

Художественные смыслы музыкальной терминологической лексики в лирике И. Л. Сельвинского

Светлана Анатольевна Макарова, издательство «ЛЕКСРУС» (Россия, Москва),
svetlanamakarova658@gmail.com

DOI: 10.31857/S013161170009276-2

АННОТАЦИЯ: Лирика И. Л. Сельвинского охватывает огромный тематический диапазон и вместе с тем широкие пласты лексики, среди которых особое внимание привлекает музыкальная терминология. В лирических стихотворениях разных лет упоминаются не просто известные музыкальные жанры, формы, инструменты, но также узкопрофессиональные термины: пианиссимо, трель, минор, ноктюрн, соната, каданс, вальс, скрипичный ключ, гамма, *improviso*, октава, прелюд, кантилена, баритон, скерцо, пиццикато, флажолет, хорал, пассаж, триоль, шестнадцатые длительности, бемоль, три форте, до-диез минор. Музыкальная терминологическая лексика обогащает семантику поэтических аллюзий, метонимий, сравнений, метафор. По глубине осмысления музыкаловедческих терминов поэзия Сельвинского сопоставима с творчеством Б. Л. Пастернака, но их художественные методы различны. Поэтический мир Пастернака выстраивается на метафорических сопряжениях. Сельвинский дорожит прямыми значениями музыкальной терминологии, которые способны усилить ассоциативность подтекста, идейную антитетичность, смысловые доминанты стихотворных произведений. Терминологический аппарат музыковедения открывает Сельвинскому пути художественного освоения необычных тем и образов, а также новые нюансы поэтической полисемии и лирической экспрессии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: многообразие музыкальной терминологии, прямые значения, аллюзии, метонимии, сравнения, метафоры, контекстуальные смыслы, роль музыкальных терминов

для цитирования: Макарова С. А. Художественные смыслы музыкальной терминологической лексики в лирике И. Л. Сельвинского // Русская речь. 2020. № 2. С. 105–114. DOI: 10.31857/S013161170009276-2.

The Language of Fiction

Artistic Meanings of Musical Terms in the Lyrics of I. L. Selvinsky

Svetlana A. Makarova, Publishing House "LEKSRUS" (Russia, Moscow),
svetlanamakarova658@gmail.com

ABSTRACT: The lyrics of Selvinsky covers a wide range of topics and, at the same time, a number of large lexical layers, among which a particular attention is focused on musical terminology. In his lyrical verses of various years not only does he mention well-known musical genres, forms, or instruments, but also professional terms, such as pianissimo, trill, minor scale, nocturne, sonata, cadence, waltz, violin clef, scale, improvise, octave, prelude, cantilena, baritone, scherzo, pizzicato, flageolet, chorale, passage, triplet, semi-quavers, bemolle, three forte, and c-sharp minor. Musical terms enrich the semantics of poetic allusions, metonymies, comparisons and metaphors. As to the depth of his knowledge about musical terms, Selvinsky's poetry is comparable to the works of B. L. Pasternak, though the artistic methods of two poets are quite different. The poetic world of Pasternak is established upon metaphorical links. Selvinsky, on the other hand, values direct meanings of musical terms, which are able to deepen the associations, provoked by the implied senses, contrasting of ideas, and dominant semantic ideas of his poetic works. The music terminology opens the ways of mastering the unusual themes and images for Selvinsky, as well as some new intricacies of poetic polysemy and lyrical expression.

KEYWORDS: diversity of musical terminology, direct meanings, allusions, metonymy, comparisons, metaphors, contextual meanings, role of musical terms

FOR CITATION: Makarova S. A. Fine Artistic Meanings of Musical Terms in the Lyrics of I. L. Selvinsky. Russian Speech = Russkaya Rech'. 2020. No. 2. Pp. 105–114. DOI: 10.31857/S013161170009276-2.

Лирика И. Л. Сельвинского (1899–1968), одного из зачинателей литературы социалистической эпохи, многотемна и многопроблемна: в стихотворных произведениях прослеживаются главные события сложной и чрезвычайно насыщенной судьбы поэта, отечественной и мировой истории XX столетия. Поэт не остается равнодушным как к «вечным» темам любви, природы, поэта и поэзии, старости и смерти, так и к размышлениям о революционных преобразованиях, новой экономической политике, военных потрясениях, финансовых перспективах, развитии рынков, противостоянии советского и буржуазного образа жизни, бюрократической системе, испытании термоядерного оружия, космических достижениях, человеческих судьбах, женском характере, душевной молодости. Но в этом далеко не полном тематическом многообразии, как и во всем поэтическом творчестве Сельвинского, поражает не столько масштаб личностного соучастия и степень лирической проникновенности, сколько необычный ракурс мировосприятия — сквозь призму творческой энергии музыкального искусства.

Действительно, музыка пронизывает лирические произведения Сельвинского на всех этапах творчества. Музыка вовлекается в сюжетное повествование («Баллада о барабанщике» 1931, «Однажды у телевизора» 1966), становится предметом описания («На концерте» 1935, «У современности свои права» 1962), подключается к раскрытию широкого круга общественно-исторических и нравственно-эстетических вопросов («Трагедия» 1958, «Гуно–Лист» 1962, «Бетховен» 1967). Лирика Сельвинского изобилует музыкальными звуками, поэт включает в структуру стихотворных сочинений беспрецедентный состав музыкальных инструментов — клавишных, струнных, ударных, медных и деревянных духовых. В разных поэтических контекстах Сельвинский упоминает жанры попури и скерцо, польки и концертино, творчество И. С. Баха и В. А. Моцарта, Н. Паганини и И. Штрауса. Неудивительно, что такой содержательно многомерный музыкально-поэтический «синтез» содержит большое количество

терминологической лексики. Вполне логично допустить, что Сельвинский мог художественно обыгрывать стиховедческую терминологию, продолжая развитие темы стихосложения, утвердившейся в русской лирике еще во второй половине XVIII в.: поэт прекрасно знал теорию и историю стиха, он известен как автор оригинальной музыкально-тактовой концепции версификации, изложенной в книге «Студия стиха» (1962). Но стиховедческая лексика не задействована в лирике Сельвинского, внимание поэта всецело приковано к музыкальной терминологии, что во многом симптоматично — необычный пласт лексики открывал возможности новых поэтических поисков и художественных обретений.

Начнем с того, что в стихотворениях Сельвинского терминологическая лексика употребляется в прямом значении, прежде всего в описаниях музыкальных впечатлений. Концерт, в понимании поэта, — это торжество звуков, которые могут быть полноправно восприняты только при условии, если все остальные «события» в зале становятся очень тихими и замирают до «пианиссимо»: «...Иль на концерте среди нот, / Среди пианиссимых событий...» [Сельвинский 1971: 146]. Оказиональное прилагательное сообщает «событиям» не только тихий, но и «потаенный» характер: сила музыки на любом концерте — всевластна. Для Сельвинского музыкальное искусство — универсальный язык, который не знает национальных границ, — не случайно прямые значения музыкальных терминов предельно емко раскрываются в поэтических аллюзиях. В стихотворении «Дуэт с японкой» (1932) лирический герой слышит, как японка напевает «что-то грустное из Массне». Эта ситуация наводит на воспоминания: «...Вспоминаю: эту трель / Вел по радио Шаляпин, / А за ним виолончель...». Семантика трели — мелодического украшения, основанного на повторении двух соседних звуков, одинаково понятна в Японии, России, как и грустная тональность музыки французского композитора, которая исполняется в минорном ладу: «...Поплыла тихонько песня / На два голоса в миноре...» [Сельвинский 1971: 289]. При всей универсальности музыкального языка талант композитора всегда индивидуален — эта идея звучит в позднем стихотворении Сельвинского «О музыке, но не только» (1968). Противопоставляя творческую самобытность и бездарное подражательство в искусстве, Сельвинский вовлекает в развитие поэтического сюжета фортепианный цикл Р. Шумана «Карнавал». Поэт признает: в необычном сочинении, обыгрывающем образы известных композиторов XIX в., Шуману удалось раскрыть оригинальность своего дара. Но, создавая карнавальную «маску» Ф. Шопена, немецкий композитор ориентировался на знакомые музыкальные жанры и имитировал нюансы самого «звездного ноктюрна» «великого поляка»: «...Шуман, / растягивая пальцы на клавиатуре, / подобно змеиной пасти, / играет

звездный ноктюрн...» [Сельвинский 1971: 651]. Аллюзия уводит читателей к сопереживанию не просто лирического произведения, связанного с романтикой ночи, а, скорее всего, самого известного ноктюрна Шопена — до-диез минор.

Художественные трансформации прямых значений музыкальной терминологической лексики в лирике Сельвинского начинаются тогда, когда поэт подключает музыку к размышлениям на самые разные общественно-социальные, духовно-нравственные, культурно-эстетические темы. Великая Отечественная война стала испытанием для всех. В это непростое время женщины помогали сохранять духовную стойкость: «...Стало отныне понятно всем, / Что вы — глубочайшее преображение / наших сонат и поэм...» [Сельвинский 1971: 348]. В женщинах сконцентрировались не только гармоничность музыкальной формы, поэтичность литературных жанров, но все творческие возможности личности. В послевоенный период душевная усталость оказалась не менее сложным испытанием, ибо «...Быт не плывет в кадансах вальса, / Не устилает путь паркетом...» [Сельвинский 1971: 516]. Духовную жизнь лирического героя сопровождают не завершающие гармонические построения танцевальной музыки, а серьезные коллизии и глубокие разочарования. Как видим, в лирике Сельвинского «музыкальные» метонимии становятся носителями широких поэтических смыслов и стилистических коннотаций: за конкретными композиционными формами и жанровыми элементами — «сонатами», «кадансами вальса» — стоят серьезные нравственно-психологические обобщения, значительные бытовые и бытийные события.

Музыкальная терминология не менее экспрессивна и в художественных сравнениях Сельвинского. Двадцатое столетие для поэта — век технического прогресса, который одинаково преображает как сознание человека, так и жизнь природы: «...И вдруг — геометрический контур, / Вычурный, точно скрипичный ключ! / А от него пошли транспортеры, / нотные тянутся провода...» [Сельвинский 1971: 339]. Сравнение «геометрического контура», «транспортеров» со знаками нотной графики сообщает урбанистическому пейзажу не только «вычурность», но и звуковое содержание. У человеческих переживаний — тоже музыкальное звучание: «Душевные страдания как гамма: / У каждого из них своя струна...» [Сельвинский 1971: 188]. Сравнение душевных страданий с гаммой расширяет диапазон «музыки» души: человеческие переживания могут быть позитивными и отрицательными, подобно восходящей или нисходящей гамме, охватывающей все ступени лада. Вообще явления природы и человеческие чувства нередко приобретают развернутую звуковую форму, аналогичную музыкальной сонате или вальсу: «...Лунный дым преображался в музыку, / Проступая в шумах, как соната...»

[Сельвинский 1971: 488]; «Вы забежали к нам накоротке, / Нас опажнув как бы дыханьем вальса...» [Сельвинский 1971: 212]. А любовь и вовсе сродни музыкальному дуэту, предполагающему внезапное, неожиданное развитие чувств: «...Любовь — соната в четыре руки, / Разыгранная *improviso*...» [Сельвинский 1971: 227]. Распознавание в любовных переживаниях музыкальной импровизационности, безусловно, метафорично: за этим скрытым сравнением стоят не только стихийность эмоций и виртуозность их выражения, но также определенные принципы развития содержания.

В поэтических метафорах семантика музыкальной терминологической лексики значительно усложняется, обогащаясь ассоциативными связями и подтекстовыми нюансами. В стихотворении «Охота на тигра» (1932) Сельвинский, описывая кровавое событие, гиперболизирует образ хищника: «...Но миг — и он снова пред нами, как миф, / Раскатом нас огромив, / И вслед за октавой глубокой, как Гендель... / Он ушел в туман. Величавой легендой...» [Сельвинский 1971: 258]. Раненый тигр напомнил охотникам о своей природной мощи вырвавшимся из груди «громом»: звуковой «раскат» был такой силы, что охватывал самый большой простой интервал в музыке — октаву, а глубина звукового интервала оказалась сопоставима с музыкой Г. Ф. Генделя, вероятнее всего, с его органными концертами. Действительно, во многих лирических стихотворениях Сельвинский пишет о духовно-нравственных деформациях современников, выражающихся в жестоком отношении к природе, — тем трогательнее представляется поэтизация жизни природы, которая не просто олицетворяется, но и «омузыкаливается»: «...Все слилось вот в этой струнной гамме, / И недаром, выходя из нот, / Дерево с плакучими ветвями / На концерте под дождем поет» [Сельвинский 1971: 436]. Ива во время дождя выглядит настолько печальной, что ассоциируется с интонационным строем гаммы, звучащей на струнных музыкальных инструментах. Тембр струнных инструментов задействован и при озвучивании других сюжетных ситуаций. В стихотворении «Всем! Всем! Всем! (Апокалипсис XX века)» (1957) Сельвинский во весь голос призывает человечество не допустить применения водородных бомб — обращение поэта может подействовать как «рычажок телефонный»: «...И вот сигналы прольют / Дробь взывающей меди — / Этот скрипичный прелюд / Пытался связаться с бессмертьем...» [Сельвинский 1971: 613]. Пронзительный «скрипичный прелюд» с эмоционально равнодушным, импровизационным развитием идейных смыслов станет своеобразным музыкальным вступлением к чему-то большему, «бессмертному».

Между тем аллюзии, метонимии, сравнения, метафоры с использованием музыкальной терминологии, семантика которых очевидна, в лирике

Сельвинского менее значимы в сопоставлении с богатством художественных смыслов поэтического контекста — скрытых, глубинных, многозначных. Так, в стихотворении «Охота на нерпу» (1932) описывается далеко не музыкальный случай: жестокое убийство тюленей. Но во время охоты Пантелей включает запись неаполитанской песни: «...Кой-что заводит Пантелей / Из итальянских кантилен...». Произведение с напевной мелодией исполняется завораживающим баритоном: «...Звучащий бронзе в тембр и тон / Великолепный баритон!..» [Сельвинский 1971: 252]. Мужской голос, средний по диапазону между тенором и басом, становится чудовищной приманкой для нерпы — Пантелей без каких-либо усилий «набил 148 штук!» тюленей, доверчиво направлявшихся к звучащей музыке. Лексемы «кантилена», «баритон» приобретают в стихотворении контекстуальные идейные смыслы с негативной окраской: красота музыки, использованная в корыстных целях, может быть убийственной и преступной, а животные очень часто бывают добрее и лучше людей, способных создавать великолепные произведения искусства.

В лирике Сельвинского скрытая идейная антитетичность нередко приобретает гротескные формы, как, например, в стихотворении «Как битва змеи с поросенком» (1933). Описание джазового концерта, положенное в основу поэтического произведения, комично. Вместе с тем оно свидетельствует о том, что, в отличие от гармоничной духовности классической музыки, джаз для Сельвинского — это воплощение душевной смуты, эмоционального хаоса современников: «...Мне вдруг начинает в шутку казаться, / Что весь этот хаос — моя душа... / И я с замиранием сердца / Под эти джазбандные вскрики / Слежу за развитием скерцо / В битве литавр и скрипки...». Произведение шутивого характера почему-то рождается «в битве», фанфарные сигналы трансформируются в невозможные эффекты — в напевную мелодику и исполнительские приемы, достигаемые на струнных музыкальных инструментах: «...Но уже фанфара ушла в кантилену, / В пиччикато и флажолет. / <...> Тонкая техника виолончели / Со струны перешла на медь...». Итоговое впечатление от джазовой музыки практически фантазмагорично — она причудливо «сливается» в хоровое песнопение: «...И все, что душу, как парус, мотало, / Слилось в один громогласный хорал...» [Сельвинский 1971: 293–294]. Совершенно очевидно, что в данном стихотворении музыкальная терминология, вовлеченная в гротескное повествование, усиливает антитезу старого и нового мироощущения, классического и авангардного искусства: не случайно в описании джазового концерта упоминается И. С. Бах. Музыка немецкого композитора XVIII в., выдающегося мастера полифонии, становится неслышимым фоном джазового действия, похожего на какофонию.

Прием антитезы наблюдается и в других стихотворениях Сельвинского, но это уже не скрытый идейный контраст, а явное противопоставление двух художественных планов. В стихотворении «Лебединое озеро» (1943) поэт гневно обличает фашизм. Краснодар безжалостно разрушен, очень сложно «...Сквозь это мертвое литье / Узнать фасад многооконный, / Литое кружево балкона, / Сквозь двери на стене пейзаж / И пальцев тающий пассаж...» [Сельвинский 1971: 398]. Последовательность музыкальных звуков в быстром темпе вызывает ассоциации с элегантною былых чувств, поэтичностью мирной жизни: «...Большой рояль, от блеска бел, / Подняв крыло, стоял, как айсберг. / Две-три триоли взяты наспех... / Нет, не рыдал он и не пел: / Дышал!..» [Сельвинский 1971: 399]. В ритмичной пульсации триолей, предполагающих деление длительностей на три доли, прослушивается противостояние войны и мира, жизни и смерти, гармонии и ужаса. Но в военном Краснодаре происходит чудо: совершенно неожиданно начинает звучать запись музыки к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро», что граничит с волшебным сном, фантастическим видением: «...И веет, веет *pas de six*. / Шестнадцатые из-под ног / На рампу льдинками летели...» [Сельвинский 1971: 400]. Звуки музыки навевают воспоминания о «Танце шести», грациозных движениях балерин, исполняемых в такт ритмам коротких шестнадцатых длительностей. Музыка неподвластна фашизму: на какое-то мгновение лирическому герою кажется, что даже руины очарованы звуками Чайковского, — только фашизм способен уничтожать красоту, которая, вопреки всему, остается несломленной.

Наконец, музыкальная терминологическая лексика в лирике Сельвинского может выступать в унисон с главной тональностью произведения, актуализируя при этом идейно-эмоциональные акценты. В стихотворении «Шумы» (1954) поэт воссоздает «музыку» степей: она прекрасна, но по силе воздействия все-таки несопоставима с фортепианной музыкой Ф. Шопена: «...Даже ветру не произвести / Этой дрожи сладостной до боли, / Этого безмолвия почти, / Тишины из трепета бемолей...» [Сельвинский 1971: 456]. «Трепет бемолей» Шопена, основанный на понижении ступени основного звукоряда, недоступен даже ветру. Нисходящие интонации фортепианной музыки сродни грустным чувствам, душевной «боли», мнимому «безмолвию», непостижимой гармонии — это художественный максимум звукового отражения жизни. Из стихотворения «Тайна Бетховена» (1966) становится понятно, что для Сельвинского музыка необъяснима наукой — напрасны рациональные усилия ученых, разгадывающих тайну симфонизма Л. ван Бетховена: «...Этим он / И деревянный звук, и голос медный / В три форте поднял. Что за глубина! / Из океана эти волны льются!..» [Сельвинский 1971: 557]. В размышлениях

профессоров скрывается алогизм, основанный на механистичном отождествлении формы и содержания, недостаточной глубине осмысления творчества немецкого композитора: включив в состав оркестра новые инструменты, Бетховен действительно усилил симфонический потенциал до очень громкого исполнения в «три форте», но это не «глубина», а всего лишь «громкость» звучания. В то время как по содержательной глубине произведения Бетховена звучат на «три форте» потому, что композитор умел распознавать «музыку» истории, мироздания, природы: «...Но осень... О! Вот этот ранний, / Свинцово-оловянный тон <...> И он унес в груди, в дыханье / Балладу до диез минор» [Сельвинский 1971: 532]. Обреченный на глухоту, Бетховен слышал в осенней природе тональность «до-диез минор» и вместе с ней трагизм бытия, поэзию увядания, внутреннюю печаль.

Итак, в количественном отношении обращение к музыкальной терминологической лексике в лирике Сельвинского представляется абсолютно исключительным. Поэт не просто максимально использует терминологический аппарат музыкознания, но и виртуозно владеет им в стихотворениях на самые разные темы. Аналогичное явление можно наблюдать, пожалуй, только в творчестве Б. Л. Пастернака, готовившегося, как известно, к поступлению на композиторский факультет Московской консерватории. Вполне объяснимо, что Б. А. Кац считал «пастернаковское представительство музыки в литературе чрезвычайным»: «Музыкальное искусство не вправе жаловаться на невнимание к нему со стороны русской поэзии, но в последней до появления Пастернака не было лирического героя, который воспринимал бы мир не просто музыкально, а именно музыкантски... только он один называл эти звуки профессионально...» [Кац 1991: 29–30, 33]. Сельвинский не был музыкантом-профессионалом — тем более удивительна увлеченность поэта всевозможными нюансами звукового вида искусства, а также содержательная точность и художественная экспрессивность употребления терминологической лексики.

Вместе с тем в качественном отношении мир музыки в творчестве Сельвинского и Пастернака раскрывается совершенно по-разному. У Пастернака «музыкальные атрибуты вновь и вновь возникают в системе его метафорического реализма» [Платек 1989: 217]. Сельвинского меньше интересует выразительность переносных смыслов и метафорических сопряжений — поэт использует музыкальную терминологию преимущественно в прямом значении, но погружает ее в сложный поэтический контекст, вовлекая читателей в эмоциональное сопереживание лирического многоголосия и аналитическое постижение художественной полисемии. Музыкальная терминологическая лексика в лирике Сельвинского способствует углублению антитетичных художественных планов, усилению

главных идейных акцентов, возникновению смыслового подтекста стихотворных произведений. Музыка необходима поэту для создания полноты звучания лирических нюансов — именно поэтому в творчестве Сельвинского они так органичны и убедительны: «...Эй, скорее: стихов или музыки — / Мир без лирики сходит с ума» [Сельвинский 1971: 558].

Литература

- Кац Б. А. Пробужденный музыкой // «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака / Составление, вступительная статья и комментарии Б. Каца. Л.: Советский композитор, 1991. С. 5–36.
- Платек Я. М. Страна без соседей (Борис Пастернак) // Платек Я. М. Верьте музыке. М.: Советский композитор, 1989. С. 189–246.
- Сельвинский И. Л. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1971. 711 с.

References

- Kats B. A. [Awakened by Music]. «*Raskat improvizatsiy...*»: *Muzyka v tvorchestve, sudbe i v dome Borisa Pasternaka* [«Rolling Improvisations...»: Music in the Creation, the Fate, and the House of Boris Pasternak]. Completion, introductory article, and comments by B. Katz. Leningrad, Sovetskii Kompozitor Publ., 1991, pp. 5–36. (In Russ.)
- Platek Ya. M. [Country with no Neighbors (Boris Pasternak)]. Platek Ya. M. *Ver'te muzyke* [Believe the Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1989, pp. 189–246. (In Russ.)
- Selvinsky I. L. *Sobranie sochinenii: V 6 t.* [Collected Works: in 6 vols]. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1971. 711 p.