихотворении: мы не знаем, когда оно было написано и в связи с какими обстоятельствами; о нем не удалось найти ни упоминаний в текстах его современников, ни

отзывов в прессе того времени. И, все же, этот текст (между прочим, одна из немногих прижизненных публикаций поэзии Аксенова [6]) оказывается значительным стихотворным опытом начала XX в., который позволяет нам лучше оценить поэтику Аксенова на фоне поэтики модернизма и углубить динамику культуры Серебряного века.

I. Стихи Аксенова обычно отличаются особенно сложными, иногда непонятными, логико-синтаксическими конструкциями и эксцентричными словосочетаниями. Тем не менее, можно с уверенностью утверждать, что они не превращаются в абсурд, а выражают вполне определенные лирические или повествовательные ситуации, понимание которых затрудняют разные виды эллипсисов (лексических, грамматических, семантических).

Пример такого принципа – «Серенада», хотя в ней сравнительно легко восстановить референциальный план. Попробуем проанализировать, путем каких культурных ассоциаций и логических выводов может сложиться семантика этого стихотворения. Для этого необходимо проследить постепенное формирование смысла текста по мере того, как мы его читаем, а не искать параллелизмы (семантические, грамматические...) и систему оппозиций, на основе которых могло бы быть построено стихотворение.

Начинаем с заглавия. Слово «серенада» отсылает к реалиям народной культуры Италии и Испании: как известно, это любовная песня под аккомпанемент гитары (или мандолины), исполненная для любимой в яркие, теплые вечера под окном ее комнаты (от итал. «serenata», со смещением «sera» – «вечер» и «sereno» – «безоблачное небо»). Серенадой может быть также музыкальное произведение для оркестра, но в этом тексте, как увидим, используются ассоциации лишь с первым значением слова.

В сияньи моего пожара

Вплоть до утра,

Тари ра ри, моя гитара

Тра ри ра ра.

4

В первой строке притяжательное местоимение вводит лирического героя: у него «пожар» – очевидно, избитая метафора страстной любви. Сразу после этого мы узнаем (стр. 2), что что-то (серенада?) длится до самого утра. Указание на то, что временное выражение относится именно к серенаде можно найти в последующих строках: они содержат бессмысленные слова, наверное это – звукоподражание гитары или, вернее, вокализация мелодии. Гитара введена в текст в вокативе – видимо, исполнитель обращается к ней как к собеседнику и помощнику в своем эротическом деле. Стр. 3-4 могут представлять собой рефрен серенады и, как заметим, самого стихотворения (их возвращение в течение текста может свидетельствовать о продолжении пения). Приведенный текст мы тогда сразу воспринимаем двояко: с одной стороны – как слова серенады (в акте исполнения) и, с другой, как неполный отчет о событии: в разгаре страсти влюбленный всю ночь поет серенаду с гитарой. Такой отчет только предполагается, потому что

мы его восстановили из эллиптических выражений лирического героя (вообще слово «серенада» встречаем лишь в заглавии и один раз к концу стихотворения). То же самое замечаем во втором четверостишии:

О, сердце, нервы и так дале
Глуша виски,
Зачем отсутствуют педали?
Держись, колки! 8

Кажется, что речь идет о внутреннем состоянии героя. Использование междометия, резко оборванное перечисление («...и так дале») и нарушение синтаксической цельности уже сами по себе передают чувство тревоги влюбленного: ускорение сердцебиения и прилив крови к вискам [7]. В стр. 6 фраза прерывается, и последующий вопрос появляется по неясной логике. Возможно, в своем потоке мыслей герой обращает внимание на гитару, т.е. на предмет, помогающий ему достичь цели (см. в стр. 8 ссылку на ее деталь, «колки»). В отличие от фортепиано, в гитаре нет педалей, позволяющих изменить громкость и длительность звучания: наверное, герой жалуется на невозможность легко усилить и продлить звук своего инструмента, и поэтому он должен полагаться на свои собственные силы; недаром он побуждает себя («держись!»). Тем не менее, «держись!» преимущественно связывается со словом «колки»: вероятно, его игра является испытанием для струн и колки могут не выдержать натяжение струн.

Твое окно: окно, конечно,
А мой призыв
Мне надоел бесчеловечно,
Но не фальшив. 12

В третьем четверостишии наконец-то вводятся элементы, которые уточняют обстоятельства серенады – окно и обращение к адресату (как и в случае лирического героя, здесь используется притяжательное местоимение). Однако, опять некоторые элементы фразы опущены, словно лирический герой говорит о ситуации, происходящей тотчас перед его глазами, а не рассказывает ее впоследствии: «(я вижу/вот) твоё окно: (да, это твоё) окно, конечно». Обращаясь к любимой, далее он сообщает, что устал от своего искреннего призыва (т.е. от просьбы к ней выглянуть в окно, любить его, или от самой серенады): может быть, здесь подразумевается, что далеко не первый вечер герой поет под окном любимой, и что она его игнорирует. В четвертой строфе мы получаем дополнительные сведения по этому поводу:

Поток помой в мои объятия
Ты пролила,
Но помни, что, помимо платья,
Ты всем гола, 16

Что ревности моей Сахара[,]
Сестра костра!
Тари ра ри, моя гитара
Тра ри ра ра. 20

Только в стр. 13 мы наконец узнаем наверняка, что адресат – женщина. Дальше надо заметить, что синтаксис стр. 13-14 непонятен: однако, если считать «помой» нестандартным родительным падежом слова «помои» (или опечаткой? или поэтической вольностью?), а не императивом глагола «помыть», то получается вполне возможное обыгрывание сентиментального выражения: «Ты пролила поток помоев (а не слез!) в мои объятия», т.е. женщина не плакала в объятиях мужчины, а, видимо, выплеснула в окно ведро грязной воды, упавшей на его голову, в ответ на его песни к ней под открытым небом. Итак, мы узнаем, что женщина уже жестоко отвергнула его призыв. Несмотря на это, герой не сдаётся: он напоминает ей, что у нее нет белья под (прозрачным?) платьем (он может иметь в виду, что она все-таки играет роль соблазнительницы) и что она возбуждает у него ревность и половое влечение. Использованные метафоры женщины дают нам значимую информацию о психологии лирического героя. Первый эпитет изменяет его тенденцию к экзотике (см. ниже): «Сахара моей ревности» может означать, что женщина вызывает в герое самую сильную ревность (здесь активизируется сема Сахары как места максимальной жары). Достаточно банальный эпитет, «сестра костра» (соблазнительная женщина – как огонь), вполне справедливо вписывается в жанр серенады. Итак, в последующих четверостишиях влюбленный пытается (в очередной раз?) покорить женское сердце: здесь усиливается возможность читать текст одновременно и как косвенный отчет о событиях, и как песенный любовный призыв лирического героя. Недаром в выборе языка автором легко ощутить стилизацию: метафорические формы чаще возвращаются в круг экзотических восприятий:

Как плачет бедуин, пустынный
Свой оазис,
Как прибежит газель на финик,
Взойди, явись 24

Да будет рай! Но к черту гурий:
Лиш[ь] ты, одна –
Тебе вручаю разум курий,
Моя луна 28

Излагается обычная в серенадах просьба к любимой показаться в окне («явись»), чтобы влюбленный достиг блаженства («да будет рай!»): такое блаженство сравнивается с оазисом для бедуина или пустытника [8](ощущается банальность сравнения) и с фиником для газели (сравнение воспринимается как смешное, как ирония автора над героем). Далее резкое изменение тона («но к черту гурий») мотивировано буквальным пониманием слова «рай»: в раю

мусульман (опять экзотика) обитают гурии, т.е. вечно юные красавицы, которые улаживают умерших праведников; певец не хочет их, а только любимую. Надо, тем не менее, заметить, что в контексте любовного призыва выражение «да будет рай!» безошибочно понимается в переносном, поэтическом смысле: тогда последующее уточнение по поводу гурий оказывается ненужным, глупым, и потому нелепым: возможно, автор еще раз издевается над певцом. Недаром о своей глупости лирический герой прямо говорит в последующих строках: сентиментальное выражение «я вручаю тебе свою судьбу» (может быть со ссылкой на «Письмо Татьяны к Онегину»), меняется на «я вручаю тебе свой разум курий».

В строфах 8-10 любовный призыв продолжается, хотя теперь логика речи представляется смутной:

И жертвуя любви азарту,
Не тройке пик
Взношу тебя на страсти карту,
Мой Мозамбик, 32

А на поверхность небосферы,
Во слез толпе,
Твои неданные размеры
Кассиопэ, 36

Что б их молить, сквозь нимбы пара,
Из под шатра...
Тари ра ри, моя гитара,
Тра ри ра ра. 40

Возможно, изложение темы этого отрывка основано на некоторых цепных ассоциациях и на двусмысленности слов: «азарт» (стр. 29) надо понять как «риск» и как «азартную игру в карты»; «тройка пик» (стр. 30) – это игральная карта и оружие (ср. в стр. 29: «жертвуя»); в стр. 31 «карта» это также «карта мира» (что объясняет последующий эпитет женщины «мой Мозамбик»); «Кассиопэ» (стр. 36) означает и мифологическую женщину (эмблему красоты) и созвездие (ср. «небосфера» [9], стр. 33), а соответственно «толпа слез» (стр. 34) можно прочесть как «множество звезд» (это притом достаточно традиционная метафора); «нимб» (стр. 37) понимается и как сияние над головой святых, и как сияние звезд, а «шатер» (стр. 38) может тогда означать и кровлю древних церквей, и небосвод. Предлагаем следующее пояснение главного смысла отрывка: чтобы покорить сердце любимой, мужчина готов «повысить ставку» (будто он ставит свою любовь на карту), поэтому он обещает безмерно любить и почитать ее, как высшее существо. Он ее возвеличивает до размеров государства (экзотический и странный эпитет «мой Мозамбик» нами воспринимается как смешной, особенно в позиции рифмы), потом до размеров созвездия [10]; наконец он доходит до ее обожествления: он остается на земле («из-под шатра»)

и молится ее величию. Несмотря на эту попытку пояснения, возможно, здесь самое главное – представление путаной речи влюбленного. По сравнению с предыдущим четверостишием получается противоположная картина: если раньше ирония автора была направлена на лирического героя, педантично объясняющего одно недвусмысленное выражение, то теперь – на его злоупотребление полисемией, доводящее читателя до непонимания.

В следующей строфе прерывается восторженный призыв мужчины, который останавливается на горькой мысли:

Но поучают кузов полый
И круглый гриф
Жестокостью, кастильской школы:
Любовь есть тиф. 44

Упоминание двух конкретных деталей гитары (кузов и гриф) сигнализирует читателю о том, что мысли героя вернулись в материальный мир. В то же время, гитара отсылает к древним трубадурам (галисийско-кастильская школа рубежа XIV-XV вв.). Мужчина печалится, вспоминая, что песни этих трубадуров предупреждают о равнодушии женщин, несмотря на поэтические восхваления, и о жестокости любви, описываемой как смертельная болезнь [11]. Не исключено, что это воспоминание вызвано открытием, представленным в следующей части:

По откровенности окошка
Мне все видать:
И почему упала брошка
И где кровать[.] 48

Ах, кара раны янычара
Не так быстра!
Тари ра ри, моя гитара
Тра ри ра ра. 52

Муж уволок свою зевоту
Он, (с нами Бог)
Он спит, он увидал охоту,
Он трубит в рог[.] 56

Заеженный тобой любовник
Еще свежей,
Тот уронил на подоконник
Тень от ушей. 60

Лирическому герою теперь удастся видеть до малейших деталей комнату любимой, так как только что открыли окно. По мере того, как его глаз кругом шарит, он видит ее мужа и потом любовника. Лирический герой страдает больше, чем от «раны янычара» (опять экзотизм!): он, может быть, не знал, что она замужем и разочарован, что другой мужчина опередил его в покорении ее сердца? Во всяком случае, ситуация такая: ее муж спит и «трубит в рог» (это выражение можно понять двусмысленно: он храпит и он – рогоносец), а перед этим «увидал охоту» (должно быть, охоту жены, им не удовлетворенную); любовник заезжен (видимо, после полового акта), хотя он все-таки свежее, чем раньше (благодаря полученному удовольствию?). Ситуация представляется гротескной: жена изменяет мужу на той же кровати, в которой он в то же время храпит. Тень любовника на подоконнике может указать на то, что он теперь выходит (должно быть, окно открыли именно для того, чтобы он мог уйти). Действительно, следующее четверостишие сообщает об уходе любовника, после которого женщина уделяет внимание своему любимому коту (другими словами, она продолжает игнорировать исполнителя серенады):

Сопровождает серенада
Его исход.
К тебе шмыгнул, твоя отрада
Твой новый кот. 64

Лирический герой очутился в неловком положении: серенадой он не только не покорило сердце любимой, но даже отметил «исход» соперника, вероятно, в смысле его успеха («счастливый исход») и выхода из дома. Следует раздраженная реакция героя:

Нет! Я не перенес удара:
Об этот стык
Фонарный, разлетись, гитара –
Кулдык, кулдык! 68

От ярости он разбил (или просто хотел разбить?) свою гитару о «стык фонарный» (возможно, он имеет в виду то место, где фонарный столб соединяется с тротуаром). Повторное восклицание «кулдык» трудно поддается объяснению. Это, кажется, смоленский вариант слова «индейка», но зачем ему это нужно произносить? Единственно, что можно предположить – сложная аллюзия на поговорку «судьба – индейка», так как мужчина действительно имеет основания сожалеть о своей судьбе. Не было бы странным для него также произносить бессвязные слова в момент ярости.

Все, кажется, достигли цели
Мой кроткий друг,
Какие струны подебеле
И где тут крюк? 72

Ты, на прощанье, из постели
Венцу обид
Напомнишь: мы не разглядели
На чем висит. 76

Вследствие печального открытия он, кажется, обдумывает крайнее разрешение проблемы на романтический лад. В стр. 69-70 он с горькой иронией замечает, что все (и жена, и любовник, и незнающий муж) довольны собой; наоборот, после нанесенной обиды, ему (разумеется – единственному недовольному, не достигшему цели) остается лишь одно: повеситься. Опять лирический герой не сообщает о действии непосредственно, а словно думает про себя, как осуществить неназванное намерение. Из-за этого он выбирает самые толстые струны (среди кусков разбитой им гитары?), т.е. достаточно прочные, чтобы использовать их в качестве веревки для повешения; потом он кругом ищет крюк, на который закрепить струну-веревку. Итак, в следующем (предпоследнем) четверостишии лирический герой перед прощанием (и с любимой, и с жизнью) достигает высшего предела оскорблений («венцу обид» – это наверно случай *dativus incommodi*, в значении «в довершение всех обид»): женщина, лежащая или сидящая на кровати, не увидела повешение влюбленного, так что его поступок не взволновал ее, не дал никакого результата кроме его (быть может, никому не интересной) смерти. В тексте это опять дано косвенно: в стр. 75-76 подлежащим становится женщина, которая утром после его поступка будто произносила: «Один человек повесился здесь рядом? Что вы! Мы (с мужем?) даже не заметили, на чем (он) висит». Это возможный полный вариант ее прямой речи, введенной в текст без кавычек; дальше (последнее четверостишие) влюбленный не выступает в функции субъекта действия – и это может быть ссылкой на его физическое уничтожение.

Но будет в пеньи самовара
Звенеть игра:
Тари ра ри, моя гитара
Тра ри ра ра. 80

Пение лирического героя заменено шумом самовара: это явное указание на то, что настало утро. Правда, в последних двух строках герой обозначается притяжательным местоимением, но это рефрен стихотворения, его заключающий, и, вероятно, не имеющий никакого отношения к дальнейшему развитию событий. Надо еще заметить, что самовар – это в то же время намек на Россию, как на место, где действие происходит: такое положение несомненно является странным, поскольку серенада – это феномен южной Европы. Из этого следует, что наше восприятие текста как экзотичного только усиливается: экзотизм встречается не только в языке лирического героя, но и в самом обстоятельстве, что серенада была исполнена в России.

В целом, из стихотворения «Серенада» можно извлечь следующую фабулу: мужчина всю ночь поет серенаду под окном возлюбленной, которая в прошлом уже резко отвергла его любовные

притязания; к утру он видит, что в комнате с женщиной есть и ее спящий муж, и ее любовник, с которым она только что совершила половой акт; поняв, какую жалкую роль он сыграл, мужчина кончает с собой рядом с домом возлюбленной, но даже этот поступок не трогает ее (она его не заметила). С этой точки зрения получается анекдот о несчастном и оскорбленном влюбленном; тем не менее очевидно, что читатель может только угадать с некоторым трудом этот ход событий, поскольку он с ним знакомится через текст с нетрадиционным формальным и семантическим устройством. Нам кажется, что именно в таком устройстве и в юмористическом тоне заключаются главные смыслы стихотворения.

II.1. В течение нашего анализа мы не раз подчеркивали, что произведение, рассказывая одну историю, оказывается лишенным обычных повествовательных средств: читатель угадывает ситуацию посредством восприятия, внутренних реакций, размышлений и песенных слов лирического героя. Последний приводит мало контекстуальных данных и пренебрегает логическими связями между отдельными синтагмами, будто он про себя осмысляет происходящее перед своими глазами, не заботясь о его передаче третьим лицам. Мы словно читаем о чувствах лирического героя в то время, как он их испытывает, поэтому переработка информации оказывается минимальной: неудивительно, что в первом четверостишии нет ни подлежащего, ни сказуемого, и что в стр. 5-6 есть придаточное предложение без главного (нелинейность и оборванность синтаксиса). Этому эффекту содействуют и графические средства, как например полное отсутствие кавычек или любого знака прямой речи: это только затрудняет возможность определить границы между словами любовной песни, мыслями героя (произнесенными или только продуманными), так что все кажется соединенным в беспорядочной смеси. И все же читатель получает достаточные сигналы, чтобы мысленно восстановить ситуацию, в центр которой он сам словно бы втянут.

Очевидно, что на первом плане этого стихотворения выступает не рассказ, а способ его выражения: акцент перенесен с хроники о несчастной любви на непосредственную передачу эмоциональной сферы героя, что в то же время освещает по-новому достаточно избитую историю. С нашей точки зрения, этот опыт прежде всего соответствует определению искусства, впервые высказанному Аксеновым в эссе «Пикассо и окрестности» (1917 г.) и им повторяемому неоднократно в критических текстах в течение всей его литературной карьеры: «Искусство – построение устойчивого подобия прочувствованному посредством ритмического расположения избранного на сей предмет материала» [12]. По мнению Аксенова, содержание всякого искусства – чувства, испытанные автором; из-за невещественности чувств в произведениях искусства необходимо употребить конкретный материал (краски, звуки, слова, и т.д.), условно отсылающий к ним и располагающийся автором ритмически (в широком смысле этого слова), т.е. он дает форму ему. Такая форма должна передать людям прочувствованное художником как можно точнее. В целом, его задача сводится к разработке эффективных приемов для выражения чувств, к их объективации. Итак, вполне вероятно, что Аксенов создал эффект непосредственного проявления

эмоций лирического героя с мнимым невмешательством автора ради точности и реализма в передаче чувства.

Несомненно, такой подход придает произведению некую степень непонятности, неопределенности, что является общей характеристикой текстов в эпоху модернизма. Надо, тем не менее, заметить, что неопределенность «Серенады» не служит ссылкой на невидимые миры, невыразимые непосредственными словами, а достигаемые только путем аллюзий и символов; другими словами, она далека от поэтики Блока и вообще мистического символизма. Из нашего анализа явствует, что речь в стихотворении идет о вполне конкретном референте: осязаемый мир вне человека, отражаемый в его сознании согласно мировоззрению. Эти стихи Аксенова представляют собой скорее своеобразный опыт «потока сознания», и можно присовокупить их к подобным опытам европейской литературы того времени.

В связи с этим, сопоставим особенности стиля Аксенова с метонимическим принципом письма, которым Роман Якобсон объяснил характер литературного языка Бориса Пастернака. Вкратце, ученый увидел аналогию между метонимией и логикой построения текстов Пастернака, в которых темы и образы развиваются на основе ассоциаций по смежности; их мотивировка иногда трудно уловима, поскольку опирается на неочевидные контекстуальные причины. В таком определении метонимический принцип бесспорно напоминает внутреннюю речь автора в «потоке сознания», как уже было замечено [13]. Вернемся к Аксенову: мы уже подчеркнули, что последовательность мыслей героя «Серенады» не следует самоочевидной логике, а оказывается установленной рядом достаточно свободных ассоциаций. Помимо этого, встречаются случаи метонимии в более узком смысле: например, в начале говорится о любви героя, намекая на эффект на его организм (стр. 56); в момент самоубийства (стр. 71-72) лирический герой называет не действие, а предметы для его осуществления (струна-веревка, крюк); примеры синекдохи (*pars pro toto*) наблюдаются в связи с гитарой (колки, кузов, гриф). Не будем забывать, что в прошлом уже Л.Клеберг справедливо говорил об использовании метонимического принципа у Аксенова, только не в связи с поэзией а в связи с прозой; он также заметил, что прием построения речи посредством сцепления смежных деталей может быть связан с опытом живописи авангарда [14]. К этому нам остается добавить, что и Якобсон истолковывал метонимию Пастернака как технику, реализующую эффект кубистической живописи [15], и что в «потоке сознания» Дж. Джойса обнаружили сходства с кубизмом [16]. Нельзя исключить, что для подобного стихотворного опыта одним источником вдохновения Аксенова, хотя и неосознанно, был кубизм, чему способствовало его увлечение авангардной живописью [17].

Несмотря на все сказанное, нельзя игнорировать тот факт, что читатель неизбежно воспринимает «Серенаду» как смешное произведение, шутку, и что литературные новации служат передаче чувств лирического героя, который кажется очень далеким от автора; вернее, автор над ним издевается.

II.2. Стихотворение надо еще рассмотреть собственно как серенаду, т.е. как текст на фоне правил и традиции этого жанра; с этой точки зрения оно кажется пародией. Мы видели, что смешной характер текста ощущается прежде всего в злоупотреблении экзотизмами, будь то со стороны языка лирического героя (комическая стилизация), будь то (как мы узнаем лишь в конце стихотворения) в самой представленной ситуации (исполнение серенады происходит в России). В том, что это авторская ирония, а не его собственный голос, нет сомнений, это подтверждает сам Аксенов в письме С.П.Боброву: «<...> экзотизм <...> для меня был всегда отвратителен, как и весь ближний восток или Япония» [18]. Карикатурность серенады, кстати, выражается не только в употреблении экзотизмов, но и в банальности метафор, в комических рифмах (например, высокостильный «дале» и технический «педали») и в осмеянии романтического и трубадурского топоса смерти из-за страданий любви: можно предполагать, что произведение рассчитано просто на смешной эффект. Однако вполне вероятно, что пародия направлена главным образом не на литературный жанр, а на определенных поэтов и вызвана желанием полемизировать с их творчеством.

Во-первых, укажем на возможный претекст «Серенады». Безусловно, ее тема оказывается близка к циклу «Sérénade des sérénades» («серенада серенад») из книги стихов «Кривая любовь» («Les Amours jaunes», 1873 г.) Т.Корбьера (французский символист, во многом интересующий Аксенова) [19]. В этом юмористическом цикле встречаются мотивы гитары, несчастной любви и развратной женщины; стихотворение «Pièce à saigneaux» («клетчатая заплата») даже представляет метрику, очень похожую на «Серенаду», как можно наблюдать в следующем сопоставлении двух четверостиший (впрочем, здесь присутствует тот же самый мотив голой женщины):

Et Vous qui faites la cornue,	Поток помой в мои объятья
Ange là-bas!...	Ты пролила,
En serez-vous en peu moins nue,	Но помни, что, помимо платья,
Les habits bas?	Ты всем гола,

(А ты, играя роль роконосицы, / Ангел там внизу!.. /
 Была бы менее голой / В длинном платье?)

Надо также заметить, что использование регулярного метра (чередование четырехстопных и двустопных ямбов) является редкостью для Аксенова: он полемизировал с русской силлабо-тоникой [20] и своим опытом стремился к ее преодолению; он обычно писал в свободных формах (верлибр, акцентный стих), а прибегал к классическим размерам лишь в произведениях, имеющих шуточный оттенок.

Возвращаясь к Корбьеру, остается сказать, что стихи указанного цикла более всего являются издевательством над экзотизмом (испанским), в особенности над «Мадридом» и «Андалузкой» («L'andalouse») А. де Мюссе, на которые Корбьер неоднократно ссылается. Приводим в пример последнюю строфу «Андалузки»:

Allons, mon page, en embuscades !
Allons ! la belle nuit d'été !
Je veux ce soir des sérénades
A faire damner les alcades
De Tolose au Guadalété

(Давай, мой паж, посидим в засаде! / Давай! Какая летняя ночь! /
Сегодня хочу серенадами / Довести алькальдов до отчаяния /
Из Толосы до Гуадалете).

И сопоставляем ее с последней же строфой «Portes et fenêtres» («Двери и окна») Корбьера:

A damner je n'ai plus d'alcades,
Je n'ai fait que me damner moi,
En serinant mes sérénades....
– Il ne reste à damner que Toi!

(Доведу уже не алькальдов / До отчаяния, а только меня, /
Перепевая все время мои серенады... /
Остается только довести до отчаяния тебя!)

Трудно поверить, что такой знаток французского символизма и французской письменности вообще, как Аксенов [21], не сумел почувствовать пародийность текста Корбьера. И так, если действительно «Sérénade des sérénades» служило образцом для стихотворения Аксенова, как нам кажется, то можно подумать, что и он намеревался сделать пародию на современников.

Стихи под заголовком «Серенада» написали Северянин (1907 г.) и Бальмонт (из книги «Будем как солнце», 1903 г.), поэты, которых Аксенов считал «малосильными стихотворцами» [22]. Правда, кроме заглавия не найти отсылок к этим произведениям; тем не менее существуют полемические намеки, относящиеся в более широком смысле к стихотворной манере Бальмонта. Нам кажется вполне вероятным, что в «Серенаде» Аксенов мог иронически воссоздать бальмонтовский стиль без нужды обыгрывать определенные источники. И так, на поэта «певучей силы» Аксенов мог сослаться в самой фонетической структуре «Серенады». Обратим, например, внимание на рефрен «Тари ра ри, моя гитара / Тра ри ра ра», с эвфоническим чередованием гласных/согласных, которое вообще было предметом насмешек русских футуристов: в манифесте «Слово как таковое» (1913 г.) В.Хлебников и А.Крученых написали, что звуковая схема их предшественников – «папапа / пипипи / титити»; еще Крученых («Новые пути слова», 1913 г.) назвал Бальмонта «вечным балалаечником» и несколько после аксеновской «Серенады» заметил по поводу стихов Брюсова, что «смысл фразы темен, только и слышно: та-та-та, та-та, и весь прием – давно приевшаяся бальмонтовщина!» («Сдвигология», 1922 г.). Крученых говорит именно о том случае, когда звук заглушает семантику в пользу мелодичности; Аксенов, обычно

избегающий подобных звуковых эффектов, предложил их в целом четверостишии: «Поток помой в мои объятия / Ты пролила, / Но помни, что, помимо платья, / Ты всем гола»; или в строке «Ах, кара раны янычара». Карикатурность этих параномазий нам кажется очевидной.

Последний пример также вписывается в пародийное использование Аксеновым экзотизмов. Кастильские трубадуры и сама серенада могли бы отослать к любви Бальмонта к Испании; а другие образы Аксенова кажутся намеком на увлечение русского символиста Египтом: «Как плачет бедуин, пустынный / Свой оазис, / Как прибежит газель на финик / Взойди, явись». В этом случае стоит предложить и параллель со стихотворением Бальмонта «Оазис» (1895 г.): «Ты была как оазис в пустыне, / Ты мерцала стыдливой звездой, / Ты Луною зажглась золотой, / И тебе, недоступной богине, / Отдавал я мечту за мечтой. // <...> // И потом... О, какое мученье! / К недоступному доступ найден. / Я как жалкий ребенок смущен. / Где любовь, где восторг упоенья? / Все прошло, ускользнуло, как сон. <...>». Здесь патетическая тема лирического героя, разочарованного идеализированной женской любовью, становится явно юмористической. Даже не исключена в африканских лексемах («ревности моей Сахара»; «мой Мозамбик») ироническая ссылка и на Гумилева.

III. Можно утверждать, что с формальной точки зрения «Серенада» Аксенова следит за новыми авангардными приемами для изложения лирической ситуации, а с точки зрения содержания является пародированием поэтов, которые были не близки автору; точнее, тех, которые примыкали к другими литературным школам: это относится преимущественно к Бальмонту, но можно подумать, что он нападал на темы и на лексику символизма вообще и также акмеизма Гумилева [23]. Сказанное, безусловно, оказывается в логике так называемой «литературной борьбы», которую Аксенов, будучи членом группы «Центрифуги», глубоко чувствовал, как видно из писем Боброву:

Вы мне расскажите о Ц<ентрифуге> много ли Вас и однородна ли группа? Если имеется надежда на стойкость соединения, можно будет, когда война кончится, попытаться организовать двухнедельник в один два листа достаточно агрессивный, чтобы заставить себя читать и отбить вкус читателей от Мандельштама <так в тексте> с одной стороны и Бурлюка с другой (знак равенства между произведениями этих авторов, по-моему умещается без всякого насилия над значением предложенных формул) [24].

Помимо этого добавим, что на наш взгляд подобный принцип «потока сознания» для непосредственной передачи внутренних психологических процессов можно обнаружить и в более темных (и «серьезных») стихотворениях Аксенова, однако там приемы оказываются более сложными, чем в «Серенаде». Другими словами, в этом стихотворении Аксенов реализовал обычную для него поэтику выражения чувств, но в упрощенном виде и с целью насмешки над поэтами-соперниками. Этим анализом мы указали на один из возможных ключей к лучшему

пониманию стихотворной продукции Аксенова; но, конечно, наше предположение требует проверки в дальнейших исследованиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О биографии И. А. Аксенова см.: *Адашкина Н.Л.* Даты и факты жизни И.А. Аксенова // *Аксенов И.А.* Из творческого наследия. – М.: РА, 2008. Т. II. – С. 321-335). Новые данные и исправления см.: *Адашкина И.А.* «Белые» и «темные» пятна биографии И.А. Аксенова // *Aksenov and the Environs.* – Huddinge: Södertörns högskola, 2012. – С. 7-20.

[2] Первым В. Марков неправильно назвал это издание «his last book of verse» (*Markov V.* Russian Futurism: a History. – Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1968. – С. 274); Гельперин определил его как «сб. стихов» (*Гельперин Ю.М.* Аксёнов Иван Александрович // Русские писатели 1800-1917, Т. 1. – М.: Сов энциклопедия, 1989. – С. 42); Адашкина использует оба выражения «сборник стихов» и «книга стихов» (*Адашкина Н.Л.* Примечания // *Аксенов И.А.* Из творческого наследия. Указ. соч. Т. II. – С. 327, 404).

[3] *Аксенов И.А.* Серенада. – Б.м.: Мастартчув, 1920. – С. 8. Иллюстрированная обложка и фронтиспис (линогравюра) – работы Г.Ечеистова. «Артель чувствующих и мастерская чувств» (сокр. как «Мастартчув» или «Мастарчув») – эфемерное художественное объединение, созданное Г.А.Ечеистовым и Г.В.Щетининым в 1919 г. Сведений об этой организации очень мало (см.: *Бескин О.М.* Георгий Ечеистов. – М.: Сов. художник, 1969. – С. 9-12). Об обстоятельствах сотрудничества Аксенова с ней (в то время, как он еще был членом Центрифуги) нам ничего не известно.

[4] При личном беседе Н.Л.Адашкина любезно поделила с нами это предположение: в 1920 г. Г.Ечеистов еще учился во ВХУТЕМАСе (в Москве) и много работал в учебной типографии, поэтому, вероятно, напечатал там эту единственную достоверно известную книгу «Мастартчув».

[5] *Аксенов И.А.* Из творческого наследия. Указ. соч. Т. II, С. 149-151. К сожалению, это издание (кстати, единственное до сих пор собрание сочинений Аксенова) лишено филологической точности: из-за лингвистических особенностей текстов Аксенова опечатки являются трудно узнаваемыми и могут решительно исказить смысл при интерпретации. В нашем анализе мы тогда будем ссылаться на текст 1920 г. (точнее – на именную экземпляр В.Я. Брюсова, хранящийся в Музее книги РГБ). Поскольку возможные или явные опечатки встречаются и в этой версии, мы решили оставить текст без изменений, лишь предлагая поправки в квадратных скобках или обсуждая их в наших комментариях. Каноническая версия стихотворной продукции Аксенова еще не существует.

[6] Единственная опубликованная при его жизни книга стихов: «Неуважительные основания» (М.: Центрифуга, 1916). Помимо этого он опубликовал десять стихотворений в разных коллективных сборниках в 20-е гг.; «Серенада» – исключительный случай одного длинного стихотворения, опубликованного в виде книги.

[7] Предлагается другое чтение: «глуша виски», т.е. лирический герой ободряется при помощи алкоголя. Хотя метрическая схема и рифма исключают подобное чтение, это все-таки может быть преднамеренной игрой слов (такими примерами творчество Аксенова достаточно богато).

[8] Наверняка, в этом контексте «пустынник» надо понимать как обитатель пустыни (человек или азиатская птица с этим названием), а не в религиозном смысле («отшельник»).

[9] Имеется в виду «небесная сфера», т.е. воображаемая вспомогательная сфера вокруг Земли и произвольного радиуса, на которую проецируют с центра (где находится Земля) небесные светила. Она использовалась в древности (и еще сегодня используют в усовершенствованной версии) для изучения взаимного расположения и движения светил.

[10] Не исключено, что выражение «твои неданные размеры» со ссылкой на двусмысленное слово «Кассиопея» означает не только безмерность или неизмеримость созвездия, но и нежелание возлюбленной сообщить свои женские размеры.

[11] Ср. особенно стихи самого настоящего несчастного влюбленного испанской литературы, Мациаса (Macías o Namorado, 1340-1370), которые включены в знаменитый сборник песен этой школы, составленный Х.А.Базной – «El cancionero de Baena» (Кансьонеро Базны, ок. 1445 г.). «Amor cruel e brioso...» («Любовь жестокая и горячая...»); «<...> que moyro desanparado / con pesar e con desejo <...>» («<...> умираю безутешно, / Со страданием и жадой <...>»). Ср. из той же антологии Перо Гонсалес де Мендоса (Pero González de Mendoza): «E por Deus, señora, non me matedes, / qu'en miña morte non ganaredes / <...> e se me matades por vos querer ben, / a quen vos desama, que lle faredes?» («Ради Бога, госпожа, не убиваете меня, / Потому что из моей смерти никакой пользы не извлечете / <...> А если Вы убиваете меня изза того, что желаю Вам добра, / Что сделали бы Вы тому, кто разлюбил бы Вас?»). О лингвистических и стилистических аспектах трубадуров этого сборника см.: *Periñán B. Lengua y forma poéticas en el Cancionero de Baena. I. Inventario descriptivo de la escuela galego-castellana // Miscellanea di studi ispanici. – Pisa, 1969-70. – № 17. – С. 25-90.*

[12] Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 200. Подробнее о рассуждениях Аксенова по поводу искусства нами готовится статья.

[13] Ср.: *Ковтунова И.И.* Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории: синтаксис текста.* – М.: Наука, 1993. – С. 107-108.

[14] Kleberg L. Ivan Aksenov's Novel The Pillars of Hercules // Aksenov and the Environs. Указ. соч. – С. 115.

[15] «Оба свойства – взаимопроникновение объектов (метонимия в собственном смысле) и разложение одного объекта (синекдоха) – роднят Пастернака с кубистическим поиском в пластике». (Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 332.

[16] Ср.: *Isaak J.A. Joyce's Ulysses and the Cubist Aesthetic // The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts.* – Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1986 – С. 21-52.

[17] Мы недавно намекали на объективную трудность доказать намеренное обращение Аксенова к кубистическим принципам в изложении литературных текстов, что отличает его среди русских футуристов (Фарсетти А. Место музыки в творчестве поэтафутуриста И.А. Аксенова // Русская Филология. 25. – Тарту, 2014. – С. 234). Тем не менее, в его практике читатель легко может увидеть параллели с живописными новациями. Например, в «Серенаде»: непосредственное вовлечение читателя в мысли лирического героя и следовательно сокращение расстояния между ними могут соответствовать упразднению перспективы Ренессанса в кубизме и желание итальянских футуристов поставить зрителя в центр картины.

[18] Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 109.

[19] Из писем Боброву мы узнаем об интересе Аксенова к биографии Корбьера: «Вы любите Корбьера? Я отыскал женщину, которую он любил, эта старая теперь дама позволила мне прочесть письма поэта – нечто неповторимое <...>» (Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 69).

[20] См. например его слова в предисловии к его собственной драме «Коринфяне» (1918): «<...> русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами Тредиаковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики того органического ритмования речи, какой мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское, польское, французское стихосложения)» (Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. II. – С. 12).

[21] Например, он один из немногих (среди русских и нерусских), которые в 10е гг. читали «Песни Мальдорора» («Les Chants de Maldoror», 1869 г.) тогда еще почти неизвестного Лотреамона. Ср. письма Боброву: «Вы читали Chansons du Malldorog [так в тексте]? Если нет, жаль <...>» (Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 73).

[22] Ср.: Аксенов И.А. Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 99.

[23] То же самое мы наблюдали в другом стихотворении Аксенова того времени, см.: *Фарсетти А.* К интерпретации стихотворения «Изменчиво» И.А. Аксенова // Русская Филология. 24. – Тарту, 2013. – С. 138-139.

[24] *Аксенов И.А.* Из творческого наследия. Указ. соч. Т. I. – С. 65-66.

© Фарсетти А., 2014.

Статья поступила в редакцию 07.10.2014.

Фарсетти Алессандро,

докторант отделения славистики

Департамента сравнительного литературоведения,

Университет Ка Фоскари

Факультет иностранных языков, культур и обществ (Венеция, Италия),

e-mail: alessandrofarsetti@gmail.com

UDC 821.161.1

Farsetti A.

IVAN AKSENOV'S "SERENADE": TO UNDERSTAND THE TEXT AND CONTEXT

Abstract. This article focuses on I.A.Aksenov's poem "Serenade" (1920). Our detailed analysis has shown that the poem is a particular experiment of style in reporting an experience of the lyric "I", which recalls contemporary literary tendencies such as the "Stream of Consciousness". Moreover, the humoristic character of his poem could allude to a parodic aim. We have considered T. Corbière's parodies as his literary model and interpreted "Serenade" as a mocking poem addressed to pre-futurist Russian poets (especially Balmont and Gumilev).

Key words: I.A.Aksyonov (1884-1935), Silver Age, Serenade, Stylization, Comic Poetry, Stream of Consciousness, Parody, Exotics.

Farsetti Alessandro,

PhD Candidate in Russian Literature,

Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies

Ca' Foscari University of Venice,

e-mail: alessandrofarsetti@gmail.com