

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.20>

Макарова Светлана Анатольевна

"О МУЗЫКЕ, НО НЕ ТОЛЬКО": МИР МУЗЫКИ И ЕГО ТВОРЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ В ЛИРИКЕ И. Л. СЕЛЬВИНСКОГО

Лирика Сельвинского неотделима от мира музыки, творческое переживание которого охватывает как главные события жизни поэта, так и российскую историю XX столетия, судьбу всего человечества. Музыка в лирике Сельвинского - это многогранная тема, богатство образов, серьезный повод для размышления на общественно-социальные, нравственно-философские, культурно-эстетические темы. Его лирическое творчество изобилует не только музыкальными аллюзиями, сравнениями, иносказаниями, жанрами, формами, терминами, но также художественными приемами, приближающими стихотворную речь к экспрессии музыкального искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/8/20.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 101-111. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

УДК 82.0

Дата поступления рукописи: 06.06.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.20>

Лирика Сельвинского неотделима от мира музыки, творческое переживание которого охватывает как главные события жизни поэта, так и российскую историю XX столетия, судьбу всего человечества. Музыка в лирике Сельвинского – это многогранная тема, богатство образов, серьезный повод для размышления на общественно-социальные, нравственно-философские, культурно-эстетические темы. Его лирическое творчество изобилует не только музыкальными аллюзиями, сравнениями, иносказаниями, жанрами, формами, терминами, но также художественными приемами, приближающими стихотворную речь к экспрессии музыкального искусства.

Ключевые слова и фразы: И. Л. Сельвинский; панмузыкальность; конструктивизм и эпоха «живого слова»; поэт-композитор; музыкальные формы в лирике; образ Бетховена.

Макарова Светлана Анатольевна, д. филол. н.

Издательство «ЛЕКСРУС», г. Москва

svetlanamakarova658@gmail.com

«О МУЗЫКЕ, НО НЕ ТОЛЬКО»: МИР МУЗЫКИ И ЕГО ТВОРЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ В ЛИРИКЕ И. Л. СЕЛЬВИНСКОГО

В русской эстетике XIX – начала XX в. музыка была вовлечена в процесс беспрецедентного мифотворчества: романтики, художники «чистого искусства», символисты, акмеисты, футуристы обнаруживали в искусстве звуков едва ли не взаимоисключающие феномены – музыку космоса и язык человеческой души, отзвуки внеземной тайны и красоту реального мира, рационально непостижимую стихийность и художественно обоснованную математичность, первооснову бытия и дух революции, идеал гармонии и экспрессию диссонансов, образ-символ и идею жизнотворчества. Спроецированные на словесное искусство, эстетические теории не могли не повлиять на поэтику В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, Я. П. Полонского, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, А. Белого, А. А. Ахматовой, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака и многих других поэтов, не просто причастных к «духу» музыки, но и увлеченных поисками музыкальности стихотворной речи. Творчество И. Л. Сельвинского, которому в этом году исполняется 120 лет со дня рождения, не является исключением. Но как целостная и динамично развивающаяся система лирика Сельвинского не становилась предметом специального рассмотрения, это обусловливает **актуальность** исследования. Никогда ранее не выявлялась и роль музыки в художественном мире Сельвинского, что сообщает литературоведческому анализу **научную новизну**. При этом определение содержательных и художественных смыслов творческого переживания мира музыки в лирике Сельвинского представляется главной **целью** исследования, а изучение эволюции эстетических взглядов и художественных поисков поэта, музыкальных образов и мотивов, приемов и форм – конкретными **задачами** анализа.

Казалось бы, к 1920-м гг., когда происходит эстетическое самоопределение и творческий взлет И. Л. Сельвинского (1899-1968), практически все содержательно-художественные возможности классических и модернистских мифов о музыке были исчерпаны – в послереволюционный период Россия вступает на путь социалистического строительства, утверждения материалистического мышления, создания нового искусства. К тому же судьбу Сельвинского, неотделимую от истории России XX в., сложно назвать «музыкальной»: поэт участвовал в революционных событиях 1917 г., двух войнах – Гражданской и Великой Отечественной, в 1954 г. вместе с комсомольцами был на целине; ему пришлось пройти через испытания самыми разными профессиями: юнги, натурщика, актера бродячего мюзик-холла, сварщика на Московском электростаново, основоположником Союзпешнины, корреспондента «Правды» на ледоколе «Челюскин». Творчество поэта не всегда совпадало с «генеральной линией» литературного процесса: в 1930-е гг. выходят партийные резолюции, признающие произведения Сельвинского «антихудожественными», в 1940-е гг.,

несмотря на то, что И. В. Сталин рекомендует обращаться с поэтом «бережно», сочинения Сельвинского оцениваются как «идейно порочные», «космополитичные», «антипартийные» [2]. В стихотворении «Из дневника» (1954) Сельвинский писал: «...Бывало, по-бирючьи голодал, / В тюрьме сидел, был в чумном карантине, / Тонул в реке Камчатке и тонул / У льдины в Ледовитом океане, / Фашистами подранен и контужен, / А критиками заживо зарыт – / Чего еще?..» [6, с. 451].

Но, как это ни парадоксально, лирика Сельвинского, отражающая огромный диапазон пережитого – от ужасов белогвардейской тюрьмы до осмысления испытаний термоядерного оружия и полетов в космос, – востребовала именно музыку: Сельвинский не только не отказывается от преклонения перед звуковым искусством, но и новаторски развивает традиции отечественной эстетики и поэтики, создавая глубоко оригинальную концепцию взаимосвязи музыки, словесного творчества, жизнестроительства.

Творчеству Сельвинского свойственны идейная философичность, образная панмузыкальность, стилистическая метафоричность: в лирическом переживании поэта женский шепот – «музыкальный», у морщинок на лице – «музыкальный строй», да и сами звучащие произведения сродни «музыкальному дыму», «музыкальному дыханию», «музыкальным волнам». В художественном мире Сельвинского скворцы, синицы, славки, чижики, сороки поют «арии», легкий бриз тоже способен «вспеть напевом грустным и усталым». Это не предел музыкального совершенства бытия – лунный дым, «проступая в шумах», звучит как настоящая «соната», а в пунцовых розах скрываются «классические трели соловья». Музыка в равной мере выверяется истинность жизни природы и переживаний человека, ибо женский смех подобен «рояльной струе», неожиданно переходящей в «гонги», в то время как душевные страдания, звучащие на разных «струнах», ассоциируются с многочисленными оттенками «гаммы». Напротив: людей, которые живут без эмоционального соучастия, так емко проявляющегося в любви к лирической поэзии, невозможно сравнить даже со столбом, ведь и он животрепещуще «вибрирует», в своих музыкальных откликах издавая «виолончельный стон».

Между тем романтика ценностных идеалов и музыкальной гармонии в лирике Сельвинского 1910-1960-х гг. вступает в острый конфликт с реальными вызовами современности: возрастанием социальной напряженности и неизбежностью исторических катаклизмов, ускорением технического прогресса и необходимостью экономических трансформаций, утратой общечеловеческих ориентиров и противоречиями духовно-нравственных преобразований. Как отмечает С. Е. Бирюков, уже к 1910-м гг. в синтезе искусств наблюдается «значительный сдвиг в сторону технологичности» [1, с. 44]. Всецело поглощенный жизнестроительством послереволюционной эпохи, Сельвинский не мог не отреагировать на радикальные изменения в эстетическом сознании: «...Ферма за фермой. По стенке – плюц. / И вдруг – геометрический контур, / Вычурный, точно скрипичный ключ! / А от него пошли транспортеры, / Нотные тянутся провода – / Графическая музыкальность, в которой / Неумолимая правота. <...> / И все ж перед ним пресмыкаться не будем. / Да, музыкальность! Чертеж как гимн! / Но что за богатство несет он людям, / И если несет, то каким?..» [6, с. 339-340].

«Скрипичный ключ геометрического контура» и «графическая музыкальность», «транспортеры и нотные провода» в художественном мире Сельвинского во многом обусловлены властными реалиями 1920-х гг. Эпоха созидания страны советов, утверждения новой экономической политики, развития социалистической культуры совпадает с непродолжительным, но чрезвычайно ярким моментом поэтической славы Сельвинского, который становится одним из главных идеологов конструктивизма – последнего художественного течения в русской словесности, имевшего целостную эстетическую программу. В этот период Сельвинский, открыто полемизируя с Маяковским, критически воспринимая теорию и практику футуристов, увлекается смелыми стихотворными экспериментами, созвучными противоречивым конструктивистским декларациям о поэтической форме: «...у нас нет двух одинаковых конструкций, мы отвергаем формальный канон», «конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники», «конструктивизм есть высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем» [9, с. 259-260]. Несмотря на то, что высшее поэтическое мастерство в эстетической программе конструктивистов неотделимо от идей научного и технического прогресса, «коммунистического» жизнестроительства, объективно не реализуемых на уровне стихотворной формы, поэтам-авангардистам удается бросить вызов новаторскому творчеству футуристов: на акцентный стих и окказиональную «музыку» словотворчества конструктивисты отвечают теоретическим обоснованием и практическим утверждением тактового стиха, вбирающего в себя «музыкальные» ритмы современных стилей речи и разноязычия реальной жизни – говоров, диалектов, жаргонов, звукоподражаний, интонационных распевов [10, с. 114-116].

Обнаружение конструктивистами нового лингвистического потенциала было в высшей степени симптоматичным: в 1920-е гг. идеи звучащего стиха, «живого слова» достигли кульминационного развития не только с точки зрения авторского исполнения стихотворных сочинений, но и в плане научного изучения музыкальности речи. И. Л. Сельвинский признавался К. Л. Зелинскому: «Уже тогда я усиленно прислушивался к музыкальному звучанию стиха» [3, с. 19]. И это закономерно – эпоха «бродила» поэтическими концертами, сценическими состязаниями, многоголосием теорий: исследования «музыкального» звучания слова осуществлялись в научных центрах Москвы и Петрограда – в Институте декламации В. К. Серёжникова, Государственном институте слова, Институте живого слова; в своих трудах Д. Г. Гинцбург, Божидар (Б. П. Гордеев), Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, Л. Л. Сабанеев, М. П. Малишевский демонстрировали редкое разнообразие методологических принципов изучения звуковой фактуры двух временных искусств.

В 1920-е гг. Сельвинский охвачен поисками новой «музыки» стиха: поэт экспериментирует с фонетическими, метро-ритмическими, интонационно-синтаксическими, композиционными приемами, раскрывая

незаурядный талант стихотворной эквилибристики. Так, в «Балладе о барабанщике» (1931), своеобразно подводящей итог версификационным инновациям периода конструктивизма, воссоздаются звуковые обертоны «героического» поступка барабанщика – спасения бабы, воровавшей грозди, грузди, бобы и горох, от нападения бобылей. Это шуточное стихотворение, имеющее гротескную тональность, построено на обильных аллитерациях, эффектных звукоподражаниях, фонетических трансформациях лексики, жанровых перепевах скороговорки, подчеркнутой акцентуации слов, которые ассоциируются с экспрессивными особенностями барабанной музыки – именно звуки ударного инструмента сразили бобылей и вызволили бабу из плена: «... В бурый бок / барабанной / перепонки / барабана / вбарабанил / барабанщик / барабанный / бой. / Дррррроби рокоот орлий / Прокатился в горле...» [6, с. 109].

Системные эксперименты с художественной формой и «музыкой» стиха, нацеленные на экспрессию «живого слова» и достижение «коммунистичности» творчества, лабораторные опыты с «транспортными» поэтическими идеями и «графической музыкальностью», спровоцированные технологичной эпохой и литературной борьбой, завершаются вместе с недолгим веком конструктивизма, подвергнувшегося разгрому в начале 1930-х гг. «Уже в 30-х годах... И. Сельвинский провозгласил новую теоретическую платформу... в качестве ведущего метода поэзии им предложен “дубль-реализм”, пропагандировавший полную свободу фантазии художника...» [2, с. 13]. Увлечение экспериментальными формами сменяется интересом к классическим разновидностям стихосложения, за художественными поисками «музыки» слова следуют постижение содержательных глубин звукового вида искусства, творческое переживание музыкальных впечатлений и создание собственного мифа о музыке, пронизанного напряженным лиризмом, эстетическими ценностями, духовно-нравственными смыслами. В лирике 1930-1960-х гг. музыкальный аккомпанемент, индивидуально воплощенный в соответствии с «полной свободой фантазии художника», имеют главные наблюдения из частной жизни Сельвинского, его личные ощущения и размышления, но в первую очередь – наиболее значимые исторические события.

В художественном мире лирики Сельвинского музыка – это тот универсальный язык, который не знает национальных границ и доступен для сопереживания любому эмоционально одаренному человеку. Обездвигавший всю Россию, побывавший в Турции, Японии, Дании, Польше, Чехословакии, Австрии, Франции, Англии, Германии, Сельвинский обнаруживает в музыке и вневременную мощь. В стихотворении «Дуэт с японкой» (1932) разворачивается причудливый лирический сюжет. В далекой Японии, где специфичное звучание музыкального пузыря прямо или косвенно обогащается звуками моря, девушка начинает петь «что-то грустное из Массне», знакомое лирическому герою по исполнению Ф. И. Шаляпина в сопровождении виолончели. Присоединившись к пению японской девушки, лирический герой замечает: «... И услышала волна, / Как мы с нею ладно пели: / Я – взамен виолончели, / А за Федор Иваныча – она» [6, с. 289].

Идейный смысл данного стихотворения обусловлен широким содержательным диапазоном, возникающим благодаря взаимодействию нескольких пространственно-временных планов: творчества Ж. Массне – французского композитора второй половины XIX в. и исполнительского мастерства Шаляпина – современника Сельвинского, пения японской девушки и лирического героя из России, музыкального искусства человеческой цивилизации и вечной «музыки» природы.

Аналогичное сочетание нескольких смысловых планов наблюдается в стихотворении «Охота на нерпу» (1932). Структуру лиро-эпического сочинения Сельвинский усложняет текстом неаполитанской песни на итальянском языке, исполняемой «великолепным баритоном». Безжалостный Пантелей, охотившийся на нерпу и включивший запись кантиленной музыки, не подозревал, насколько доверчивыми и впечатлительными окажутся тюлени, плывущие на звуки завораживающего вокала. Не догадывался и талантливый исполнитель, что его творчество будет вовлечено в хладнокровное уничтожение природы, кровавые дела охотника, столь далекого от теплой Италии, человеческой жалости, прекрасной музыки: «... Подозревал ли ты, что лирикой твоею, / Твоей любовью и тоской / Глушат тюленя, как доской, / Что, ноты песни, как неводы, развея, / Твоей груди органный звук / Набил 148 штук!» [Там же, с. 252].

Гармоничностью классической музыки Сельвинский выверяет уровень эстетического развития и духовные приоритеты современников. Музыка становится предельно честным камертоном жизнестроительства XX в., обнажающим явные искажения нравственных ценностей личности и общества. Не случайно в стихотворении «Охота на тигра» (1932) раненый хищник, перед тем как уйти в туман «с красной лентой через плечо», не только «огромил» людей раскатом «октавы глубокой, как Гендель», но и «харкнул на нас горячо» [Там же, с. 258]. Люди, утратившие общечеловеческие ориентиры, достойны фантазмагоричного наказания – осуждения зверей, не предающих законы природы.

Сельвинский остро реагирует на колоссальные изменения в музыкальном языке XX в., отражающем эмоциональные трансформации разных поколений. Из стихотворений «Как битва змеи с поросенком» (1933), «Девушка играет на контрабасе» (1935), «У современности свои права» (1962) становится понятно, что поэт, начинавший свой творческий путь в рамках авангардного течения, не смог принять художественный мир джазовой музыки. Для Сельвинского джаз – это символ эмоционального хаоса, душевной смуты, диссонансных откровений, одинаково далеких как от глубинности, так и от мудрости. Для актуализации этих идей в стихотворениях 1933 и 1962 гг. используется аллюзия – в концертных залах, где исполняется джаз, незримо присутствует И. С. Бах, скрывающийся то за органом, обозреваемым присутствующими, то за нотами, лежащими на рояле: полифонично мыслящий Бах слушает джазовые произведения, которые «душу, как парус, мотают». Неудивительно, что стихотворения, посвященные джазовой музыке, описательны по своей

архитектонике. Поэт самым тщательным образом фиксирует манеру исполнения, способы звукоизвлечения, инструментальный состав оркестра. Эмоциональная взвинченность джазовой музыки настолько высока, что ее словесные описания не просто избыточны в своей перегруженности художественными деталями, но отчасти гротескны: «...Я с замиранием сердца / Под эти джазбандные вскрики / Слежу за развитием скерцо / В битве литавр и скрипки: / Какие душевные силы / Во мне победят? Неясно. / Дрожь барабанной жилы? / Скрипичных нервов нюансы?...» [Там же, с. 293].

Прошедший через страшные духовные испытания, Сельвинский не идеализирует ни человека, ни музыку, а современная эпоха и вовсе способна низвергнуть любой миф, даже самый сокровенный. Редкой искренностью пронизан гнев Сельвинского в адрес фашизма. Поэт бросает проклятье даже знаменитой немецкой культуре, не сумевшей предотвратить жестокость и преступность фашистского режима. Как это ни странно, музыка тоже вовлекается в страстные обвинения Сельвинского. Ранее идеальная и гармоничная, душевная и чело- вечная, классическая музыка раскрывается для поэта совершенно неожиданными гранями. Разыгравшаяся историческая трагедия обнажает в музыке завуалированную фальшь и неестественную красоту, абстрактную иллюзорность и удаленность от ужасов реального мира: «...Проклятье твоим певцам / За то, что Германию нагло украли, / За то, что ее отравили бредом, / На фальши разыгранном, как на рояле...» [Там же, с. 351].

Потрясенный увиденным во время Великой Отечественной войны, Сельвинский писал жене: «Вчера посетил ров под Керчью, где лежат 7000 расстрелянных женщин, детей, стариков... И я их видел. Сейчас об этом писать в прозе не в силах, нервы уже не реагируют, что мог, выразил в стихах...» [Там же, с. 678]. В стихотворении «Я это видел!» (1942), как и в предыдущем сочинении «Фашизм» (1941), музыкальная образность способствует появлению смыслового подтекста. Хорошо известная «сентиментальность» пруссацкого менталитета, выразившаяся в танцевальном жанре вальса, оборачивается для России низостью фашизма, увековечившего себя не красивым балом, а убийством детей и их кровью в «горсти материнской руки». Война заставляет услышать в жизнеутверждающих и безобидных звуках немецких вальсов фальшь – в глубоких нравственных переживаниях музыка переполняется трагедией, окропленной слезами: «...Ты вымерил низость фашистской души, / Ты осознал во всей ее фальши / “Сентиментальность” пруссацких грез, / Так пусть же сквозь их голубые вальсы / Горит материнская эта горсть...» [Там же, с. 354].

Между тем русское искусство помогало Сельвинскому пережить любые испытания, даже самые бесчеловечные – военные. Отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы» (1964, № 3), поэт признавался: «Есть такие влияния, которые долгие годы с огромной силой держали в своей власти мою психику... Шагая по Арктике с чукчами, я напевал про себя адажио... и как несбыточную мечту представлял себе Большой театр, гибкие ритмы Чайковского, танец Улановой, онегинские строфы Пушкина. Легко понять мое потрясение, когда, войдя в разрушенный фашистами Краснодар, я среди ночного страшного безмолвия вдруг услышал вальсы из “Лебединого”, передаваемые Москвой...» [Там же, с. 681-682]. Свои творческие переживания Сельвинский отразил в «Лебедином озере» (1943). Художественные антитезы становятся носителями идейного смысла стихотворения. Прекрасной и поэтичной вспоминается мирная жизнь Краснодара: «Большой рояль, от блеска бел, / Подняв крыло, стоял, как айсберг» [Там же, с. 398]. Растерзанный фашистами город подобен смерти – в военном Краснодаре уничтожены улицы, разрушены здания, убиты и ранены люди. Но даже фашизм не может победить творчество Чайковского – «русского гения» и «душу России»: в изуродованном городе неожиданно раздастся великолепная музыка из балета «Лебединое озеро», что подобно чуду, сну. Симфоническая музыка звучит из рупора, но сознание дорисовывает и обворожительные движения балерин – в поэтическом описании, которое по лиризму и красоте граничит с миром волшебной сказки, музыка и танец неотделимы друг от друга: «...Смычку волшебному послушны, / То стан совьют, то разовьют, / И быстрой ножкой ножку бьют, / И разбегаются проворно, / И собираются вдали, / Волной кружила их валторна / И отрывала от земли, / Вздымала над второю третью. / В пургу завихривало медью, / Чтоб снова в дымке голубой / Их успокаивал гобой...» [Там же, с. 400-401].

Невероятным кажется то, что от музыки Чайковского «кругом руины и обвалы, / Как зачарованы, стоят» [Там же, с. 401]. Только фашисты не просто безразличны, но даже воинственны по отношению к миру прекрасного. Главная идея, вырастающая из подтекста стихотворения, очевидна: трагедия, сотворенная фашизмом, чудовищна и не имеет никакого оправдания. В данном случае невозможно не согласиться с О. С. Резником: «Подтекст у Сельвинского – намеренно заложенный автором детонатор, который обязательно на какой-то строке... должен взорвать шлюзы читательской фантазии, воображения, связанного с жизненным опытом, реальностью бытия...» [4, с. 455]. Хорошо, если этот «взрыв читательской фантазии» не будет связан с жизненным опытом военной реальности...

В послевоенный период мир музыки в лирике Сельвинского подключается к самому широкому спектру общественно-политических, социально-экономических, нравственно-философских, культурно-эстетических проблем. В кафе «скрипка закончила попури», и это уже достаточно весомый повод для постановки еврейского вопроса («Еврейский вопрос», 1936) [6, с. 333]. В Америке «звон» доллара «на скрипичной струне / Просто лирически тает», что становится одной из причин финансового завоевания других стран, а это не только экономическая, но и политическая проблема («Диалектическое рассуждение о безыдейности иных идей», 1947) [Там же, с. 603]. Поэт рад тому, что во время освоения целины «музыка» степей, создаваемая ветром, скарабеем, змейкой, перепелом, сусликом, органично сливается с фортепианной музыкой Шопена, звучащей из репродуктора, – ко всем, причастным созиданию, Сельвинский относит и себя: «Не громами сбитая природа – / Человеком созданная. Мной» («Шумы», 1954) [Там же, с. 456]. Поэт во весь голос обращается

к миру, призывая не допустить катастрофы с применением водородных бомб, – мир навсегда будет «повержен», а значит, человечество больше никогда не услышит вечной музыки: «Нот перепутанных сплав / Внесет немому симфоний» («Всем! Всем! Всем! (Апокалипсис XX века)», 1957) [Там же, с. 611]. Не менее значимо и другое: «троглодиты стреляли из лука», позднее струна стала источником музыкальных звуков – Сельвинский находит в этой кажущейся несовместимости не только ход времени, эстетическую аналогию, но и духовный смысл («Паганини», 1965): «...Так в культуре звучит и поныне / Древний лук, свиставший негромко, / И стреляет, ну хоть Паганини, / В людские сердца без промаха» [Там же, с. 533].

В автобиографических записках «Черты моей жизни» Сельвинский писал: «...не хочу сказать, будто ничего не сделал за сорок с лишним лет работы, – и все же чего-то самого главного я еще не создал» [7, с. 338]. Это «самое главное» в лирическом искусстве состоялось в 1960-е гг. – с творческой зрелостью приходят глубокие размышления на тему поэта и поэзии, концептуальные обобщения относительно истории и теории стихосложения. В стихотворении «Трагедия» (1958) Сельвинский сравнивает творческий процесс поэта с особенностями мировосприятия композитора. Действительно, слуховые способности композитора огромны – может сложиться впечатление, что нотный текст, графика которого столь эстетична и разнообразна, исчерпывающе отражает авторские возможности. Но это убеждение ошибочно: «тишина» и «свист» сущего остаются за рамками нотной гармонии – звуковые «кляксы» не получают музыкального воплощения. Поэт, аналогично композитору, слышит дисгармонию бытия, но ему не удастся запечатлеть «скрип земной оси», ибо автор, сосредоточившись на красоте мира, «поет, как птица»: «Говорят, что композитор слышит / На три сотни звуков больше нас, / Но они безмолвствуют иль свищут, / Кляксами на ноты устремясь. / Может быть, трагедия поэта / В том, что основное не далось: / Он поет, как птица, но при этом / Слышит, как скрипит земная ось» [6, с. 467].

В стихотворении «Гуно – Лист» (1962) идея поэзии-музыки получает более детальную разработку. Сопоставляя искусство кино с поэзией, Сельвинский убеждает в том, что в кинематографе «герой от тебя независим»: зритель не вовлечен в процесс сопереживания, потому что события фильма напрямую не связаны с его судьбой. «Иное дело – поэзия», – утверждает Сельвинский: «...Стихи – это, в сущности, ноты. / Тоска на них песню повесила, / Где паузы и длинноты, / Но ты их читаешь по-своему, / Варьируя в ритме и темпе, / С певучестями или воями / В своем прогоняя тембре. / Ты здесь почти композитор...» [Там же, с. 501].

Читатель поглощается лиризмом поэзии, эмоциональностью стихотворной речи, выраженной в паузах, длительностях, ритмах, темпах, тембрах, которые, как и в музыке, можно индивидуально варьировать, несмотря на то, что они зафиксированы в нотах. И поэт, и читатель по глубине соучастия в переживаниях «музыки» души – «почти композитор». «Это как Бах – Бузони / Или Гуно – Лист!», – неожиданно заключает Сельвинский [Там же, с. 502]. Но оригинальность аллюзии в финальном сравнении обусловлена полифоничностью идейного развития всего стихотворения. Итальянский композитор рубежа XIX–XX вв. Ф. Бузони остался известным как автор блестящих транскрипций произведений И. С. Баха – немецкого композитора XVIII в., а талантливые переложения австро-венгерского композитора Ф. Листа в XIX в. стали не менее популярны, чем сочинения его французского современника – Ш. Гуно. Ни ход времени, ни национальная самобытность не мешают композиторам сопереживать музыку других авторов, вовлекая ее в собственные творческие фантазии. Так и в словесности – вживаясь душой в стихотворные произведения, поэты и читатели распознают «свое»: «Но этого мало: ты / Среди авторских палитр / Несешь и свои мечты» [Там же, с. 501].

Вместе с тем описание индивидуального интонирования поэтических сочинений в стихотворении «Гуно – Лист» самым непосредственным образом связано еще с одной синтетичной концепцией Сельвинского – музыкально-тактовой теорией версификационного искусства, изложенной в книге «Студия стиха» (1962). Эта работа – обобщение не только теоретических взглядов и творческих поисков, но и преподавательского опыта поэта: в 1930–1960-е гг. Сельвинский обучал стихотворному мастерству начинающих авторов в кружке при Гослитиздате, слушателей Высших литературных курсов и студентов Литературного института имени А. М. Горького в Москве. Для Сельвинского стих, подобно музыке, – явление звучащее. Главной особенностью поэтической речи является «певучесть», возникающая благодаря чередованию ударных и безударных слогов. С точки зрения Сельвинского, в классическом стихосложении, основанном на стопной организации, музыкально-ритмическая стихия ограничена. Только тактовому стиху свойственна особая кантиленность, потому что «такт в поэзии – это строка, которая представляет собой не то или иное расположение строго организованных стоп (как в классике), а время, в четких пределах которого ударные и неударные слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации» [8, с. 404]. Как автор многочисленных поэм, стихотворных драм, романа в стихах, Сельвинский считает, что «разнообразие тактов и темпов дает возможность новой просодии владеть песней и повествованием, массовой сценой и лирическим отступлением» [Там же, с. 415].

В творчестве Сельвинского идея «певучести» стихотворной речи получает как теоретическое обоснование, так и художественное воплощение. Поэт любит вокальное искусство и демонстрирует редкую осведомленность в области исполнительских нюансов, когда в стихотворении «Как битва змеи с поросенком» (1933), описывая джазовые «транспозиции», проводит аналогию с оперной музыкой: «(...Шаляпин роль Годунова / Вывел из баритона в бас)» [6, с. 294]. Сельвинскому интересны поэтические жанры, связанные с напевной мелодичностью: «Романс» (1959), «Еврейская мелодия» (1960), хотя больше всего – жанр песни: «Три песни» (1934), «Песня» (1945), «Я на яворе на клене (Песня)» (1946). Сельвинскому дорога экспрессия национальной и региональной песенной культуры, например, молдавской («Молдавская песня», 1960), но в особенности – разнообразие казачьих песен. Во время Великой Отечественной войны поэт отправляется в действующую армию, проявляет личную храбрость, отмеченную государственными наградами, пишет «Боевую

крымскую», которая запоминается как песня Крымского фронта. А в 1943 г. Сельвинский создает цикл казачьих песен: «Песню 72-й Кубанской казачьей дивизии», «Песню казака», «Казачью колыбельную», «Песню казачки», «Казачью шуточную» – последнее стихотворение, положенное на музыку М. Блантером, стало широко популярной песней: «Черноглазая казачка / Подковала мне коня, / Серебро с меня спросила, / Труд недорого цена <...> / Черноглазая казачка / Подковала мне коня, / Заодно уж мимоходом / Приковала и меня» [Там же, с. 379].

Практически все песни Сельвинского написаны хореем – думается, выбор двусложных силлаботонических размеров художественно выверен поэтом: в истории отечественной версификации за хореем устойчиво сохраняется семантический ореол песенного метра. Ямбические размеры в песнях Сельвинского исключительны, хотя, пронизанные любовными переживаниями и задушевым лиризмом, они звучат не менее музыкально: «Вот яблоня в цвету – / И пахнет вся долина. / Пчела как мандолина... / А мне невмоготу...» [Там же, с. 574].

Наряду с казачьими песнями Сельвинский не менее проникновенно увлечен цыганским искусством: в разные годы им написаны «Цыганская» (1919), «Цыганская 2-я» (1922), «Цыганский вальс на гитаре» (1923), «Цыганский распев» (1958). Но с точки зрения версификационной техники наибольший интерес вызывают сочинения, созданные в 1920-е гг. Концепция тактового стиха, разработанная конструктивистами, позволила Сельвинскому практически доподлинно имитировать манеру исполнения цыганских вокальных произведений, сохраняя звуковые растяжения и стяжения, слоговую разбивку слов и интонационные трансформации фраз, звукоподражания и рефрены, которые связаны с музыкальным сопровождением и импровизационным стилем: «...Ай-дай да, яядá-даяя / Эх, и нож колыдованный, кони крадены, / За-це-луешь ты, шалая моя, / Черыные губы конокрадины» [Там же, с. 103].

В цыганских имитациях Сельвинский нередко использует внутрискладовые паузы – аналогичный прием можно встретить также в «Песне про синего коня» (1933). Помета «(эс)» означает паузу, которая произносится «про себя»: «В битву шел с татарским ханом. / Терся (эс) о польску бронь» [Там же, с. 117]. Эта особенность поэтического стиля получает серьезное теоретическое обоснование в «Студии стиха». Сельвинский убежден, что стихотворный текст, имеющий, как и музыкальное сочинение, индивидуальный темп и ритм, длительности и паузы, ударные и безударные звуко сочетания, необходимо дирижировать. В музыкально-тактовой системе, предполагающей обязательное звуковое воплощение поэтического произведения, скандирование невозможно – этот принцип исполнения стиха в большей мере характерен для силлаботонических сочинений, в которых чередование ударных и безударных слогов композиционно упорядочено. В своей книге Сельвинский приводит примеры дирижирования стиха по аналогии с музыкальными размерами: на две четверти, три четверти и т.д. Например, для «Бесов» Пушкина поэт предлагает схему дирижирования в размере четыре четверти [8, с. 404-416].

О том, что образ дирижера волновал воображение Сельвинского, свидетельствуют и его лирические произведения: в стихотворении «На концерте» (1935) дирижер изображен как музыкант, обладающий полифоничным мышлением и тем особым темпераментом, который позволяет совладать не только со звуковой фактурой разных симфонических партий, но также с инструментальным содержанием: «Дирижер, крутой и своеобразный, / Жаждой бури явно обуян: / В скрипках зыбь, в виолончелях волны, / В контрабасах воеет океан...» [6, с. 298].

Итак, в творческом восприятии Сельвинского поэтический текст – это «кnoten», исследователь и исполнитель стихотворного произведения – «дирижер», поэт – «почти композитор». Последняя идея не представляется красивой метафорой: Сельвинский убедительно доказывает талант поэта-композитора, когда в своих лирических произведениях апробирует музыкальные формы – как малые, так и крупные. К примеру, «Моление о чуде» (1963) имеет подзаголовок – «сюита». Это поэтическое сочинение, посвященное теме любви, в жанровом отношении представляет собой лирический цикл из 11 стихотворений. Но поэтический подзаголовок конкретизирует структурные нюансы внутри цикла: музыкальная сюита предполагает содержательное единство и контрастный характер пьес. Действительно, «Прелюд», «Сумерки», «Песня», «О природе печали», «Гадание» и другие стихотворения сюиты окрашены разными лирическими настроениями и эмоциональными переживаниями. Но разнохарактерность частей не мешает развитию главных идей цикла – любовь, даже безответная и мучительная, продлевает жизнь, заставляя человека испытывать глубокие чувства, и перед неизбежным финалом позволяет воскликнуть: «А смерти нет!» [Там же, с. 233].

К малому жанру прелюда (прелюдии) Сельвинский обращается в трех стихотворениях, сохраняя в поэтической архитектонике наиболее значимые приоритеты музыкальной композиции: импровизационный характер развития тематики и создание впечатления «предисловия» к главному содержанию. В «Прелюде» 1934 г. («Черный лебедь, похожий на ноту...») и «Прелюде» 1957 г. («Вот она, моя тихая пристань...») Сельвинский размышляет на «вечную» тему поэта и поэзии. «Прелюд» 1963 г. («Если по клавишам бить кулаком...») посвящен необычной теме – нежности. Как и во многих других стихотворениях, идейный смысл этого «Прелюда» раскрывается через музыкальную образность. Нежность не сопутствует резким звукам фортепиано и небрежному стуку, утвержденным стандартам и мнимым правилам, даже жизненному опыту и душевной мудрости. Нежность отличается непредсказуемостью, исходящей от любви, а это нередко – каприз судьбы: «...Движенья у нежности широки, / Но многое в ней от каприза... / Любовь – соната в четыре руки, / Разыгранная improvise» [Там же, с. 227].

Идея импровизационности чувств в этом стихотворении звучит в унисон с эмоциональной стихийностью музыкального прелюда, а сравнение любви с сонатой требует сопереживания крупной музыкальной формы,

художественные особенности которой поэт не просто осмысливал, но и воплощал в лирических произведениях, – композицию сонатного цикла имеют два сочинения Сельвинского на совершенно разные темы.

Так, «Сивашская битва» (1933), имеющая подзаголовок (соната), посвящена событиям Гражданской войны: в 1918 г. Сельвинский участвовал в бою под Перекопом и получил ранение, потому как никто другой мог воссоздать военную атмосферу и исторические изменения, происходившие в Крыму в течение нескольких лет. Форма сонатного цикла, воплощенная в поэтическом сочинении, позволяет максимально емко раскрыть штурм Перекопа, озвучив при этом «музыку» боя. Важно и то, что о событиях рубежа 1910-1920-х гг. Сельвинский пишет в духе послереволюционной эпохи, переполненной стихотворными экспериментами. Композиция «Сивашской битвы» четырехчастна: Сельвинский останавливается на форме сонатного цикла, окончательно утвержденной Бетховеном. В основе сонатной архитектоники лежит художественный принцип контраста. Первая часть, построенная на развитии нескольких музыкальных тем, обычно отличается подвижным темпом. Так и в «Сивашской битве»: в первом стихотворении цикла отражается динамика красногвардейской жизни, сопровождающаяся барабанными лейтмотивами, диссонансными звуками военных передвижений, «музыкой» боевой романтики:

«...Но как только
На походе
Выйдет час –
Военный строй
Ходит полькой,
Русской ходит –
Хоть сейчас
Струны строй!...» [Там же, с. 112].

Вторая часть музыкальных сонат чаще всего звучит в умеренном или медленном темпе. Сельвинский находит необычное художественное решение: чтобы показать различные нюансы исторической ситуации, во втором стихотворении «Сивашской битвы» поэт напоминает о важном факте – в сентябре 1920 г. был образован Южный фронт под командованием М. В. Фрунзе. Динамичное движение красногвардейских отрядов в предыдущем стихотворении контрастирует с умеренным темпом изложения официального приказа, подписанного Фрунзе и Гусевым. Текст приказа облекается в стихотворную форму, передающую интонационную монотонию разъяснения причин обращения к войскам Южного фронта, резкую акцентность решения об уничтожении «крымского разбойника», риторическую мелодику призыва к борьбе с белогвардейцами:

«Приказ
по войскам Южного фронта
№ 4
Действующая армия

Сентябрь 1920

Товарищи!
Вся трудовая Россия следит за ходом вашей борьбы <...>
...Встал штыками.
Последним барьером. Крымский разбойник –
Белый барон <...>
Дело за вами, товарищи! <...>

Михаил Фрунзе <...>

Гусев» [Там же, с. 112-113].

Тематический материал третьей части сонатного цикла обычно тоже развивается в умеренном темпе, к тому же срединным эпизодом могут быть менуэт, скерцо или другие музыкальные формы, имеющие жанровую окраску. В «Сивашской битве» бесчеловечную картину военной ситуации Сельвинский противопоставляет безобидной красоте южной природы. Третья часть поэтического цикла отличается редким лиризмом, который мало совместим с войной, возможно, поэтому произведение состоит всего лишь из трех катренов и написано классическим ямбом:

«Таврическая ночь легла
Классическою темною.
Татарским чабрецом пропитанная мгла
Не брезжит скаредной звездой...» [Там же, с. 113].

Четвертая часть музыкальных сонат вновь предполагает подвижный темп звучания. Заключительное стихотворение «Сивашской битвы» – более чем энергично и стремительно, поскольку воссоздает кульминацию сражения, завершившегося торжеством «красной песни». Но оптимистичному исходу «песни» предшествует страшная «музыка» вооруженного противостояния красноармейцев и белогвардейцев, необычно озвученная полифоничной структурой стихотворной речи. Сельвинский нарушает естественное интонационное развитие поэтической фактуры ритмическими переборами других подголосков, радикально меняя

при этом и стихотворную графику – «танк полз вверх», «офицеры отбивают штурмом», «грох, лязг, крах», «неудача. "...где лезгины?" Отступа-ать!»:

«...ТАНК
офицеры
ПОЛЗ
отбивают ВВЕРХ
штурмом
ГРОХ
неудача
ЛЯЗГ
"...где лезгины?"
КРАХ
отступа-ать! <...>
И красная песня взошла
В бородатых от боя горах» [Там же, с. 116].

Благодаря контрастной архитектонике сонатного цикла Сельвинскому удается передать многогранность исторической жизни, политической ситуации в России. Музыкальная направленность произведения помогает отразить звуковое многоголосие одного из самых кровопролитных сражений Гражданской войны. Сопоставляя «Сивашскую битву» Сельвинского с «Элементарной сонатой» (1911), «Сонатой» (1911), «Серебряной сонатой» (1925) Игоря Северянина, несложно убедиться в метафоричности музыкальных названий «короля поэтов», настойчиво уверявшего в стихотворении 1912 г.: «Я – композитор...». Содержательные объемы лирических стихотворений И. Северянина не допускают даже самую приблизительную транспозицию в художественно развернутую форму музыкальной сонаты: поэтику малых жанров сложно соотносить с содержанием крупных композиций. В сочинениях Сельвинского это противоречие отсутствует. Поэт очень гармонично транспонирует художественные приемы звукового искусства в область лирического творчества.

Композиционные принципы крупной музыкальной формы лежат в основе еще одного произведения Сельвинского – «Космической сонаты» (1934-1961). В этой стихотворной сонате поэт использует итальянские обозначения всех четырех частей, максимально точно соответствующие законам музыкальной архитектоники и сопутствующие поэтическим названиям: «Мечтание» – Allegro (быстро), «Сомнение» – Andante (не спеша), «Ликование» – Scherzo (шутка), «Прозрение» – Finale (финал). При этом Сельвинский прекрасно осознает опасность формального синтеза искусств, исключая органичность авторского замысла и содержательную направленность художественных приемов. Одному из участников семинара в Литературном институте Сельвинский дает очень резкий отзыв на поэтическое произведение: «... в “Музыкальном прелюде”, построенном на дешевой игре с музыкальной терминологией – andante, largo, allegro, – много пошлости...» [5, с. 22]. «Космическая соната» состоит из четырех художественно завершенных частей, контрастных по темпу звучания и эмоциональному характеру. Сонатная композиция актуализирует смысловые доминанты произведения – освоение космоса вызывает у Сельвинского противоположные чувства и размышления: восторг и опасения, мечты и беспокойность, окрыленность и охлаждение, гордость и сомнения. Поэт то повторяет, то варьирует отдельные мотивы, усиливая контрастность произведений разнообразием стихотворных размеров и контрапунктом интонационных оборотов.

Между тем в необычайном многообразии музыкальных форм, произведений, впечатлений, их творческих переживаний и художественных трактовок есть жанр, который особенно волнует воображение Сельвинского, – это вальс. С осмыслением неумолимого хода времени ассоциируются «духовые вальсы бала», звучавшие в юности «на хорах гимназического зала». Воздушные звуки танцевальной музыки лиричны и вызывают романтическое настроение: незначительная, на первый взгляд, встреча способна опануть «как бы дыханием вальса». Вальс сопутствует не только юности, поэтичности, романтике, любви, но и творческой одаренности: музыкальная Вена настолько богата талантами, что может показаться – это «трансатлантик, вальсом объятый». Радостный, блистательный, полетный мир танцевальной музыки невозможно совместить с искренними переживаниями трагических событий, особенно войны, – тогда «уснут баллады, увянут сонаты / И вальсы, вальсы навек» [6, с. 347]. Хотя жизненные разочарования, старость души, будничные заботы тоже весьма далеки от музыки бала – «быт не плывет в кадансах вальса» [Там же, с. 516].

Лирика Сельвинского – художественный мир, изобилующий звуками. И это не только звуковая гармония вальсовой музыки, сочинений классических композиторов, стихотворной речи. Поэт не менее детально воссоздает дисгармонию и даже какофонию реальных событий, музыкальных впечатлений. Данное обстоятельство объясняет исключительно богатую инструментовку и оркестровку многих лирических стихотворений Сельвинского – «музыку» слова поэт вовлекает в сложное взаимодействие со звучанием самых разных музыкальных инструментов: рояля, органа, мандолины, скрипки, виолончели, контрабаса, гуслей, арфы, трубы, валторны, тромбона, флейты и флейты-пикколо, гобоя, фагота и контрафагота, барабана, гонга, трещоток, бубнов, тарелок, литавр. Многочисленные оттенки диапазонов и тембров клавишных, струнных, медных духовых, деревянных духовых, ударных инструментов органично встраиваются не только в описательные фрагменты стихотворений, но и в эпитеты, перифразы, сравнения, метафоры, метонимии, сообщая поэтической фактуре звуковую полифоничность, образную ассоциативность, смысловую полисемию.

Неудивительно, что в лирических произведениях Сельвинского используется образный и звуковой потенциал рояля и скрипки. Но внимание поэта приковано не к самым содержательно симфоничным и интонационно выразительным инструментам. Сельвинский поглощен разгадкой интригующей природы малопопулярной виолончели. Виолончель – это необъяснимая любовь, ибо мужской голос может быть «сродни виолончельному письму», завораживающему своей тайной. Виолончель – это вдохновение творчества, ведь в поэтических балладах «осталось что-то от виолончельного тембра», ранее звучавшего в груди автора. Сельвинский признает «тонкую технику виолончели», способную пробудить неудержимую фантазию: в оркестровой музыке угадываются «волны» виолончелей, а «рыдание виолончели / Трогательней всех плакучих ив» [Там же, с. 436]. Виолончель олицетворяется поэтом: если прислушаться к звучанию, то ты обязательно «услышишь виолончельный стон». Но если еще и всмотреться, то окажется, что струнный инструмент имеет форму, отдаленно напоминающую человеческие контуры: увлеченно играя, можно «перерезать горло виолончели», особенно когда к этому причастен М. Л. Ростропович («Однажды у телевизора», 1966).

Лирика Сельвинского поражает не только обильной оркестровкой, приближающейся к симфоническому максимуму, но также высокой насыщенностью музыкальной терминологией. Это тем более необычно, что поэт не имел специального музыкального образования, как, например, Б. Л. Пастернак: в юности писатель готовился к поступлению на композиторский факультет Московской консерватории, занимался с А. Н. Скрябиным, сочинял фортепианные сонаты и прелюдии – профессиональные знания Пастернака привносят в литературное прочтение музыки особую обоснованность, углубленную широким использованием терминологической лексики. Но убедительность осмысления особенностей звукового искусства в лирике Сельвинского ничуть не меньше, чем в творчестве Пастернака. В разных смысловых контекстах поэт обыгрывает выразительность музыкальных пассажей и гаммовой архитектоники, жанров ноктюрна, попури, скерцо, польки, хорала, концертино. Терминологическая лексика позволяет Сельвинскому раскрыть звуковую исключительность музыки, ведь в лирических стихотворениях ее громкостные границы предельно широки – от пианиссимо до трех форте, мелодика трелей и кантилен – разнообразна, длительность звучания шестнадцатых, триолей и пауз – экспрессивна. В мире музыки поэту не просто интересно, потому что лирическая интерпретация октав, бемолей, кадансов, минорной тональности, пиччикато (пиццикато), флажолетов, сурдин требует эмоционального переживания. Мир музыки для Сельвинского неотделим от поэтического творчества, не менее проникновенно направленного на сочувствие и сомыслие.

Конечно, терминологическая лексика – это всего лишь одна из попыток словесного обозначения безграничных звуковых возможностей музыки. Нотная графика тоже стремится наиболее точно передать особенности музыкальных сочинений, тончайшие нюансы которых неизменно ускользают из текстов, одухотворяющихся исключительно исполнителями и слушателями. Но для Сельвинского музыкальный текст остается любимым символом: это графическая магия скрипичного ключа, нотного знака, звуковых абрисов – нотный текст богаче алфавита не только своим изобразительным ресурсом, но прежде всего способностью фиксации оттенков звучания. В произведениях Сельвинского ноты – как изображенные, так и звучащие – становятся источником разнообразных поэтических коннотаций. Музыкальные звуки олицетворяются – на концерте слушатели присутствуют «среди нот», поэт использует неожиданные сравнения: в творческом восприятии черной лебедь похож на ноту, а во время войны желанные ноты «кружат, словно осенний лист». Сельвинский-поэт счастлив тем, что в его груди есть «две-три маяковские нотцы», но если мыслить шире, то при всей многочисленности примет только одна сродни нотам: «Скажи мне, кто твой поэт, / И я скажу тебе – кто ты» [Там же, с. 487]. Сельвинский не мог не признавать, что стихи похожи на ноты, но их можно почувствовать также в красках и зрительных впечатлениях. Подлинные творческие переживания не опровергнут еще одной истины: чаще всего ноты – это воплощение музыкальной гармонии, но они не всегда отражают реальное полнзвучие мира и могут быть повержены человеческим злом и неблагоприятным ходом истории.

Вполне закономерно, что в лирике Сельвинского называются выдающиеся создатели нотных текстов – композиторы XVIII, XIX и начала XX в.: мастера полифонической музыки Г. Ф. Гендель и И. С. Бах, представители венской классической школы В. А. Моцарт и Й. Гайдн, романтики Н. Паганини, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ж. Массне, И. Штраус, Ш. Гуно, виртуозы музыкальных транскрипций Ф. Лист и Ф. Бузони, из русских композиторов – П. И. Чайковский. В нескольких стихотворениях описание звучащей музыки взаимодействует с лирическими размышлениями о войне и мире, природе и цивилизации, поэте и поэзии: в «Лебедином озере» (1943) звучит симфоническая музыка Чайковского, в «Шумах» (1954) и «О музыке, но не только» (1968) – фортепианные произведения Шопена и Шумана. Во всех остальных случаях творчество разных композиторов – это содержательно значимые аллюзии, уводящие читателей от описательности в область ассоциаций, переживаний, раздумий. И только Людвиг ван Бетховен, его личная трагедия, редкая способность распознавания бытийного звучания, неодолимая мощь симфонической музыки становятся в лирике Сельвинского духовно переживаемыми величинами самого крупного масштаба.

Свое отношение к творчеству гениального немецкого композитора Сельвинский емко выразил в названии стихотворения 1966 г. – «Тайна Бетховена». Но поэт близок к разгадке непостижимой тайны. Научные доказательства профессоров представляются Сельвинскому излишне рациональными, формальными и поэтому ошибочными: невероятное воздействие музыки Бетховена объясняется не тем, что он ввел в оркестр флейту-пикколо, тромбон и контрафагот, усилившие звучание оркестра до «трех форте». Тайна бетховенского симфонизма – в его духовной силе, эмоциональной стихийности, народных истоках, глубинах исторических катаклизмов: «Нам говорят профессора: “В чем тайна / Бетховена? Откуда этот свет? / Что внес он

после Моцарта и Гайдна / В искусство симфонизма? <...> / Вы ошибаетесь: Бетховена волна – / Из глубины французской революции» [Там же, с. 557].

В лирике Сельвинского образ Бетховена обретает романтические черты. В стихотворении «Бетховен» (1967) поэт признает не только дар внутреннего слуха композитора, обреченного на глухоту, но и сверхспособность слышания музыкальных звуков мироздания, отделяемых от обычных шумов. Не лето и не зима, а неповторимая осенняя природа вдохновляет Бетховена на творчество: в щедрых красках кленов, берез, дубов, мухоморов композитору слышатся интонации медных и деревянных духовых инструментов, звуки контрабаса и вокала. Музыка мира настолько созвучна внутреннему состоянию Бетховена, что в его душе уже сотворена «баллада до диез минор»: «...Приметил тополя длинноту, / Забор, где в паузах колье. / Он в каждой краске видел ноту, / Он чуял, чувствовал ее...» [Там же, с. 532].

Музыка Бетховена совершенно не случайно входит в жизнь Сельвинского, как и ее лирическое переживание – в позднее творчество поэта. В лирике 1960-х гг. начинают звучать мотивы разочарования, усталости, старости, смерти. Но неизбежные реалии жизни не воспринимаются в трагической тональности, поскольку Сельвинский не перестает писать о молодости и любви, радости и мечте. Умудренный опытом поэт сохраняет в своем сердце романтику: «Это земная, насыщенная страстями романтика человеческого бытия, которой близки и понятны тревоги мира и повседневные борения, вспышки боли и гнева...» [4, с. 211]. «Земную романтику бытия» не сумел преодолеть и Бетховен – наперекор пространству и времени духовные пути композитора и поэта пересеклись: местом встречи стало творческое сопереживание мира музыки.

Романтика помогает сохранить человечность: век технического прогресса обесценил влияние душевных переживаний, лирических настроений, музыкальных фантазий на внутренний мир человека и жизнь общества. В стихотворении «Однажды у телевизора» (1966) эти идеи Сельвинский облекает в необычный сюжет: «В самый разгар симфонии – вдруг / Из телевизора выпал звук...» [6, с. 558]. За этим следует торжество абсурда и гротеска – оркестр мгновенно сошел с ума: дирижер бессмысленно прыгал, пианист истерично мчался по клавишам, арфистка страстно щипала огромный инструмент, флейтисты глупо дули в свои «гудки». «Что за ужасная кутерьма...», – восклицает Сельвинский [Там же]. «Кутерьма», досадно возникшая всего лишь потому, что в самоуверенно техничную и безжалостно механистичную эпоху музыка неожиданно стала транслироваться без звука, может повториться в других масштабах, если из жизни человечества изъять поэзию и музыку, а значит, душу, – это более страшное безумие в сравнении с немимым сумасшествием симфонического оркестра: «...Все так же сиял голубой экран, / В нем зрелище стало немимым шумом. / Но, перейдя на беззвучную грань, / Оркестр вмиг заболел безумьем <...> / Вихри волос. Напряженные мускулы. / Что за ужасная кутерьма... / Эй, скорее: стихов или музыки – / Мир без лирики сходит с ума» [Там же].

Одно из последних стихотворений Сельвинского – «О музыке, но не только» (1968) – можно рассматривать не просто как итоговое, но и как знаковое. К своим размышлениям о традициях и новаторстве, истинном таланте и бездарном подражательстве, творческой индивидуальности и национальной самобытности в искусстве Сельвинский подключает сюжетное обыгрывание фортепианного цикла Р. Шумана «Карнавал» (1834-1835). Поэт восхищается этим сочинением. Создавая «маски» Шопена и Паганини, Шуман, конечно, имитировал творческий стиль «поляка и итальянца». Но «звездный ноктюрн» и «изысканная виртуозность» подражаний необходимы немецкому композитору исключительно для раскрытия собственной индивидуальности – именно в этом проявляется подлинность музыкального дара Шумана. В свою очередь, Шуман «подсказывал свои ритмы» Гуно и Чайковскому, которые в музыкальных произведениях сохранили не только творческую оригинальность, но и национальную специфику. Бессмысленным представляется простое копирование художественной манеры других авторов. Еще более нелепы подражания тех сочинителей, которые лишены музыкального таланта и духовного содержания, – бездарные «лилипуть» в искусстве опасны своей ненужностью: «...Но если иной тамбурмажор, / по клавишам барабаня, / берется подражать / ноктюрнам и кампанеллам, / эти цитаты вмиг / нахлынивают океаном / и забивают бубен / несчастного джазбандиста <...> / Но горе лилипуту, / попавшему в паутину / звенящих золотом струн: / усваивая чужое, / становится он безродным, / безродным он становится, / безликим» [Там же, с. 651-652].

Опираясь на традиции отечественной эстетики и поэтики XIX – начала XX в., Сельвинский раскрывает глубоко индивидуальные представления о музыке: поэт бесконечно далек от того, чтобы выглядеть исторически «безродным» или художественно «безликим». При этом было бы неправильно считать, что Сельвинский, начинавший поэтический путь в эпоху расцвета синтеза искусств, остается безучастным к другим видам творчества. Своими впечатлениями о живописном искусстве поэт делится в стихотворениях «В картинной галерее» (1921), «Лувр» (1935), «Художница» (1964). Серьезные размышления о кинематографе звучат в произведениях «В одном парижском кино» (1936), «Гуно – Лист» (1962), «Наша память – кинематограф» (1968). Но только музыка становится для Сельвинского всеохватной константой: темой и идеей, проблемой и мотивом, образом и приемом, сюжетом и архитектурной формой, традицией и новаторством. Музыка – это к тому же тактовая теория стихосложения Сельвинского и искусство версификационной формы. Высокий уровень музыкальных поисков и обретений в лирическом творчестве заслуживает статус объективной категории – А. В. Луначарский очень проницательно назвал Сельвинского «виртуозом стиха», «Францем Листом в поэзии» [3, с. 230].

Вместе с тем мир музыки в творческом переживании Сельвинского – это не просто многообразие инструментов, богатство звуковых возможностей, оригинальность таланта классических композиторов, восхищение вальсами, виолончелью, нотами и уникальностью дара Бетховена. Музыка – это прежде всего

духовная сила, объединяющая все человечество, звуковой камертон, выверяющий эстетические и нравственные ценности эпохи, миссию поэта и поэзии, а также соотношение прагматичных и лиричных тенденций, конкретно-исторических и вечных приоритетов. В музыкальном мифе Сельвинского есть идеализированное и реалистичное, радостное и грустное, романтическое и низменное, эстетичное и безнравственное, трагичное и даже гротескное. В лирике Сельвинского отражены основные события жизни поэта и истории двадцатого столетия, осмысленные сквозь призму музыки. Музыка со всей очевидностью – одна из главных тем лирического творчества поэта, стоявшего у истоков литературы социалистической эпохи. Не менее очевидно и другое: лирика Сельвинского – о музыке, но не только.

Список источников

1. Бирюков С. Е. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998. 187 с.
2. Кедрин З. С. Поэзия Ильи Сельвинского // Сельвинский И. Л. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 5-47.
3. О Сельвинском. Воспоминания / сост. Ц. А. Воскресенская, И. П. Сиротинская. М.: Сов. писатель, 1982. 400 с.
4. Резник О. С. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. М.: Сов. писатель, 1972. 528 с.
5. Сельвинский И. Л. Письма к студентам. М.: Сов. Россия, 1965. 72 с.
6. Сельвинский И. Л. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 1. 711 с.
7. Сельвинский И. Л. Черты моей жизни // Советские писатели. Автобиографии: сборник: в 2-х т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. II. С. 332-338.
8. Сельвинский И. Л. Я буду говорить о стихах. М.: Сов. писатель, 1973. 504 с.
9. Сельвинский Э. К., Чичерин А. Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов // Литературные манифесты: от символизма до «Октября»: сборник / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924. С. 258-261.
10. Сидорина Е. В. Лики конструктивизма // Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М.: Прогресс – Традиция, 2012. С. 15-124.

**“NOT ONLY ABOUT MUSIC”:
THE WORLD OF MUSIC AND ITS CREATIVE EXPERIENCE IN I. L. SELVINSKY’S LYRICS**

Makarova Svetlana Anatol’evna, Doctor in Philology
“LEKSRUS” Publishing House, Moscow
svetlanamakarova658@gmail.com

Selvinsky’s poetry is inseparable from the world of music, which creative experience covers both the main events of the poet’s life and the Russian history of the XX century, the fate of all the mankind. Music in Selvinsky’s lyrics is a multifaceted topic, wealth of images, a serious reason for reflection on social, moral-philosophical and cultural-aesthetic themes. His lyrical work abounds not only with musical allusions, comparisons, allegories, genres, forms, terms, but also with artistic techniques that bring poetic speech closer to musical art expression.

Key words and phrases: I. L. Selvinsky; panmusicality; constructivism and the era of the “living word”; poet-composer; musical forms in lyrics; Beethoven’s image.

УДК 821.111

Дата поступления рукописи: 24.03.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.21>

Статья раскрывает содержание понятия «двоемирие» как пример бинарной оппозиции «свой – чужой» на материале русских и британских народных сказок, в которых присутствует тема водного мира. Водный мир позиционируется в подобно рода произведениях народного творчества как другой, чужой. Применяется междисциплинарный подход к изучению вопроса. Анализируется отношение британцев и русских к проблеме «двоемирия», выявляются сходство и различия, на основании которых делаются выводы о картине мира и русском и британском национальных характерах.

Ключевые слова и фразы: «двоемирие»; бинарная оппозиция «свой – чужой»; другой мир; водный мир; русские народные сказки; британские народные сказки.

Цюпко Елена Владимировна

*Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск
alyona.tsyupko@mail.ru*

**ПОНЯТИЕ «ДВОЕМИРИЕ» КАК ПРИМЕР БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИИ «СВОЙ – ЧУЖОЙ»
НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ И БРИТАНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК**

Работа посвящена теме двоемирия, нашедшей своё отражение в русских и британских народных сказках. Объектом нашего исследования является отношение к теме «двоемирия» с позиций русского и британского менталитетов. Предметом – лингвокультурологические особенности, которые являются выражением этого