

УДК 821.161.09"1917/1992"

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА В ПОЭЗИИ ЛЕОНИДА МАРТЫНОВА

Наталья Дмитриевна Павлова

соискатель кафедры русской литературы и журналистики XX-XXI вв.

Московский педагогический государственный университет

119435, Москва, ул. М.Пироговская, 1. azalia68@bk.ru.

Цель статьи – продемонстрировать наличествующий в стихе Л.Мартынова лирико-музыкальный, музыкально-ритмический и музыкально-мелодический потенциал. Поэтические тексты Л.Мартынова проанализированы с точки зрения синтеза поэзии и музыки, особенно характерного для литературы Серебряного века. Основной принцип словесно-музыкального «симфонизма» Л.Мартынова – единение звука и смысла – реализуется через широкое употребление фонемных повторов, ассонансов и аллитераций. Излюбленный поэтом и его современниками (В.Маяковским, С.Кирсановым) способ ассоциативного сцепления, при котором фонетическое созвучие рождает ассоциацию чисто смыслового плана, позволяет им причудливо соединять разнородные явления, подчёркивая тем самым новизну и странность мира.

Ключевые слова: синтез; звуковое уподобление; фонемные повторы; аллитерация; ассонанс; ассоциативность образов.

Известно, что в отечественном литературоведении сложилась традиция видеть в Леониде Мартынове поэта-философа, поэта-интеллектуала, вследствие чего многие критики и историки литературы обращали внимание прежде всего на смысловую составляющую его творчества. Однако поэт пришел в литературу в «эпоху футуризма», в эпоху активных поисков выразительно-изобразительных средств, источником которых для поэзии априорно считался синтез – как художественный, так и литературный. Поэтому творчество Л.Мартынова является посредующим началом, способным связать пространственное искусство (живопись) с временным (музыкой), обеспечив их искомый синтез. Музыкальность его лирики проявляется в использовании всех средств музыкального воздействия: ритма, аллитераций и ассонансов, приемов музыкальной композиции, звуковых повторов, звукоподражаний.

Анализ поэтических произведений Л.Мартынова с точки зрения их фоносемантических особенностей – один из наиболее существенных аспектов в рассмотрении стиля поэта. Особенности звукописи в его лирике во многом обусловлены влиянием символистов, которые понимали «художественное слово как инструмент магического воздействия на физический

мир» и воспринимали слово-символ как «могучее средство преобразования человека и преобразования всего сущего» [Минералова 2004: 31].

В произведениях Леонида Мартынова особое значение имеет звуковая организация стиха. Она не сводима к рифме, хотя эта сторона его поэтики также узнаваема и разнообразна. Мы полностью согласны с точкой зрения Б.П.Гончарова, полагающего, что через звук, «точнее сказать, через особое звучание стиха выявляются его смысловые и содержательные особенности» [Гончаров 1973: 5]. О звукописи поэта верно писал В.Дементьев, отмечая, что «звуковая организация стихотворной речи в известной степени заменяет ее ритмическую организацию» [Дементьев 1986: 257].

В стихах Л.Мартынова, как и у В.Маяковского, Б.Пастернака, рифмуются не только окончания строк, но по существу любые слова внутри текста. Для него характерно своеобразное звуковое уподобление слов, находящихся рядом или поодаль друг от друга, поэтому излюбленный прием поэта – использование так называемых фонемных повторов.

Мысль о неразрывной связи интонации стиха с его содержанием развивает Ю.И.Минералов в своей монографии «Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность)»: «На-

глядное повторение (то есть *воспроизводство*) в разных словах некоего общего фонемного комплекса превращает этот комплекс в целостную единицу, которая обладает собственной семантикой, содержит понятный “картинный” образ...» [Минералов 1999: 265]. Л.Мартынов создает новый конструктивный принцип смысловой организации. Перед нами восходящий к В.Хлебникову перенос центра тяжести «с вопроса о звучании на вопрос о смысле», явно ощутимая попытка создать «новый строй, исходя из случайных смещений» [Тынянов 1928: 25].

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Л.Мартынова «Между домами старыми...» (1922). Семнадцатилетний поэт по-блоковски слушает «музыку революции»:

Между домами старыми,
Между заборами бурыми,
Меж скрипучими тротуарами
Бронемашина движется. (1: 16)¹

Аллитерация звуков «р» и «м», повтор однородных грамматических конструкций, анафорически соединенных предлогом «*между*» / «*меж*», синкопированный ритм, формируемый использованием трехиктного дольника с женскими клаузулами, – все это порождает акустическую иллюзию рокота эпохи, тяжелого движения, скрежета бронемашин, управляемой «славным шофером-Революцией». А благодаря повторению в разных словах похожих фонемных комплексов «*бор-бур-бро*», легших в основу диссонансной рифмы (*заборами – бурыми*), возникает некий ассоциативный образ (нечто, имеющее отношение к бору, северному ветру борею, буре и броне).

Рокот эпохи мы слышим и в более позднем стихотворении «Во дни переворота» (1967):

... город
Как будто бы *расколот* и *распорот*
В часы, когда *звенели*, *звезденели*
Расшибленные стекла на панели. (2: 191)

Использование аллитерации звуков и звуковых комплексов «р», «зв», «зд», «ст», «ск», а также внутренней рифмы (*расколот – распорот, звенели – звезденели – на панели*) создает иллюзию звона стекла и цокота копыт.

В стихотворении «31 декабря 1950 года» аллитерация сонорных «р», «м», «н» и повторяющиеся трехфонемные комплексы «*лом*» рождают ассоциацию с завыванием вьюги, звоном ломающихся веток:

Декабрьский вихрь *ревет* в *антеннах*,
Звонит в зерне, шуршит в *соломе*,
Ломает хворост в *буреломе*... (1: 266)

А в основе стихотворения «Подземный водолаз» – мастерски оркестрованный «голос» природы, вязь аллитераций («*уводят воду*», «*шелест*

стят...пошевелеи», «опомнись и умом...томимый», «каждой жадный», «без рук...без рек» (2: 263)), благодаря которым возникает ощущение шелеста листьев, журчания струй, сливающихся в обращенное к человеку заклинание, своеобразного соположения плотности, материальной прочности и струйности, легкости, проницаемости воды.

Таким образом, мы видим, что в звуке Л.Мартынов, как поэт-экспериментатор, видел источник смыслопорождения, в котором заключается механизм композиции и инструментовки как основных принципов организованности художественного целого.

Ярким примером подобной музыкальной ассоциативности образов является и стихотворение «Январка» (1932):

Рано встал *ледокол* на *прикол*,
Снег замел *ледокол* и мол.
От мороза в порту лопнул *колокол*,
Волка ранило *колокола осколком*... (1: 63)

Поэт мастерски соединяет в пределах одной строфы созвучные, но далекие в семантическом плане слова; и колокол совершенно органично превращается в сложное слово с удвоенным корнем *-кол-* в значении «колоть». *Валуны* же могут быть «на холодную бухту *навалены*» только с «январской *луны*», а *провода* способны гудеть, как *невода*. Стихотворение представляет собой по сути многоголосную фугу. Одна мелодия незаметно рождает другую и перетекает в третью, чему во многом способствует употребление внутренней (*ледокол – прикол, ледокол – и мол, колокола – осколком*) и сквозной (*прикол – мол – колокол – осколком*) рифм. И вот перед нами уже сама Январка со своей музыкальной партией:

Хотя и *далековато*, но я надела костюм
из космической *ваты* и опустилась
из созвездия Ориона сюда.

Провода оказались *солонваты*, нет, зачеркните –

они показались мне *сладковаты*,

И я нечаянно перекусила их, не думая,
Что случится беда.

Мне понравились ваши чудесные города.
(1: 64)

Мелодия строится на внутренней прорифмованности строк, включающих слова с четырехфонемными повторами (*далековато – ваты – солонваты – сладковаты*). Помимо этого рифмуются конец третьей строки, начало четвертой, конец седьмой и восьмой строк (*сюда – Провода – беда – города*).

Не менее интересно в звуковом отношении стихотворение «Намедни» (1974), в котором

Мартынов сталкивает слова с трехфонемными корневыми комплексами:

А что
Так *медово*
Плывет –
Не звезда ль?
Нет!

Медное слово
Звенит, как *медаль*. (2: 511)

Таким образом, поэт возводит значение слова «*намедни*» к словам «*медь*», «*мед*», «*медаль*», в то время как они между собой семантически никак не связаны. Речь идет только о звуковом единстве, рождающем ассоциацию семантической близости.

Композиторское умение Мартынова в звуке передавать и внешний, и внутренний мир приводит к тому, что подчас звучание, а не привычное значение определяет у поэта отбор этих образов. Обратимся в этой связи к двум стихотворениям – «Усталость» (1950) и «Томлень» (1962).

Мелодика первого стихотворения создается путем нагнетания четырехфонемных повторов: «отсталость наверхстала», «осталась... усталость», «усталость разрасталась», «усталость распласталась». Повторяя четырехфонемный комплекс *-стал-*, поэт создает подобие однокоренных слов. Само слово «усталость» звучит в стихотворении шесть раз. Данные повторы наряду с использованием разноstopного (2-3) ямба, чередованием мужских и женских клаузул создают своеобразный ритм, ритм неровного биения сердца уставшего человека.

В стихотворении «Томлень» возникает иной словесный образ. И вновь Л.Мартынов играет фонемами, повторяя в словах «*олень*», «*томлень*», «*поленья*», «*исцеленья*», «*расщепленью*» четырехфонемный комплекс *-лень-*, создавая тем самым эффект звукового уподобления слов. В результате такой фонетической игры достигается семантическое сближение разных по лексическому значению слов: томлень (т. е. изнуренность) и лень (т. е. безделье). Томлень – существительное, образованное от глагола «томиться», то есть маяться, изнывать.

Здесь, безусловно, влияние не только футуризма, но и имажинизма, провозгласившего, что поэтическое произведение – непрерывный ряд образов, являющихся самоцелью. Образ может таиться в корне слова, содержание – в окончаниях.

Л.Мартынов стремится к совершенствованию техники и доходит до того предела, за которым поэтика подчиняет себе тематику, не отменяя ее. Обратимся к стихотворению «Вода» (1946), представляющему собой своеобразную притчу о сути поэтического творчества, скрытый творче-

ский диалог с Б.Пастернаком, переданный в интонации, ритме, лексике (см. стихотворение «О, знал бы я, что так бывает»). И это не случайно. В своем стихотворении Л.Мартынов бросает вызов некой рафинированности, «демонстративной изысканности» («Вода / *Благоволила* / Литься»), театральности, «чистой воде», которой не хватало «быть волнистой», «течь везде», т. е. не хватало изменчивости, движения. «Ей жизни не хватало – / Чистой / Дистиллированной / Воде!» (1: 176), а значит, и пастернаковской «полной гибели всерьез».

Тончайшая музыкальная нюансировка стихотворения поставлена на службу смыслу, четкому выводу. Стихотворение необычайно музыкально изысканным подбором и построением рифм, а графическое членение текста, своеобразный футуристический «рваный» синтаксис только подчеркивают внутреннюю прорифмованность строк, создаваемую двухфонемными повторами: «Благоволила», «*Литься*», «*блистала*». В свою очередь, путем четырехкратного повторения слова «не хватало» в сочетании со словом «*тала*» достигается эффект уподобления слов. Л.Н.Мартынов прибегает к этому приему, чтобы развенчать формализм в любых его проявлениях. При помощи «обратной метафоры» поэт опровергает то, что имеет видимость, но не является таким по существу: дистиллированная вода имеет подобие чистой колодезной или речной воды – она «жизнеподобная», но не живая, не жизненная. Дистиллированной воде не хватает «горечи цветущих лоз», «водорослей», «рыбы, жирной от стрекоз», чтобы стать полноводной рекой. Важны здесь, на наш взгляд, аллитерации сонорного «р», создающие жесткую музыку реальной жизни.

Рифма в стихотворении связывает по несколько метрически однородных строк. Четкость внутренней организации строки (заданность ее членения) дает Л.Мартынову возможность располагать ритмические звенья столбиком, который удивительно точно отвечает внутренней напряженности переживания, уравновешивая по значению длинные и короткие отрезки стиха. Текст написан четырехstopным ямбом. Единственным средством, с помощью которого поэт разрушил инерцию традиционного размера, оказываются тщательно продуманные графические способы интонирования. Л.Н.Мартынов сохраняет здесь и обычную перекрестную рифмовку. Выделено во второй строфе «*Блистала*», также дающее созвучие (*не хватало – тала – блистала*), хотя и ослабленное, благодаря расстоянию между рифмующимися единицами. Поскольку каждое стоящее в графической строке слово оказывается речевым тактом, отчетливее становятся

и аллитерации (*Благоволела / Литься*), и перечисления слов, одинаково оформленных грамматически (*Чистой, / Дистиллированной / Воде!*). Связи между рядами, которые в симметрично построенных стихах не были бы столь заметны, становятся связями, представленными графически, а значит, и подчеркнутыми интонационно.

Общая музыкальная тональность ощутима и в стихотворении «Олива» (1956). Конкретно она воплощена в попытке «по-музыкальному» обращаться с самим первоэлементом поэзии – словом – и с поэтической фразой: в троекратном повторении слова «олива» в начале стихотворения, создающем эффект заклинания, в богатой звукописи. Звуковой комплекс «р»-«ш»-«ш»-«к» создает жесткую, резкую мелодию жизни:

1. «...И слышатся *шумы* в эфире...» (1: 373).

2. «...Петролеум *плещет бурливо*...» (1: 373).

3. «*Моря, / За морями – проливы, / Каналы, ворота и шлюзы, / В пакгаузах копятся грузы*...» (1: 374).

4. «Им полон – то *реже*, то *чаще* – / И этот *хрипящий, поющий / Бормочущий, свищущий ящик*» (1: 374).

Л.Мартынов создает своеобразный «музыкальный» пейзаж, в котором выделяется поэтический образ-лейтмотив оливы, вечно живого, противостоящего всем стихиям дерева, являющийся символом бессмертия, символом торжества жизни, мечты о прекрасном. Музыкальным рефреном звучит в стихотворении шелест оливы:

1. «Там слышится шелест оливы» (4-я строфа).

2. «И слышится шелест оливы» (5-я строфа).

3. «Оливы прельстительный шелест» (7-я строфа).

В целях ритмизации текста поэт использует инверсию, располагая подлежащие после сказуемых («творится неблагополучье», «слышатся шумы», «ломаются сучья», «слышится шелест», «копятся грузы»).

Итак, основной принцип словесно-музыкального «симфонизма» Л.Мартынова – единение звука и смысла, выражающее те глубины, которые открываются обращенному к ним человеческому сознанию, так что их можно не только видеть, но и слышать, чувствовать, созерцать и понимать. Помимо фонемных повторов и аллитераций, поэт широко использует ассонансы (принцип звукописи, основанный на многократном повторе гласного звука).

Повторяющийся звук вступает в ассоциативную связь с семантикой тех слов, которые его содержат. А последовательность звуков, звуковые переходы точно отражают ход поэтической мысли Л.Мартынова. Анализ стихотворений по-

эта позволяет выявить общие закономерности на лейтмотивном уровне в звуковой организации.

Е.Замятин в своих «Лекциях по технике художественной прозы» писал, что всякий звук человеческого голоса, всякая буква вызывает в человеке известное представление, создает звукообразы. Так, например, «а», «о», «э» – компактные гласные звуки, выражающие чувство простора, полноты, величия, уравновешенности, силы и мощи: «Вдох – в подъеме гласных: *у-о-е-а-ы-и*; выдох – в их падении от *и* до закрытого, глухого *у*» [Замятин 1999: 165]:

Ты

Хороша,

Ты молода,

Моя прекрасная Земля. (1: 592)

Я говорю:

В домах живут поля,

А иногда дремучие леса,

Роса и голубые небеса. (1: 618)

В поэтическом мире Л.Мартынова ассонансы звуков «а» и «о» могут обозначать и некую устойчивость, статичность:

Дом стар,

Стар забор,

Стар бульвар,

Стар собор,

Стар за городом бор. (1: 74)

В стихотворении «Рубикон» ассонансы звуков «а» и «о» создают ощущение погружения в глубины веков: «А если взглянуть с другой колокольни, – что-то вроде осколков античных колонн ощутил под копытами мой конь позади Померании, около города Кёльна, где блистает, всемирною славой гордясь монопольно, благовонное озеро Одеколонь» (2: 508).

Напротив, узкие гласные «у», «ы», «и» – диффузные звуки, изображающие неполноту, утрату равновесия, слабость, даже страдание. Л.Мартынов обладает мастерством «звуковой светотени» (термин К.В.Мочульского), основанной на контрасте темного, глубокого «у» со светлым, открытым «э». В качестве примера приведем строки из стихотворения «Деревня»:

Одна известна, древность этих мест!

Я помню, как пылился здесь лопух.

Вот где-то тут куриный был насест,

А где-то тут искал зерно петух. (1: 618)

Резкий переход «э» в «у» передает нарастание внутреннего волнения, наплыв необыкновенных воспоминаний и чувств.

Интересным нам представляется сравнение звукописи Л.Мартынова с подобными приемами, используемыми близкими ему по духу С.Кирсановым и В.Маяковским.

Так, например, мотив памяти звучит и в итоговом стихотворении С.Кирсанова «Строки в скобках» (1972 г.):

Жил-был – я.
(Стоит ли об этом?)
Шторм бил в мол.
(Молод был и мил...)
В порт плыл флот.
(С выигрышным билетом
жил-был я.)
Помнится, что жил. (Кирсанов 1974: 468)

Совершенно очевидно, что ассонансы звуков «а» и «о» создают иллюзию пространственно-временного размаха, взгляда в прошлое, а ассонанс звука «и» дает ощущение скованного дыхания. Кроме того, последовательное чередование высоких и низких гласных: «о»-«и»-«о» в третьей, «о»-«о»-«ы»-«и» в четвертой, «о»-«ы»-«о» в пятой строках – напоминает размеренные удары колокола, память лирического героя как бы выхватывает из своих глубин определенные моменты прошлого.

Интересна и инструментовка стихотворения В.Маяковского «Наш марш» (1917):

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан. (Маяковский 1973: 400)

Все четверостишие построено на антитезе ветхого и нового. Повторение гласных «ы» и «э» создает картину прошлого – старая скрипучая арба лет влачится на медленном быке суток. А в настоящем, нарисованном при помощи ассонансов звуков «э» и «а», – бег, стремление, скорость, побуждаемая барабаном сердца.

Подобная антитеза, основанная на оппозиции низких звуков «р», «о» и высоких «и», «э», выражает противопоставление темноты и света в стихотворении Л.Мартынова:

Вот лес.
Он был густ.
Ловил ты птиц в сетку, ветвей любил хруст...

Вот лист.
Он был чист.
Тут все было пусто.
Он станет холмист,
Скалист и ветвист
От грубого чувства.
И это – искусство! (1: 109)

Низкое «у» здесь связано с переходом от внешних впечатлений к глубинам духовного зренья. По меткому замечанию И.И.Ковтуновой, «низкая тональность как в музыке, так и в языке обычно ассоциируется с отрешенностью и грустью» [Ковтунова 2004: 39].

Интересное сочетание ассонансов высоких звуков «э» и «и», создающее ощущение чего-то вязкого, клейкого, стискивающего, мы встречаем в стихотворении Л.Мартынова «Елей»:

И клейкость елея хвалили клещи:
«Милее елея
Веществ не ищи!»
И пели во мгле им
Гнилушки из пней:
«Покрыты елеем,
Мы тлеем сильнее!» (Мартынов 1986: 504)

Итак, основной принцип словесно-музыкального «симфонизма» Л.Мартынова – единение звука и смысла – реализуется через широкое употребление фонемных повторов, ассонансов и аллитераций. Кроме того, излюбленный поэтом и его современниками (В.Маяковским, С.Кирсановым) способ ассоциативного сцепления, при котором фонетическое созвучие рождает ассоциацию чисто смыслового плана, позволяет прихотливо соединять разнородные явления, обнажая тем самым новизну и странность мира. Анализ звуковой образности и методов её создания становится необходимым условием объективной и адекватной интерпретации произведений Л.Мартынова.

Примечание

¹ Мартынов Л.Н. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит., 1976. Ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

Список литературы

- Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М.: Наука, 1973. 276 с.
Дементьев В.В. Леонид Мартынов: Поэт и время. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. писатель, 1986. 299 с.
Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. 346 с.
Кирсанов С.И. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Худож. лит., 1974. Т.1. 496 с.
Ковтунова И.И. Поэтика А.А.Блока. Владимир: А.Ковзун, 2004. 55 с.
Маяковский В. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1973. Т.1. 510 с.
Мартынов Л.Н. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит., 1976.
Мартынов Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986. 768 с.
Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Владос, 1999. 360 с.

Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2004. 268 с.

Тынянов Ю. О Хлебникове // Собр. соч. Владимира Хлебникова: в 5 т. Л.: Изд-во писателей, 1928. Т.1. С.3–32.

SOUND ORGANIZATION OF THE VERSE IN LEONID MARTYNOV'S POETRY

Natalia D. Pavlova
Graduand of Russian Literature Department
Moscow State Pedagogical University

The purpose of the article is to show that there is lyrical music, musical-rhythmic and melodic musical potential in Leonid Martynov's verse. Leonid Martynov's poetic texts are analyzed in terms of synthesis of poetry and music, especially typical of the Silver Age literature. The main principle of verbal and musical "symphonism" of L.Martynov's poetry is unity of sound and sense, implemented in broad use of phonemic repetition, assonance and alliteration. The poet's and his contemporaries' (V.Mayakovskiy, S.Kirsanov) favourite means of associative linking is the one that makes phonetic accord cause association of pure sense which allows miraculous combining heterogeneous things, emphasizing novelty and strangeness of the world.

Key words: synthesis; voice likeness; phonemic repetition; alliteration; assonance; associative images.