

УДК 78.1;78.31

Ксенія Дубель

**ДЕЯКІ ПРОЯВИ ПОЛІФОНІЧНОСТІ
В СТРУКТУРІ ФУТУРИСТИЧНОЇ ЛІРИКИ
(на вибраних прикладах з поезії Велиміра Хлебнікова)**

Досліджуються спільні властивості музики і поезії з перспективи дослідницької методології компаративізму, визначаються риси спорідненості між музичною і поетичною поліфонічною композицією на матеріалі ритмічної структури футуристичних ліричних експериментів В. Хлебнікова. Відзначаються різні ознаки поліфонічності текстів Хлебнікова, які реалізуються на різних рівнях, зокрема найбільш виразно їх можна спостерігати на матеріалі композиційного ритму.

Ключові слова: В. Хлебніков, футуризм, поліфонія, ритм, поліфонія тексту.

Ідея спорідненості музичності та ліризму не є новою проблемою у літературознавстві. Накопичення спільних ознак, особливо в ліриці, можна вважати очевидним фактом. Характер цих ознак уточнює Чеслав Згожельський: «відмова від фабульної сув'язі, підпорядкування сфери уявлень функції емотивній (виразовій), а передовсім дуже важлива роль звукових елементів як засобів поетичної експресії» [4, с. 57]. Однак теза про особливе зближення поезії і ширше – літератури та музики, хоч і має багату традицію, все ж повинна бути сформульована дуже обережно. Це пов'язано, між іншим, з особливостями дослідницької методології компаративізму. Незважаючи на переконання Леві-Стросса в тому, що музична структура повністю відображає мову за винятком мовної семантичної вартості, властиві музиці елементи і структури, існування яких дошуковуються в літературі, є для неї від природи чужими. І в цій області досліджень можна помітити своєрідний термінологічний еклектизм [2, с. 13–14]. Тому важливо зрозуміти, що спосіб функціонування «діалектичних посередніх відносин» між музикою і літературою можна визначити лише за допомогою селективної дослідницької праці, а не шляхом проведення загальних аналогій. Метою нашої статті є пошук поліфонії в ритмічній структурі футуристичних ліричних експериментів.

Необхідність прийняття міждисциплінарної перспективи досліджень зобов'язує до критичного огляду аналізованого предмету [2, с. 15]. Передовсім сформулюємо запитання так: чи можна взагалі говорити про поліфонію в області лірики? Само це поняття в музикології відноситься до композиційної техніки, яка «зв'язує воедино два або більше голосів таким чином, що кожен з них плете свою власну мелодійну лінію, і всі вони складаються на співзвучну цілість» [3, с. 596]. У цьому випадку поліфонія повинна розглядатися на рівні не стільки змісту, скільки форми. І дійсно, Тадеуш Маковецький вказує на те, що існує можливість своєрідної «експлуатації шаблонів музичної конструкції в літературі за допомогою [...] „композиційних факторів”» [2, с. 108]. Саме таким фактором можна вважати багатогарний ритм вірша. Утім, усе вищесказане ще не надає права вишукувати безпосередні аналогії між музичною та поетичною поліфонічною композицією. У цитованій вище монографії, аналізуючи літературну концепцію фуґи, яка з музичної точки зору базується на поліфонії декількох голосів [3, с. 209], Анджей Хеймей

відзначає, що «симультанність музичної фуги знищується у лінійній схемі, яка спонукає „згладжування” омонімічних відносин до горизонтального виміру. В літературі не може бути мови про збереження точної музичної структури, тому пошуки прямих еквівалентів у творах обох цих видів мистецтва в принципі були визнані необґрунтованими» [2, с. 111].

Однак це не означає, що реалізація фуги, а також і поліфонії на матеріалі поетичного тексту є неможливою. По-перше, як пише Л. Гервер, поліфонічність не обов'язково означає однорідне, строге переплетення голосів. Автор згадує про так зване приховане багатоголосся, на рівнях якого виявляються ряди музичних тонів, кожен з яких можна порівняти з окремою мелодичною лінією [7, с. 129]. Музичним еквівалентом такого несимультанного багатоголосся, на думку автора, є гокет – стиль композиції, що полягає на поділі фрази чи навіть окремих її звуків паузами, які не появляються одночасно у всіх голосах, але розташовуються в них послідовно [3, с. 277–278]. По-друге, специфічна поліфонічність, за словами Гервер, помітна, наприклад, у поезії Андрея Белого: «[Белый]Белый не відтворює, але зображає одночасне звучання різних голосів. Прийом, яким користується Белий, можна назвати звукописом [...] Фіксуються фрагменти багатоголосся, які найбільш виразно звучать в цей часовий момент. Саме таким чином і здійснюється «поєднання тем»» [7, с. 129]. Однак найважливішим критерієм для появи будь-якої поліфонічності у текстовому матеріалі є факт, що вона не має стосунку до конкретної музичної реалізації, а змушена послуговуватися лише абстрактною схемою, в рамках якої буде здійснюватися основна вимога: конструкційний повтор [2, с. 110]. Таким чином, важко знайти кращий спосіб відтворення цієї моделі, ніж експерименти в області поетичного ритму.

Неоднорідність поетичного ритму, його багат шаровість, а в контексті цієї статті – багатоголосся, були описані уже багатьма вченими, які часто формулювали власні типології ритмічної структури¹. У музикознавстві поняття ритму теж розуміється синтетично. Мечислава Демска-Трембач, аналізуючи концепції ритму, згадує одну з них, яка ґрунтується на твердженні, що ритм – це багаторівнева організація, яка «складається з багаторазового синтезу: від елементарних ритмів до щораз більших одиниць, від мікро- до макроструктур» [1, с. 17–18]. Таким чином, сам факт сприйняття ритму як синтетичного явища спонукає до співставлення його внутрішньої структури з мотивом поліфонії.

Одним із поетів, у творчості якого ритміка має особливе значення і часто реалізується в незвичних формах, є російський кубофутурист Велімір Хлебніков. В поезії цього автора можна відзначити багато прикладів особливої поліметрії, так званої мікрополіметрії, яку М. Гаспаров визначає як накопичення багатьох метричних відрізків, під час немотивованої зміни метру на коротких відрізках тексту [5, с. 128]. Концепцію Гаспарова, за словами К. Корчагіна, пізніше розширили й уточнили за допомогою розділення корпусу текстів Хлебнікова за метричними категоріями на «дробові», тобто мікрополіметричні, і «плавні», в яких переважає дольний та інші тонічні взірці [9, с. 147]. Однак в принципі всі ці метричні варіації

¹ Див., зокрема, праці Б. Томашевського, С. Бонди, М. Гиршмана і ін.

є різними варіантами поліметрії, яка присутня також в музиці і окреслює «зміни ритмічного току в ході твору». В. Холопова визначає їх як «метричну змінність», а інші теоретики – як поліметрію. Кожного разу мова йде про різні модифікації в послідовній (тобто горизонтальній) метричній організації [1, с. 73].

У Хлебнікова, уже на рівні метрики, як одної зі складових поетичного ритму, можна помітити спорідненість зі структурними особливостями музичного твору. Проте це не єдиний прояв багатоголосся в поезії цього автора. Лариса Гервер зауважує особливе значення для Хлебнікова «поступового введення звуків у «слухове поле»» [7, с. 132]. Реалізацію цієї концепції можна зауважити, зокрема у творі *Песнь Мирязя*, де помітна послідовна презентація різних музичних інструментів та інших джерел звуку [7, с. 133]: «мирязи звучать в трубу, и под звон миряных гусель и на неких нижних струнах рокот мерный» (10).

Л. Гервер звертає особливу увагу на музичні інструменти, які появляються у творах Хлебнікова, кожен з яких має власну мову, а їх звучання містить у собі позарозумова (заумна) назва [6]. Крім того, Йозеф Кон, як музикознавець, згадує про поезію Хлебнікова в порівнянні з працями І. Стравінського. Цитуючи теоретичні тексти Стравінського, Кон приходить до висновку, що: «для Стравінського [...] головним питанням у всій складній сумі проблем стосунку до тексту було його подолання, тобто таке трактування структури вірша, яке б залишало максимальну свободу для музики» (8, с. 708). Беручи до уваги бажання Хлебнікова подолати нормативний зміст слів, перенести у сферу інтуїції та позарозумової комунікації їх семантику за допомогою значущих приголосних, можна припустити, що погляди обох авторів були подібними. Крім того, значна схожість між творчістю Стравінського і Хлебнікова полягає в активному використанні народних мотивів, у даному випадку пов'язаних з ритмом тексту або музичного твору. Особливими рисами, які зближують поезію Хлебнікова і музику Стравінського можна вважати накопичення ритмічних зрушень та перевагу комбінацій різноманітних мотивів щодо однорідності внутрішнього розвитку матеріалу [8, с. 716].

Повертаючись, однак, до поліфонічності текстів Хлебнікова варто згадати, цитуючи Л. Гервер, їх зовнішню характеристику: «Зовнішні ознаки хлебніковського поліфонічного «звукопису» – це розриви єдиної послідовності фраз, вторгнення «чужорідних» елементів, що творять свій, теж дискретний план послідовності, «переплутаний» порядок прояву одиниць і «лишні» повтори фрагментів тексту, які вже з'являлися» [7, с. 134–135].

І хоча ці ознаки реалізуються на різних рівнях, своєрідний мотив поліфонії можна помітити саме на неоднорідному матеріалі ритму. У цій роботі для його опису буде використана типологія Є. Еткінда, опрацьована, зокрема, у статті *Ритм поетичного твору як фактор змісту*. Незважаючи на те, що в багатьох роботах Хлебнікова важко розрізнити регулярні повтори зовнішніх ритмічних форм, можемо припустити, що цей факт зовсім не збіднює їх ритмічну різноманітність. Навпаки, Еткінд відзначає, що в результаті втрати всіх або майже всіх зовнішніх традиційних ритмічних фігур посилюються внутрішні ритмічні форми, які сприймаються не стільки на фізичному, скільки на підсвідомому рівні [12, с. 121]. Однак наша стаття буде посвячена аналізу твору, ритм якого, принаймні частково, збудований на нормативних, традиційних принципах:

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нрови своенравия.
О, мраво! Моя моролева,
На озере синем — мороль.
Ничтрусы — туда!
Где плачет зороль.

(Хлебніков 1968: 110)

Пробуючи провести ритмічний аналіз за схемою Еткінда, слід почати з визначення повторів однакових або аналогічних з точки зору наголосів груп складів, тобто з силабо-тонічної системи віршування. Таким чином, перший, третій і п'ятий віршові рядки є тристопними ямбами з гіперкаталектикою в клаузулі. Другий і третій рядки схожі з попередніми, за винятком акаталектичних закінчень. Сьомий і восьмий рядки, у свою чергу, це тристопні амфібрахії, при чому в сьомому рядку амфібрахій є акаталектичним, а в восьмому – з каталектикою в клаузулі. Два останні рядки можна розглядати як двостопні каталектичні амфібрахії. В результаті, з точки зору силабо-тонічної системи віршування, твір чітко розділяється на дві частини, перша з яких написана ритмічним ямбом, а друга – це нерегулярна, хитка група амфібрахічна.

На основний силабо-тонічний ритм накладається наступний, силабічний. Від першого до п'ятого рядка послідовно чергуються семи- і шестискладові лінійки. Шостий, сьомий та восьмий рядки мають відповідно по вісім, дев'ять та знов вісім складів. Два останні рядки складають з 5 складів. Ритмізація, хоч і хитка, та все ж таки достатньо послідовна. Повтори складів настільки ж помітні, як і силабо-тонічні взірці, а це, в свою чергу, ще більш посилює враження нашарування двох ритмічних систем.

Надзвичайно важливу роль відіграє також синтактична конструкція, яку Еткінд окреслює терміном синтактичного ритму [12, с. 107]. З точки зору синтаксису, текст містить у собі п'ять речень – рівно на половину менше, ніж рядків. Кожне з двох перших речень збудовано з епітетів, в яких іменник, як правило є неологізмом. Слід зазначити, що перше речення збудоване з, якщо можна так висловитися, багаторівневих епітетів, у ньому підтримується послідовність конструкції – кожен з чотирьох рядків, які складаються у речення, є окремою синтагмою. Крім того, кожен з двох багаторівневих епітетів є частиною перерахування, трактованого як стилістична фігура. Схожі перерахування з'являються також у другому реченні, яке збудоване уже з двох пар епітетів, котрі, що важливо, побудовані протилежно до попередніх («Сияющая вольза» / «Чезори голубые»). Таким чином, у першій частині дуже чітко формується ритмічна послідовність на рівні синтаксису, хоча в її однорідному порядку появляються важкі до сприймання на слух зміни, які, як можемо припустити, є ознакою своєрідної поліфонічності. Наступні два речення є також певною мірою аналогічні по відношенню одне до одного –

обидва включають у себе (хоча і по-різному розташовані, однак особливо помітні в загальному синтаксичному порядку) тире і знаки оклику. Аналізуючи синтаксичну будову твору, слід відмітити специфічну ритмічність третього речення (7 і 8 рядки). Її можна вважати результатом особливого співзвуччя, що виникає з накопичених неологізмів. Крім того уже сам факт частого їх використання, об'єднання у поперемінні схеми, зміцнені внутрішніми римами, зрештою, надання їм виключно форми іменників – все це складається на специфічний ритмічний повтор на рівні синтаксису.

Наступним важливим ритмізуючим рівнем є звуки в кінці рядка, а точніше рими. У перших чотирьох рядках рими утворюють відносно просту, однорідну схему. Однак їх упорядкована перехресна модель в п'ятому рядку порушується неточними римами типу аа («голубы»/«своенравия»). Цей дисонанс пізніше компенсується появою багатих перехресних рим. Це своєрідне порушення порядку рим в центральній частині клаузул вірша зауважується також на рівні акцентів в кінці рядків. Послідовне чергування жіночих та чоловічих рим в перших чотирьох рядках обривається в п'ятому і змінюється дактилічними закінченнями. Далі однорідна схема закінчень відновлюється, хоча вже в зміненому вигляді – можна побачити плавний перехід від чоловічого закінчення в сьомому рядку до жіночих у всіх подальших. Порівнюючи, таким чином, обидві проаналізовані схеми рим (ababccabab / ЖЧЖЧЖДЖЧЧЧ) можна говорити про різні, а все ж таки співзвучні „голоси” в межах однієї ритмізуючої категорії, якою є рима, що в цьому контексті наводить на думку мотив поліфонії.

Проте, здається, що набагато цікавішими у творі є внутрішні зв'язки, зумовлюючі рими, окреслені Еткіндом як ритм внутрішніх рим [12, с. 105]. Особливо вони помітні в чотирьох перших рядках. Тут співпадають закінчення слів всередині рядків, які перекликаються з перехресними римами в клаузулах. Крім того, особливе ритмічне розмаїття виражається на рівні алітерацій, співзвуччя яких часто співпадають з внутрішніми римами. Тут мається на увазі неологізми, звукова схожість яких реалізується у горизонтальних та вертикальних повтореннях приголосних, які, як відомо, для Хлебнікова мали особливе значення. Характерно, що повторення приголосного «л» в п'ятьох перших рядках та «м» у п'ятьох наступних появляються п'ятикратно, що також сприяє специфічній ритмізації тексту.

Дотримуючись аналізу під кутом рими, а також слідує типології Еткінда, варто згадати про ритм на матеріалі анафори. Він помітний у чотирьох перших рядках і відрізняється досить складною будовою. По-перше, тут з'являються рими на початку рядків типу ababcc. По-друге, кожен третій рядок починається зі сполучника «і», і таким чином, незважаючи на відсутність рими на початку третього та шостого рядків, їх загальна співзвучність все ж таки підкреслена.

У підсумку рими в певній мірі гарантують ритмічну цілісність композиції – на початку та на кінці твору з'являється майже тавтологічна рима на матеріалі неологізмів («вольза» / «дольза» «мороль» / «зороль»). Такий прийом об'єднує композицію, а по своїй суті будучи повтором, він не залишається також байдужим по відношенню до загального ритмічного рисунку.

Останнім та найважливішим, згідно з Еткіндом, є композиційний ритм, який, на думку дослідника, в порівнянні з іншими ритмічними верствами, найменше

актуалізується за допомогою слуху та зору [12, с. 114–115]. На відміну від попередніх ритмічних рівнів, у випадку композиційного ритму зв'язуючим компонентом є тема [12, с. 116]. В футуристичній ліриці, побудованій здебільшого на «позарозумовій» мові, цю тему надзвичайно складно однозначно визначити, і тому інтерпретація композиційного ритму у даному випадку буде дуже суб'єктивною. Проте здається, що одним з домінуючих композиційних мотивів в аналізованому творі можна вважати створення колірної гами. Парадоксально, у Хлебнікова цей мотив тісно пов'язаний зі звуковими категоріями, тому що саме на них мала вибудовуватися семантика його «позарозумової» мови. У цьому контексті можна навести хоч і хаотичні, але все-таки послідовні повторення згаданих раніше приголосних «л» і «м» (з п'ятого рядка ці приголосні pojawiaються поперемінно, тоді як в перших чотирьох виступає лише приголосний «л»). Хлебніков співставляє їх звучання відповідно з білим та синім кольорами (11, с. 622), що в особливий спосіб підвищує насиченість кольорів, представлених у вірші. У першій частині, де переважає приголосний «л» (за Хлебніковим білий кольор), pojawiaється прикметник «голубые», в другій, де в неологізмах часто виступає приголосний «м», кольори поглиблюються, виразом чого можна вважати, наприклад, образ темно-синього озера.

Цікаві прояви багатоголосся на ритмічному матеріалі вірша можна, зокрема, помітити і у представників українського футуризму. Тут можна згадати експерименти з неологізмами та метричними структурами у творчості Михайла Семенка. Особливо в цьому контексті відзначаються вищезгадані поліметричні системи, які в модерністичній ліриці еволюціонують до уже описаної мікрополіметрії. Саме мікрополіметричні схеми можна помітити у раннього Семенка, в ліриці якого їх співставлення зі специфічними неологізмами дає незвичний ефект багатомірного звучання. Однак ця проблема може послужити темою окремої статті.

Ksenia Dubiel. *About the implementation of polyphony in the structure of the futuristic lyrics (on the selected examples of V. Khlebnikov lyrics).*

The proximity of music and literature is not a new problem in the fields of both musicology and literary criticism. The association between music and poetry is particularly noticeable. The realization of musical themes, which appears in the futuristic poetry, is extremely interesting. It should be borne in mind that a direct analogy between the musical and poetic aspects of polyphony is impossible, since both of these fields of art use different coding. Therefore, the analysis of the poem in this angle should be conducted not holistically, but selectively and the research apparatus must be eclectic. All this will allow for the most objective analysis of the poem in terms of its musical analogy.

In this article we examine the possibility of the emergence of elements of polyphony in the rhythm of the lyrics. In this respect the poem by one of the greatest Russian cubofuturists Velimir Khlebnikov will be examined. The analysis will be based on Yefim Etkind's multi-dimensional rhythm typology, which includes elements such as tonic, syllabic and syntax rhythms, as well as rhymes, both final and anaphoric or internal. The purpose of the interpretation of the lyrics in these terms is to demonstrate that the overlapping levels of rhythm create a system, which to some extent mimics polyphony.

In the context of polyphony in Khlebnikov's poetry, as well as other representatives of futurism, including Ukrainian, it is necessary to mention a specific metric structure, which is based on

combining various metric systems in small sections of text. Such a grip is called micro-polyphony, and combined with the specific neologisms commonly used by futurists, both Russian and Ukrainian, gives extremely interesting multidimensional sounds. In the context of this work, they can be considered as polyphonic manifestations of the material of the rhythmic structure.

Key words: *Velimir Khlebnikov, polyphony, futuristic poetry, poetic rhythm.*

Література

1. Demska-Trębacz M. Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie. – Lublin 2005.
2. Hejmej A. Muzyczność dzieła literackiego. – Toruń 2012.
3. Reiss J. Mała encyklopedia muzyki pod red.: S. Śledzińskiego. – Warszawa 1960.
4. Zgorzelski Cz. Elementy muzyczności w poezji lirycznej // Problemy teorii literatury, seria 3, prace z lat 1975–1984 pod red. H. Markiewicza. – Wrocław 1988. – S. 57–73.
5. Гаспаров М. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – Москва, 1993.
6. Гервер Л. “Инструменты игры” Блока, Хлебникова и Маяковского // Язык как творчество: к 70-летию В. П. Григорьева, под ред. З. Петровой, Н. Фатеевой. – Москва, 1996.
7. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). – Москва, 2001.
8. Кон Ю. Стравинский и Хлебников. Некоторые принципы подхода к проблеме ритма // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998 под ред. А. Парниса. – Москва, 2000. – С. 707–718.
9. Корчагин К. Гетерометрия и полиметрия Велимира Хлебникова // Язык как медиатор между знанием и искусством : сб. докладов Международного научного семинара / под ред. Н. А. Фатеева. – Москва, 2009.
10. Хлебников В. *Песнь Мирязя* // [https://www.stihi.ru/2006/06/09-788; 09.01.2017, 15:10]
11. Хлебников В. *Сияющая вольза* // *Велимир Хлебников. Творения*, под ред.: М. Полякова. – Москва, 1986.
12. Эткинд Е. *Ритм поэтического произведения как фактор содержания* // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* под ред. Б. Егорова. – Ленинград, 1974. – С. 104–121.

