

ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ А. МАРИЕНГОФА

М. В. Новикова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию июля 2016 г.

Аннотация: в статье рассмотрено использование музыкальных образов в лирике А. Мариенгофа, проанализирована их роль в поэтической картине мира автора.

Ключевые слова: Мариенгоф, имажинизм, музыкальные образы, песня.

Abstract: the article deals with the use of musical images in the lyrics A. Mariengof, analyzed their role poetic picture of the author's world.

Key words: Mariengof, imagism, musical images, the song.

Теория художественного образа являлась основной идеей и эстетических принципов имажинистов, представителей одного из наиболее оригинальных литературных течений 1920-х гг. XX века. Ее суть была изложена в Декларации 1919 г.: «Поэт работает словом, беромым в образном значении» [1, 49]. В этом программном документе прозвучала мысль о дифференциации отдельных видов искусства на основании несовпадающей природы положенных в их основу художественных образов: «Музыку – композиторам, идеи – философам, политические вопросы – экономистам, – говорили они [2, 59]. Тем не менее, в литературной практике имажинистов мы нередко наблюдаем апелляции к визуальным (в экфразистических описаниях) и звуковым образам.

Предметом исследования в данной работе будет специфика звукового образа в лирике А. Мариенгофа имажинистского периода. Стоит отметить, что вопроса о структуре образа в поэзии имажинистов касались все без исключения исследователи этого литературного течения (Т. Хуттунен [3], Т. А. Тернова [4], А. В. Сухов [5] и др.), тем не менее, изучение индивидуально-авторской стратегии создания образа остается актуальным.

С целью выявления роли музыки в художественном мышлении А. Мариенгофа обратимся к биографическому материалу. В 1930 году в автобиографии «Без фигового листочка», помещенной в письме к Якову Блоху, руководителю эмигрантского издательства «Петрополис», куда были отсланы для публикации «Роман без вранья», «Циники» и «Бритый человек», А. Мариенгоф пишет: «Я терпеть не могу музыку. В детстве, когда при мне начинали играть на рояле, я брал отца за палец и говорил: «Папа, уйдем отсюда. Здесь шумят». Моя нелюбовь к музыке сделала меня революционером» [6, 44].

С констатацией нелюбви к музыке и одновременно богоборческой позиции автора мы сталкиваемся и в автобиографической книге поэта «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги»: ребенок А. Мариенгоф был наказан карцером за то, «что не встал при исполнении «Боже, царя храни» в нижегородском театре – просто потому, что не разобрался в музыке и не угадал эту мелодию» [7, 14–15].

Оба приведенных эпизода становятся частью индивидуально-авторской мифологии, свидетельствуя о формировании радикально мыслящего поэта-имажиниста.

В своем теоретическом трактате «Буян-остров» А. Мариенгоф совершенно однозначно говорит о порочности «музыкального» подхода к стихосложению: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность – одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма (Хлебников, Каменский)» [8, 19]. Антимзыкальность стиха, провозглашенная А. Мариенгофом, отражалась, в частности, в специфическом приеме его лирики – широком использовании разноударной рифмы.

Нельзя исключить, конечно, что такая агрессивная позиция по отношению к музыке была в определенной мере продиктована и «революционным временем», когда низвергать всё и вся было нужно, можно и модно. Более того, подобное отрицание реализовывало излюбленную методику поведения имажинистов: эпатажность и циничность. В. Шершеневич в своих воспоминаниях писал: «Скандал в дореволюционной России был одним из легальных способов „протеста“ <...> Скандал тогда был и способом саморекламы. После революции мы, имажинисты, попробовали „по традиции“ пойти по этому пути... Мы пробовали идти в бой с картонными ме-

чами» (Цит. по: [9, 217]). По этому пути шел и А. Мариенгоф, ведь как прекрасно образованный человек, тем более работающий с «живым» словом, «созидающий» слово, он должен был понимать, что музыкальное начало присуще лирике на глубочайшем уровне, подчас даже не осознаваемом, а воплощаемом лишь интуитивно, через слух и ощущение внутренней формы произведения.

Кроме этого, в разные годы А. Мариенгоф создавал произведения, заголовочные комплексы которых содержали указание на музыкальность и предполагали наличие четкой ритмической организации: «Марш революций», «Ветра марш»: «Конь революций буйно вскачь / Верст миллионы в пространствах рвы, / Каждый волос хвоста и гривы – / Знамя востаний, бунта кумач...» [6, 200].

В поэтических текстах автора используются образы, которые вызывают прямые и ассоциативные представления о музыке как явлении и как виде искусства. Обращение к музыкальной теме в лирике А. Мариенгофа нередко сопровождалось использованием в текстовой ткани произведений различных музыкальных и искусствоведческих терминов, как общеизвестных, так и узкоспециальных, например: «Валяй, браток. / Затягивай свою руладу» [6, 166]. Здесь рулада – это быстро исполненный, раскатистый, виртуозный пассаж в пении.

Среди музыкальных инструментов, задействованных в создании музыкального образа в поэзии А. Мариенгофа, одно из центральных мест занимает колокол.

Колокол – универсальная культурная ценность, инструмент, звучащий в дни торжеств и народных бед у разных этносов, говорящих на разных языках, но в момент тревоги или наивысшей радости обращающихся к звуку, исходящему с колоколен церкви, костелов, кирх или с рукавов шамана, отгоняющего с помощью колокольчиков злых духов. Образ колокола в культуре, таким образом, приобретает символическое значение. Н. С. Каровская в своем исследовании писала: «Колокол... является феноменом русской культуры, воплотившим интеграцию веры; искусства и быта, а потому может рассматриваться в качестве одного из важнейших символов, олицетворяющих духовный мир нации» [10, 4].

Несколько иную картину наблюдаем у А. Мариенгофа. Колоколу него – источник личного переживания, психологического напряжения, негативных ассоциаций. Так в стихотворном сборнике «Развратничая с вдохновением»: «Город – асфальтовый колокол – / О чем люто / В ночи гудишь?» [6, 83]. Эффект усиливается лексическим рядом: колокол – люто – гудит. Такое семантическое нанизывание, усиление негативного эффекта характерно для лирики Мариенгофа: «И хорошо, что кровь не бьет, как в колокол, В мой лоб / Железным языком страстей» [6, 91].

Сходный не только семантически, но и лексиче-

ски образ в стихотворении «Подальше надо жить...», но уже оформленный как утверждение, передает не только психологическое состояние лирического героя, но и его физическое недомогание: «Хотел бы чистоту растить. / Но кровь – тяжелым языком страстей – / Как в колокол / Бьет в лоб» [6, 295].

Совершенно иная образная нагрузка у другого близкого к колоколу музыкального инструмента – колокольчика или бубенчика. В лирических произведениях колокольчики создают образы, основанные на традиционных ассоциациях, – дорога, тройка, движение, удаль: «Удаль? – Удаль. – Да еще забубенная, / Да еще соколиная, а не воронья! / Бубенцы, колокольчики, бубенчите ж, червонные! / Эй вы, дьяволы!.. Кони! Кони!» [6, 63].

Звон колокольчиков, сопровождающий неизменное движение вперед, может передаваться посредством приема звукоподражания: «А я – «динь» – первый; «динь-динь» – второй; / «динь-динь-динь» – третий, / И двинется / Поезд, шевеля буферами, как крупом...» [6, 78]. Для лирики Мариенгофа вообще характерно широкое использование ономотопеи (звукоподражательных слов, возникших в результате фонетического уподобления неречевым комплексам): «бубенчите», «дзинь-бах», «бах-дзинь» [6, 98], «звенькают» [6, 75] и т. д.

При помощи сочетания изобразительных и звуковых метафор и сравнений передается психологическое состояние лирического героя в сопоставлении не просто с окружающим материальным миром, но вселенной (луна, звездное небо, солнце и т. д.): «У меня тоски нет. / Только звенеть, только хлопать / Тарелками лун: дзин-бах! / А синий / Колпак / С бубенцами звезд бах-дзин! / А солнце на животе, / А тихое помешательство рядом на четырех лапах...» [6, 98]. Таким образом в текстах А. Мариенгофа реализуется имажинистский прием сочетания нерядоположенных образов при создании текста.

В ранней поэме Мариенгофа «Магдалина» встречаем необычно плотную концентрацию образов, в том числе и музыкальных, диссоциирующих друг с другом. Источники их различны: здесь и библейские аллюзии, и православный контекст, и оперное либретто: «Кажется, где-то барабанные перепонки / Слышали. Даже, быть может, в стальных / Колокольных звонах, / Может быть, в реве трубы Иерихонской / Или у ранней обедни...» [6, 71].

Согласно библейским сказаниям, именно с помощью священных труб удалось взять город Иерихон, захватить который обычным путем из-за прочности стен не удалось. Выражение это стало крылатым, так говорят о голосе очень громком, необыкновенной силы. Библейская цитата в поэме А. Мариенгофа травестируется за счет использования глагола «взвизгивать»: «Поэмы для тебя соберу, Магдалина / Стихов брызги. / Может быть, будут взвизгивать / Губы: – Смеее-й-ся, па-яяц...» [6, 72].

Фраза из арии Канио в опере Р. Леонкавалло «Паяцы»: «Смейся, паяц, над разбитой любовью...» – вошла в золотой фонд крылатых фраз русского языка. Словари трактуют ее как восклицание человека, вынужденного скрывать от окружающих свои страдания. Опереточную фразу сопровождает эмоционально маркированный глагол «взвизгивать», антонимичный понятию «чисто, красиво петь».

Нарочитое представление явлений различного порядка в одном ряду для визуализации и наглядности яркого образа весьма характерно для творчества поэта. Так, в произведении «Дни горбы» одна из наиболее светлых католических молитв «AveMaria» сопоставлена с балаганскими выкриками: «Еще и еще в костеле / Сердца: AveMaria!.. / «Отдайте! Отдайте!» – как в рупор / С балкончика балагана» [6, 75].

Следует отметить, что набор музыкальных инструментов, упомянутых в лирике Мариенгофа, невелик. Помимо колоколов и колокольчиков, о которых уже было сказано, в поэтических строках часто «звучат» труба и скрипка: «Это моего сердца клубит и орет труба, / Это моего сердца ищут колеса труппа / Юноши, / Для него растланных губ таю нож» [6, 78–79].

Зачастую для поэтического сравнения берется не весь музыкальный инструмент как объект, а какой-либо его элемент, часть, наиболее активная, воспринимаемая как самостоятельный источник звука (струна, смычок): «Кто оборвет, кто? – скифских коней галоп? Поющие марсельезы смычки?» [3, 57], «Струна гитарная, хлещи меня на смерть» [6, 166].

Музыкальные инструменты в лирике Мариенгофа преимущественно антропоморфны, т.е. не требуют исполнителя. В тех же случаях, когда исполнитель есть, изображение его гротескно: «Молодой человек – глиста за скрипкой – Почему вы не воете на своем инструменте?» [6, 206].

Отметим, что преимущественно в текстах автора упомянуты ударные, духовые, струнные инструменты, способные извлекать громкие и резкие звуки, режущие слух, вносящие диссонанс в гармонию мира.

Среди музыкальных образов в лирике Мариенгофа практически не встречаются национально окрашенные образы музыкальных инструментов (кроме колокола). В этой особенности можно усмотреть реализацию тезиса имажинистов: «Любовь к родине – это плохая сентиментальность» [11, 23]. Исключение составляет постимажинистское стихотворение «Звенигородская гармошка», написанное в период трансформации мировоззрения автора: в нем использован прием диалога с инструментом, воспринимаемым как некий оракул. Лирический герой задает вопросы, получает ответы, советы: «гармонь говорит...», «гармонь рассказывает...», «гармонь советует...», «...гармонь дает ответ», «гармонь звенит, заливадается» [6, 192]. В итоге музыкаль-

ный инструмент из мудрого собеседника переходит (возвращается) в свое естественное состояние и выполняет свое предназначение – транслировать звуки, представляющие собой некое музыкальное произведение.

В поэзии А. Мариенгофа используется традиционный для обозначения поэзии как сферы культур образ лиры. В литературу слово «лира» пришло из музыки путем метафорического образного переноса. Древние греки играли на музыкальном инструменте, сопровождая пением эпическую и лирическую поэзию. В качестве символа поэзии, творчества, вдохновения лира выступает и в творчестве А. Мариенгофа разных лет: «Анатолию лилии, / Из лилий лиру...» [6, 78], «Мы знаем – любострастно внуки скажут: / То время лиры пели, / Как гроза» [6, 123], «Что за лира! / Что за струны! / Вы и с белой головой / Были в песнях так же юны, / Как при сшибке боевой» [6, 250].

В лирике А. Мариенгофа особыми коннотациями наделяется также лексема «песня», становясь обозначением человеческой жизни, захваченной в водоворот страстей: «Подругу в жизни раз найдешь, / А друга и того, пожалуй, реже. / Катись же, песнь» [6, 133]. Интересно, что итог жизни также будет подведен разудалой песней, насвистываемой другими: «Ведь и в мое последнее жилище / Вобьет / (Насвистывая плясовую) / Тамбовский мужичонка нищий / Железный гвоздь» [6, 133].

Песня выступает в текстах автора не только и не столько выражением лирического и творческого Я поэта, сколько творческого и идеологического МЫ (имажинистов), неоднозначно воспринимаемых читателями, критикой и общественностью: «Не нашим именем волнуются народы, / Не наши песни улица поет» [6, 128].

В лирике А. Мариенгофа при помощи музыкальной лексики и образности широко представлен мотив смерти. Для поэта музыка – неперенный атрибут похорон: «Воины... / Жертвы... / Мертвые... / Нам ли повадно / Траурный трубить марш, / Упокойные / Ставить свечи, / Гнусавить похоронные песни, / Истечь / В надгробных рыданиях?» [6, 79].

Музыка вообще предстает неким атрибутом вселенского хаоса: «Улица на цыпочки – высосала, высосала / Из сосцов луны молоко, а Вы / Говорите: утренниками / Напудренная. / Музыку! Музыку! Дом кэкуок / С каланчой... / Что это, – выклянчиваю: / Сохрани мне копеечки здравого смысла / Бог!..» [6, 80]. Образ какофонии дополняется танцем, причем необычным, достаточно сумбурным и хаотичным, с постоянной сменой ритмов. Кэкуок – это негритянский танец под аккомпанемент банджо, гитары или мандолины с характерными для рэгтайма ритмическими рисунками: синкопированным ритмом и краткими неожиданными паузами на сильных долях такта. В России тех лет был популярен недолго, но

успел стать символом безудержного и бездумного времяпровождения.

При всей неоднозначности восприятия А. Мариенгофом музыки как искусства она является в его лирике неким мерилom миросуществования: высшая степень безысходности, краха – это ситуация, когда музыка звучать не может: «А нынче у окна – / (О ком? Ни о ком) / По струнам смычком / Идаже: скрипке и струнам не стало петься» [6, 76–77].

В стихотворении «Встреча» мы встречаем редкое для лирики Мариенгофа создание светлого лирического образа посредством музыкального сравнения: «Идешь. / Как первый луч, тебя встречаю. / Поют, как девушки, ступени» [6, 100]. В основном же музыкальные элементы используются для создания образов трагического бытия, хаоса, соответствуя песимистической доминанте лирики Мариенгофа.

Итак, несмотря на то, что музыкальные образы в поэзии автора немногочисленны, они достаточно ярко и определенным образом характеризуют индивидуальный стиль Мариенгофа, его эстетические и творческие доминанты. Образы музыкальных инструментов являются не деталями лирического сюжета, создающими музыкальный аккомпанемент, а в большей степени характеризуют внутреннее состояние лирического героя или отражают особенности его мировосприятия. Музыкальные образы являются средством отражения в поэтическом тексте эстетико-философских и мировоззренческих установок художника.

*Воронежский государственный университет
Новикова М. В., аспирант кафедры русской литературы
XX и XXI веков, теории литературы и фольклора
E-mail: litra.novikov@yandex.ru*

ЛИТЕРАТУРА

1. Декларация имажинистов // Сирена (Воронеж). – 1919. – № 1 (4/5). – С. 47–50.
2. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии / В. Брюсов // Печать и революция. – 1922. – № 7. – С. 59.
3. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники / Т. Хуттунен. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 272 с.
4. Тернова Т. А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда: имажинизм / Т. А. Тернова. – Воронеж : Наука-ЮНИПРЕСС, 2011. – 192 с.
5. Сухов А. В. Музыкальные образы духовых инструментов в лирике С. А. Есенина и поэтов-имажинистов / А. В. Сухов // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. – 2015. – № 3. – С. 95–99.
6. Мариенгоф А. Б. Собр. соч.: В 3 т. / А. Б. Мариенгоф. – Т. 1. – М. : Книжный Клуб Книговек, 2013. – 784 с.
7. Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи: Анатолий Мариенгоф, Борис Корнилов, Владимир Луговской / З. Прилепин. – М. : Молодая гвардия, 2015. – 373 с.
8. Мариенгоф А. Буян-остров / А. Мариенгоф. – М. : Имажинисты, 1920. – 32 с.
9. Лекманов О. Сергей Есенин : биография / О. Лекманов, М. Свердлов. – М. : Астрель: CORPUS, 2012. – 608 с.
10. Каровская Н. С. Феномен колокола в русской культуре : дисс. ... канд. культурол. наук / Н. С. Каровская. – Ярославль, 2000. – 200 с.
11. Шершеневич В. 2×2=5: Листы имажиниста / В. Шершеневич. – М. : Имажинисты, 1920. – 48 с.

*Voronezh State University
Novikova M. V., Post-graduate Student of Russian Literature
of XX and XXI Centuries Theory of Literature and Folklore
Department
E-mail: litra.novikov@yandex.ru*