

УДК 82-1 Сельвинский

DOI: 10.29039/2413-1679-2024-10-2-130-142

СИМФОНИЗМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. Л. СЕЛЬВИНСКОГО: РОМАН-ЭПОПЕЯ «АРКТИКА» И ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «АЛИСА»

Сосненко И. А.

*ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
имени Февзи Якубова»,
Симферополь, Российская Федерация
E-mail: 250695@list.ru*

В статье рассматривается проблема взаимосвязи музыкального и словесного искусств. На примере романа «Арктика» и стихотворного цикла «Алиса» проводится анализ художественных приемов, используемых И. Л. Сельвинским для создания вербальных аналогов музыкальных структур. Установлено, что тематическая глубина произведений, детальное изображение процессов формирования и развития персонажей, их духовных исканий и преодоление внутренних противоречий свидетельствуют о симфонизме мышления поэта. Отмечается, что обращение к симфоническому творчеству П. И. Чайковского, нарушение принятого порядка симфоний композитора повышает эстетическую направленность поэтического произведения и раскрывает глубинный смысл. Единство тематического и образного материала, использование схожих принципов развития музыкального и словесного произведений позволяют рассмотреть поэтический цикл «Алиса» как симфоническую сюиту, стихотворные элементы которой оцениваются в параметрах музыковедения, соотнесенных с литературоведческой методологией.

Ключевые слова: литература, музыка, симфонизм, музыкальная техника, конструктивизм.

ВВЕДЕНИЕ

Взаимодействию литературы и музыки посвящено достаточное количество работ как искусствоведов, так и литературоведов. Среди них можно отметить труды Н. Леоновой [8], Д. В. Кротовой [6], Р. Т. Шаймардановой [19] и др. Изучению творческих исканий И. Л. Сельвинского посвящены изыскания многих исследователей: В. Л. Гаврилюка [1], Р. М. Горюновой [2], И. А. Добровольской [3], Л. С. Пастуховой [12], Л. А. Рустемовой [14], О. С. Резника [13], А. З. Лежнева [7] и др. Опубликованы труды С. А. Макаровой [9, 10], в которых исследуются метроритмические эксперименты, образы мира музыки и способы его творческого осмысления в лирике И. Л. Сельвинского. Нами рассматривалось влияние музыкальной формы на его лирические произведения [5, 17, 18].

Преобладание в лирике поэта близких по значению лексем «песня», «пение» и «петь» свидетельствует о его стремлении признать неразрывность музыки и лирики; в его творчестве с характерными поэтическими формами, сходными с музыкальными жанрами, гармонично соотносятся звук и слово. Нами уже рассматривалось влияние музыкальной формы на лирические произведения И. Л. Сельвинского [5, 17, 18]. Отметим, однако, что синтез искусств очевиден и в лиро-эпических произведениях поэта. Хотя эти произведения явились заметным новаторским явлением своей эпохи, литературоведение не уделило достаточного внимания указанному вопросу, что обуславливает новизну и актуальность нашей нынешней работы. **Цель** настоящей статьи – охарактеризовать влияние музыкальной формы на конструктивистское творчество мастера. Объектом осмысления избран роман И. Л. Сельвинского «Арктика».

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ

«Арктика» и симфонии П. И. Чайковского: художественные переключки

Роман «Арктика» повествует об экспедиции О. Ю. Шмидта на ледоколе «Челюскин». Главные герои произведения – капитан Андрон Иванович Басаргин, его дочь Олисава, корреспондент «Комсомольской правды», поэт С., студент Кохановский, комиссар Королев и др. На контексте повествования о судьбе арктической экспедиции развивается любовная тема, а также раскрывается сущность политических и мировоззренческих взглядов членов корабельной команды, для которых осмысление принципов социального устройства оказалось дополнительно актуализировано после обнаружения на льдине американской подданной Жанны Руссель.

Произведение состоит из предисловия («От автора»), трех частей, разделенных на главы, а также заключения *Post scriptum*.

В предисловии И. Л. Сельвинский, поясняя свой замысел, указывает:

«Здесь некое подобие симфоний: / Во-первых, ямбы – струнная семья; / Затем / пойдет / мой тактовый стих, / что будет звучать / как медная группа; / и, наконец, проза, которая, при очень простых, ясных и чистых своих звучаниях, подобна деревянному цеху оркестра: говорит трезво, но не грубо» [16, с. 168].

Таким образом, сам автор указывает на использованные в романе инструменты создания словесного аналога музыкальной формы – симфонии.

Вопрос, однако, в том, создавал ли поэт свою «словесную симфонию», что называется, «с чистого листа» или опирался на некое уже существующее музыкальное произведение, соответствующее своим художественным масштабам грандиозности романного замысла?

Нами был проведен анализ частотности употребления музыкальных терминов и фамилий композиторов в лирике И. Л. Сельвинского. Выявлено, что наиболее часто автор упоминает Р. Шумана (6 раз) и Л. ван Бетховена (3 раза). И. Бах, Г. Гендель, Ф. Лист, Н. Паганини, П. И. Чайковский, Ф. Шопен и И. Штраус упоминаются по 2 раза. Среди названных музыкантов в жанре симфонии работали Л. ван Бетховен и П. И. Чайковский. Очевидно, что лишь на частотности упоминаний мы не можем основывать вывод, на кого из этих композиторов мог ориентироваться поэт. Но важную подсказку нам дает архитектура романа: он состоит из трех частей, которые обладают значительной «автономностью», но при этом связаны между собой общим замыслом и общими персонажами. По нашему мнению, это делает похожей «Арктику» на Четвертую, Пятую и Шестую симфонии П. И. Чайковского, названные музыковедом Б. Асафьевым «тремя актами одной трагедии» [11, с. 77]. Скажем более: части романа соотносятся с названными симфониями эмоционально, идейно и композиционно.

Первая часть романа, повествующая о прибытии в Арктику и раскрывающая взаимоотношения персонажей, идейно связана с IV симфонией. В ней так же, как и в музыкальном произведении, утверждается: *«Жить все-таки можно»* [4].

Анафоры, повторы образов, звучащие рефреном строки «Мы свое судно, вели», подобно мотивам струнной и духовой групп симфонического оркестра, ведут к

кульминации Интродукции. Не случайна и постановка запятой после первой и второй фраз рефрена: разработка образов, как и в симфонии, еще не завершена.

Описание корабля также не лишено музыкальности:

«А, впрочем, судно ли “Остров Грумант”? / Это скорее отель: / “Лунной сонатой” концертный инструмент / wpłyвает в полярную параллель...» [16, с. 169].

Тактовый стих, внезапно сменяющий ямбы, подобно теме рока, прорывающейся у медной группы, – «это та роковая сила, которая, по словам П. И. Чайковского, мешает порыву к счастью дойти до цели, <...> которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь» [4].

Побочная тема первой части симфонии – лирический образ грезы, бегства от суровой реальности. Так, и в романе появляется девушка-греза: *«– О Лидия! – сказал я в шутку, право... / Но льдинка поправляет: – Олисава!»* [16, с. 177].

Глава вторая носит ретроспективный характер и соотносится со второй частью симфонии. Обратим внимание, что на образ комиссара мы смотрим глазами Олисавы Басаргиной, изучающей библиотеку в его каюте и «Заметки натуралиста», написанные Королевым.

Возвращает читателя к арктическим пейзажам третья глава романа, в которой происходит разработка тем первой части: звучащая в мажоре тема рока – открытие новой земли, но тревожные ноты, появляющиеся на ее фоне – еще одно «открытие» – Жанна Руссель, оказавшаяся на островах из-за крушения самолета.

Раздумьям команды о причинах, побудивших женщину на столь опасное путешествие, посвящены следующие несколько глав. В них, как и в симфонии П. И. Чайковского, прослеживаются «капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения <...> Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики и несвязны» [4]

Объективность требует сказать, что в финале первой части романа наблюдаются отличия от финала симфонии: отсутствуют картины праздничного народного веселья, описываемые в программе симфонии. Преобладающее настроение данной части романа – минорное. Поэт акцентирует внимание читателя на помощи другому народу в борьбе с чумой, неприятии командой Жанны и ее «ссылке» на льды. В дальнейшем, уже во второй части романа, И. Л. Сельвинский ярко изобразит картину всеобщего веселья, созданную композитором в финале четвертой симфонии.

Во второй части романа повествование, подобно кинохронике, ведется по синхронному принципу: первая и четвертая главы описывают события на берегу, вторая, третья, пятая и шестая – на корабле. В седьмой главе команда воссоединяется на корабле, где и происходят описанные далее события. Все это, по нашему мнению, может быть соотнесено с симфонией № 6.

Первая часть музыкального произведения предваряется медленным вступлением фагота и контрабасов, имеющим мрачный, настороженный характер. Жанровая основа данного фрагмента – речь медленная, затрудненная – мучительное рождение мысли, скованный характер движения, множество вопросительных интонаций.

В романе же Королев, размышляя о Кохановском и Зыкине, утверждает роль коммунизма в будущем. Обилие вопросов в тексте главы подтверждает соотнесение музыкального и словесного фрагментов. Финал главы подобен главной партии I части симфонии – развитию мотива вступления в си миноре: звучность нарастает, ускоряется темп, появляется активность и влечение к деятельности.

Третья глава «Болеслав и Олисава» – аналог побочной партии в ре мажоре, имеющей кантиленный, возвышенный, благородный характер. В романе Олисава Басаргина является олицетворением эстетического идеала, любви, красоты и счастья.

Интересно описание Басаргиной, являющееся попыткой создания словесных аналогов музыкальных принципов развития материала – варьирования и концентричности: *«На ней был **синий** комбинезон. / Новенький. В свежем дегте. / У сердца вышит **красный бизон**, / А рукавицы по локти. / Хотя, конечно, **бизоний рог** / Был явно здесь неуместен, / Ее **архангельский** говорок, / С которым не надо песен, / Таким **ручьём** очаровывал слух, / Забитый **полярной** стихией, / Точно играл на свирели пастух / В **березовой России**. / Ляля **красавицей** не была, / Ее не воспела б **Эллада**. / Она была просто **по-русски** мила / Тем дружеским взглядом, / Тем обаянием простоты, / Той **чистотою древней**, / Что выше классической **красоты**, / Дороже ее, задушевней. / И, глядя на тихую статность ее, / На трогательность прически, / Вы слышите **птаха**, полевое зверье, / Шелест **весенней березки**, / И видите небо в **лазоревой** мгле, / И дышите **милой Россией**... / Есть ли **красавицы** на земле / Моей Олисавы красивей? / – Олеся! Вы хороши, как сон! / Только зачем вам этот **бизон**? – / Она улыbnулась. Блеснули зубы, / И снова **архангельская свирель**: / – Это совсем **не бизон, а зубр**. / Надо знать **российских** зверей! / Студент озаренно глядит на нее. / Глазам не насытитесь, не наглядеться. / Да, да, **Россия**... Зеленое детство... / Шелест **березок**... **Птичье пенье**... / И тают в груди голоса **ледяные**. / Он будто вернулся в края родные, / Он узнает в них себя самого! / Ну что ж. Я очень рад за него» [15, с. 283] (выделено нами. – И. С.).*

В музыке побочная партия звучит у струнных инструментов, флейты и фагота. В стихах же наблюдается чередование тактовой просодии и ямба.

Для И. Л. Сельвинского идеал немислим без доброты, чести, без высокой роли поэта: *«Но если друг, мне дорог и горбун, / Которого подранило эпохой. / И я считаю доблестью своей, / Партийною писательскою честью, / Очистить эту рану от червей, / А не загнаивать нелепой мезтью. / Ведь все мы люди, все мы человеки. / Хоть доброту иные ценят в грош, / Без доброты, пожалуй, в нашем веке / Ты и фашисту в лоб не попадешь» [16, с. 287].*

Следует отметить, что побочная партия симфонии имеет трехчастную структуру. Сначала, мелодия проходит в «дуэтном» изложении, так и в романе происходит диалог главных персонажей главы. Затем волнение музыки усиливается – появляется угроза счастью, но и героическая готовность защищать его. По нашему мнению, это финал главы – размышления самого поэта о добре. Третий раздел побочной партии структурно точно повторяет ее основную тему. Но теперь она преображена, как и Болеслав с приходом Олеси.

Следующая глава романа «К берегу на собаках» является продолжением первой главы. На это указывает и сам автор, сохраняя название главы и сопровождая текст

подзаголовком «Продолжение». Как отмечалось ранее, первая глава – аналог финала IV симфонии.

Действительно, в данной главе продолжается столкновение человека с силами судьбы. Однако, в отличие от финала IV симфонии, это «торжествующий рост злого начала, это образ беспощадной истребительности, образ смерти, как полного уничтожения...» [4]. Едва он проносится, как на фоне притихшей звучности рождается погребальный хорал «Со святыми упокой», реминисценцию на который использовал и поэт при описании спасения из полыньи: «*Тулуп, со святыми его упокой*» [16, с. 289].

В романе часть команды, отправившаяся на берег, продвигается, преодолевая препятствия на своем пути. Спустя некоторое время Жанна Руссель принимает решение вернуться на корабль. Ее сопровождающий, поэт С., проваливается в воду. Попытки самостоятельно выбраться из полыньи не увенчались успехом. В тексте, как и в музыке, наблюдается постепенный переход от веселья героя к полному преклонению перед судьбой. Поэт изнеможен. Создается впечатление, что дальнейшее развитие невозможно. Но начинается новая волна борьбы: на помощь поэту приходит Петрушка.

Это начало патетической кульминации, наивысшая же ее точка – признание Кохановского: «*Я дезертиром, товарищи не был, / Верьте не верьте, а это так. / Меня наказали. Внешне – пустыя, / Но сердце мое испыталось в пепел! / <...> Я... Я почувствовал кровную нить / Со всеми. Вы понимаете это? / Со всей страной. Навсегда. Навек*» [16, с. 306].

Конец I части симфонии воспринимается как вынужденное примирение с обстоятельствами, как горестное подчинение им. Случившееся непоправимо. Не только образная система, но и чередование прозы и ямба позволяет соотнести данный фрагмент с репризой, звучащей у струнных и деревянно-духовых инструментов.

Однако признание студента – начало разлада между его внутренним миром и окружающей его действительностью, противоречие между жаждой жизни и сознанием неизбежности смерти, соотносимое со II частью симфонии.

Игра страстей, противостояние Олисавы и мадам, выраженное в седьмой главе, соотносится с III частью Патетической симфонии. Олеся требует перестать играть с мальчишкой. Дама же метко бьет ее в больное: «– *Корабль желает? – спросила она. – / Корабль или ... Басаргина?*» [16, с. 317].

Завершение III части симфонии – предельное напряжение жизненных сил, и именно это происходит у студента: он не откроет Жанне, которая придет к нему и не покинет погибающий корабль, а позволит року одолеть себя.

Финал симфонии – скорбный монолог-реквием, полный отчаяния, бессилия, стремления к свету. Еще есть ноты борьбы, но нет никакой надежды. Основная мелодия – предсмертный, мучительный вопль исстрадавшейся слабеющей души. Тихий, зловещий удар тамтама – свидетельство полного прекращения жизни.

Восьмая глава «Идея личного бессмертия» – начало реквиема. Комиссар, размышляя над категориями истины, реального и ирреального, бессмертия, свои философские идеи облакает в стихотворную форму, отмечая, что «*ученье / не утешает и не угнетает. / Оно дает надежду, / Вот и все*» [16, с. 325]. Сжигая

рукопись, Корней Корнеич лишает себя надежды, что подтверждает родство музыкального и словесного фрагментов.

В финальных главах второй части романа повествуется о последних днях «Острова Грумант». В них лейтмотивом проходит осознание бессилья перед стихией.

Кульминация данного фрагмента – гибель студента Кохановского, не пожелавшего покинуть судно. Использованные контекстуальные синонимы бесшумно – молчанье – ни звука, подобно затухающим аккордам симфонии, погружают читателя в мир небытия.

Третья часть романа, раскрывающая жизнь лагеря во льдах, спасение экспедиции, соотносится, по нашему мнению, с пятой симфонией П. И. Чайковского. В ней вытекающая из молитвенного настроения мрачная тема о тщете существования, о трагическом завершении земного пути оттенена характером лихорадочной торопливости. Все решительней отбрасывается, преодолевается состояние подчинения, все больше нарастает чувство протеста, которое постепенно становится господствующим.

Подобное наблюдается и в романе. Так, в первой главе «Лагерь во льдах» хоть и преобладает минорный лад, но борьба продолжается. Даже арктический пейзаж изменяется благодаря человеку: *«И все-таки трагический пейзаж / Уже смягчен рукою человека: / По-прежнему багряный вымпел наш / Восставлен исторической ветхой. / Вздымается бревенчатый барак – / Он от воды и холода набряк, / Его оконца несколько угрюмы / В зеленой мгле бутылного стекла, / Но от него пошли деревней чумы, / С которых копоть мокрая текла, / Но он дымится пригорелой кашей, / Но в нем столярничают и куют, / Но он звенит Наташей и Любашей / И даже претендует на уют»* [16, с. 342].

Сомнения Басаргина о дальнейшей судьбе экспедиции разрешает митинг, устроенный Королевым. Все решают остаться на льдине. Это главная партия симфонии – тревожный, сумрачный марш: *«В этот такой волнующий миг / Вопросы жизни и смерти / Не мог Менашка сказать напрямик / О том, что лежало на сердце»* [15, с. 348].

В главе «Думы комиссара» Королев анализирует свои поступки. Это побочная партия I части симфонии, в которой происходит развитие трех тем. Описание сна, темы родины и любви – вот все то, чем заняты мысли Корнея Корнеича. Радиограмма, сообщающая о принятии мер по спасению экспедиции, также отдаляет от драмы, в которую ввергла главная партия.

Следующая глава – «Свидание» рисует влюбленного в Олесю комиссара. Это II часть симфонии – стремление одинокой души к идеалу. В симфонической музыке постепенно усиливается ощущение тревоги, на фоне «аккорда смерти» (альтерированный септаккорд на повышенной IV ступени минора) вторгается тема рока. Ответ ей – еще более экспрессивно звучащая мелодия, в выразительном тембре виолончелей. Завершает часть краткая реплика кларнета.

В поэзии же медведь, вторгшийся на территорию лагеря, напоминает о неизбежности фатума. Корнеич прогоняет медведя, пытается помочь Ляле справиться с ожогами, полученными при защите от зверя: *«И, невзирая на девичий нрав, / Ее штанину с треском разодрав, / он тихо дул на кровавые пятна, / Но в то*

же время делал строгий вид / Но вдруг спросил, как доктор: / – Ну? Приятно? – / Но девушка молчит. Не говорит» [16, с. 364].

Закономерен и вывод, звучащий из уст поэта: *«Вот почему – и это так понятно – / С мгновенным чувством искры изо льда / На обольстительный вопрос: «Приятно?» / Могла ли девушка ответить «да?»» [15, с. 364].*

Глава четвертая «Поговорим о странностях любви» раскрывает душевные терзания Олисавы. Как и в предыдущей главе, затрагивается тема отношений между мужчиной и женщиной, и вновь героине не удается достичь счастья.

Пятая глава «Великий утешитель» продолжает развитие любовной линии. Преобладание печального настроения, разочарования подчеркиваются троекратным повтором: *«Олисава была несчастна. Так несчастна...» [16, с. 375]*, а финальный вздох кларнета в симфонии передан И. Л. Сельвинским в виде реплики, посвященной комиссару: *«Милый...» [16, с. 375].*

В следующих главах «Как мужик на луне согрелся», «Большая земля» и «Крылья над Арктикой» подобно переходу мелодии от одного инструмента к другому передаются реплики персонажей. Разнообразие затрагиваемых тем, обилие диалогов, увеличение длины строки, чередование тактовой просодии и ямба позволяют соотнести данные главы с III частью симфонии. Тема рока, скрытая в музыке вальса, в поэзии также не несет угрозы, лишь горечь прощания.

Глава «Последняя ночь» – беседа четырех членов экипажа, оставшихся дожидаться последнего самолета. Это разговор о том, что преобразует героев. Басаргин пытается осмыслить устройство галактики, Королев размышляет о своей любви к Олисаве, Жалейкин сообщает о русском происхождении Жанны Руссель, Воронин восхищается гением Басаргина.

Предложение «Последняя арктическая ночь» в начале главы – хронотопная характеристика. В финале же указание на особую роль Севера, проникшего в самую суть героев, преобразившего их: *«А Королев остался под звездами, бледный, огромный, и слушал себя, упоенно слушал... Последняя арктическая ночь» [16, с. 405].*

В финале симфонии основными являются образы силы, воли и мужества. Тема рока не теряет своей актуальности. Финал симфонии двусмыслен: победа человека над судьбой или его подчинение фатуму. В послесловии романа И. Л. Сельвинский дает однозначный ответ: *«...Все это так. Но вот чего не скрою, – / И здесь сказались наши времена! – / Я создал героев, но герои, / Воинствуя, творили и меня. / Я с каждым человеком восходил / Все выше по путям его сознания / И вместе с ним как будто возводил / Социализма солнечное зданье» [16, с. 406].*

Подводя итог сказанному, отметим, что музыка позволяет глубже раскрыть образы романа, усилить его эстетическое воздействие. Нарушая хронологический порядок симфоний, поэт добивается оптимистичного финала.

Стихотворный цикл как вербальный аналог симфонической сюиты

Лирический цикл «Алиса» состоит из 15 этюдов и повествует о любви к польской девушке Алиции Жуковской. В нем И. Л. Сельвинский использует онимы, образы и сравнения из романа «Арктика». В большинстве стихотворных этюдов наблюдается перекрестная рифмовка и чередование мужской и женской рифм. По нашему

мнению, таким образом подчеркиваются взаимные чувства влюбленных. Отсутствие подобного чередования в девятом и десятом этюдах подтверждает эту мысль: без возлюбленной в лирическом герое говорит лишь его мужская часть, что отражено в его речи. Аналогично во фрагменте «Письмо Алисы» читатель слышит лишь женскую часть. Кроме того, ударение, падающее на предпоследний слог, помогает поэту передать польскую речь, в которой, как известно, ударение является фиксированным.

Первый этюд написан в миноре на 3/4. Он состоит из двух коротких односоставных предложений и одного длинного, отделенного пропуском строки, и является экспозицией, знакомством с героями. В нем хорей чередуется с анапестом, часты ассонансы. Движение к кульминации стихотворения происходит через постепенное нарастание звучности, выраженное глаголами, «предчувствовал» – «предвидел» – «угадывал», а также повтором «и когда», а оксюморон «долгожданная беда» подобно музыкальной каденции приводит читателя от кульминации к развязке.

Основное настроение второго этюда, также написанного на 3/4, – патетика с минорными нотами: «*На безлунье в бору высоком, / Где чернели даже луны, / Угадал я не глазом, но оком / Ледяные твои огни*» [15, с. 180].

Поэт, противопоставляя «глаз» и «око», не просто смотрит, но воспринимает особым образом, глагол «угадал» также подсказывает читателю, что речь идет об очах сердечных. Подобно тому как Венера сияет в сумерках немерцающим светом, так и муза для поэта становится той силой, которая поддерживает его в тяжелые времена. Ведь Венера – символ небесной и земной любви, олицетворение красоты. Но в стихотворном этюде после того, как планета скрывается за горизонтом, поэт остается непонятым Алисой.

Композиция фрагмента – кольцевая: в начале поэт упоминает птицу лунь, которая отличается серовато-белым оперением, в финале – лирический герой говорит: «*В этот миг я увидел бессмертье! Ты же видела лишь... старика*» [15, с. 180]. Также здесь выражен контраст внутренней молодости, которую ощущает поэт, и возраста, который видит героиня.

Третий этюд, написанный белым стихом на 3/4, можно разделить на 3 части: воспоминание о путешествии поэта по Арктике, «девочка со льдистыми глазами» и размышления о предназначении девушки. Финальные строки этюда возвращают читателя к путешествию на ледоколе, но Арктика здесь предстает не как белоснежный ледяной простор, а как испытание, через которое поэт проходит благодаря возлюбленной: «*В черный день ледового похода / Для меня Алиса родилась*» [15, с. 181].

Обратим внимание, что И. Л. Сельвинский выделяет имя курсивом. По нашему мнению, этим подчеркивается, что Алиса – не реальное историческое лицо, а собирательный образ музы. Настроение данной части – мажорное, наблюдается также обилие звонких согласных и контрастные сопоставления: «бородатый, тридцатитрехлетний» герой противопоставляется девочке «со льдистыми глазами» [15, с. 181], а «черный день ледового похода» – веселью девушки и т.д.

Четвертый этюд, написанный белым стихом на 3/4, а также пятый этюд (4/4 перекрестной рифмовкой) построены на контрасте *некрасивое – красота*. Шестой

этиюд, написанный на 4/4, перекрестной рифмовкой с чередованием мужской и женской рифм, также изобилует контрастами: «не смею ревновать» – «безумно ревную»; «не прошу», «не молю» – «просьбой измучаю»; «в устах твоих польская речь» – «русский стих мой» и т.д. Речь Алисы сравнивается с ключевой водой, противопоставляется же ей стихия поэта, «молнией взбаламученная».

В седьмом этюде, написанном на 2/4, как и во втором, появляется образ ночного леса, вновь упоминается Венера, птицы. Однако происходит трансформация образов: туманы и река сменяются болотами и мхами. На смену фосфору, пронизывающему все, приходит запах серы. Лексические и контекстуальные повторения, разработка (вариации) и контрастные противопоставления – основные принципы развития материала в данной части.

Вновь и вновь возникают образы Арктики и звезды в восьмом этюде, написанном на 3/4 с перекрестной рифмовкой. И вновь в нем лейтмотивом звучит мука любви.

Обратим внимание на оппозицию шум – безмолвие. Она впервые проявляется в шестом этюде, в седьмом возникнет образ немого леса. И наконец, в восьмом поэт слышит «безмолвие вокруг» [15, с.183].

Девятый этюд – размышления мужчины, потерявшего возлюбленную. Стихотворение написано на 4/4 и состоит из простых предложений. Постепенное нарастание напряжения, переданное восклицательными знаками в стихотворном тексте, по нашему мнению, можно соотнести с *crescendo* (увеличивая, нарастая) в музыке, а внутренний диалог лирического героя – передача главной и побочной партий части в форме сонатного аллегро. Главной партией является голос разума, начинающий и заканчивающий диалог, а побочной – голос чувств. Основное настроение – минор, лишь в побочной партии вместе с надеждой на обретение возлюбленной появляются мажорные нотки. Этот этюд соответствует экспозиции. Разработка же происходит далее.

Десятый этюд – продолжение жизни без Алисы, поиск ее в огромном городе. В данном стихотворении, написанном на 4/4, также наблюдается воссоздание музыкального принципа варьирования: «*Пять миллионов душ в Москве, / И где-то меж ними – одна*» и «*Пять миллионов в Москве человек – / Кто ее тут найдет?*» [15, с. 183].

Обилие восклицательных знаков и коротких предложений говорит о суетливости, эмоциональном напряжении, передаче динамических оттенков: от *piano* к *forte*, от спокойного разговора к призыву. Кульминация данной части стихотворения – финал. Он и завершается на *forte*: «*Иду, шепчу колдовские слова, / Магические, как встарь. / Отдай мне ее! Ты слышишь, Москва! / Выбрось, как море янтарь!*» [15, с.183–184].

Одиннадцатый этюд, написанный на 4/4, так же, как и девятый, начинается с повтора: «Не в том, не в том моя беда...» и соответствует репризе в форме сонатного аллегро. Основное настроение данной части – минор. Тональный контраст достигается благодаря противопоставлениям «встреча» – «потеря», «я» – «ты». Обратим внимание на использование поэтом только мужского типа рифмы.

В двенадцатом этюде поэт использует стихотворный размер 3/4, чередование мужских и женских рифм при перекрестной рифмовке. В данном стихотворном фрагменте встречаются оппозиции «любовь» – «нелюбовь», «встреча» – «разлука», «русское» – «польское», а также «шум» – «безмолвие». Стихотворение пронизано минорными нотами: «*В мире нет печальнее мотива:/ Как он сиротлив и одинок! / Траурный штандарт локомотива.../ Красный уходящий огонек.../ Он уходит, в дымке догорая, / Плавно пробираясь по леску.../ Полюби Россию, дорогая, / Наши звезды и мою тоску*» [15, с.184] (выделение наше. – И.С.).

Тринадцатый этюд, как и предыдущий, написан на 3/4 с чередованием женской и мужской рифм при перекрестной рифмовке. В нем также встречается повтор с изменениями и внутренняя рифма: «*Имя твоё шепчу неустанно, / Шепчу неустанно имя твоё. / Магнитной волной через воды и страны / Летит иностранное имя твоё*» [15, с. 185] (выделено нами. – И. С.). А также принцип варьирования, заключающийся в использовании поэтом лексических повторов и контекстуальных синонимов: «*Быть может, Алиса, за чайкой кофе/ Сидишь ты в кругу веселых людей, / А я всей болью дымящейся крови/ Тяну твою душу, как чародей. / И вдруг изумленно бледнеют лица:/ Все тот же камин. Электрический свет. / Синяя чайка еще дымится, / А человека за нею нет.../ Ты снова со мной. За строфою-решеткой, / Как будто бы я с колдунами знаком, / Не облик, не образ – явственно, четко/ Дыханье, пахнущее молоком*» (выделено нами. – И. С.) [15, с.185]. Контраст части достигается использованием слова «вдруг», а также противопоставлений «мало» – «много», «я» – «ты», «снова» – «навсегда» и т. д.

Четырнадцатый этюд соответствует коде музыкального произведения. Как известно, в ней обычно закрепляется, утверждается главная тональность, звучат основные темы. Контраст «один» – «меж прочих», усиление «отныне» – «на года» – «вечное» – «никогда» в данном стихотворении являются словесным аналогом *crescendo*.

Следующий фрагмент цикла – «Письмо Алисы» не является этюдом, но рассматривается нами как вариации на темы предыдущих этюдов. Рефрен данной части – «ни о ком я не жалею» [15, с.185] трансформируется во втором проведении: «не жалею ни о ком» [15, с. 185].

В пятнадцатом, финальном, этюде И.Л. Сельвинский, размышляя о вечности и повторном появлении Алисы и лирического героя, приходит к выводу: «*Но вряд ли / таким / ты меня полюбишь, / И вряд ли тебя полюблю я такой*» [15, с.186].

Данный фрагмент цикла содержит в себе отсылки не только к роману «Арктика», но и к финальному стихотворению цикла «Моление о чуде», в котором автор также задумывается о бессмертии и перевоплощении человека.

Любопытно и звуковое оформление стихотворения: в первом этюде повторяются звуки [н'е] и [да], во втором, третьем и четвертом – варианты сонорных, в пятом – [то], [та], [ты], в шестом – [но], седьмой этюд вновь наполнен звучанием сонорных, восьмой – [на], девятый – [н'е], десятый – вновь [на], одиннадцатый – [н'е], [н'и], [на], двенадцатый – шипящие звуки (в первой части – польское), а также сонорные (во второй – русское), тринадцатый – [сон], четырнадцатый – [да], «Письмо Алисы» – [н'е], [н'и], а также звонкие согласные. Считаем, что при помощи звукописи поэт

не только передает оформление окружающих пейзажей, но и выражает внутреннее смятение, сомнение, поиск возможного счастья и отказ от него. Неслучайно в последнем этюде чередование [да], [но], [н'е] заканчивается повтором фонем, сходных по звучанию с отрицательной частицей и противительным союзом. Таким образом, И. Л. Сельвинский создает вербальный аналог симфонической сюиты, для которой характерны многочастность, связь элементов цикла на основе программы и раскрытие широкого круга образов.

ВЫВОДЫ

В крупных произведениях И. Л. Сельвинского, как и в лирике, огромное значение имеет музыка. Она не только характеризует эпоху, раскрывает внутренний мир героев, но и усиливает эстетический эффект произведения. А музыкальные приемы и принципы развития материала придают произведению особую мелодичность.

Тематика, затрагиваемая поэтом, глубокое раскрытие процессов становления и роста героев, борьбы противоречивых начал, выраженное через контрасты, динамизм развития образов подтверждают симфонизм романа «Арктика».

Опираясь при создании «Арктики» на симфонические произведения П. И. Чайковского, поэт не следует за ними неотступно. Выражаясь метафорически, Сельвинский не стремится «экранизировать» симфонии Чайковского, наполнить их собственными образами. Напротив, он подчиняет их «темы» реализации собственного замысла, он меняет «порядок» симфоний, стремясь привести свой роман к оптимистическому финалу.

Стихотворный цикл «Алиса», включающий образы романа и сходные принципы развития материала (разработка, повторение и контрастирование), может рассматриваться как симфоническая сюита, построенная на основе единства программно-тематизма. Все это объективно свидетельствует о симфонизме творчества И. Л. Сельвинского.

Список литературы

1. *Гаврилюк В. Л.* О художественном стиле И. Л. Сельвинского // Крымский Архив. – 2008. – С. 51–60.
2. *Горюнова Р. М.* Эпопея «Улялаевщина» И. Л. Сельвинского в оценке литературной критики 20–30-х годов // Материалы V Междунар. конф., посвященной 100-летию И. Л. Сельвинского (1999; Симферополь). – Симферополь, 2000. – С. 40–45.
3. *Добровольская И. А.* Илья Сельвинский и ЛЦК (по материалам фондов Дома-музея И. Сельвинского) // Крымский Архив, 2003. – С. 39–45.
4. *Должанский А. Н.* Симфоническая музыка Чайковского. – Ленинград: Музыка, 1981. – 208 с.
5. *Зябрева Г. А., Гажала И. А.* Музыкальная традиция в лирике И. Л. Сельвинского 1920-х–1930-х гг. // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2017. – Т. 3 (69). – № 1. – С. 91–99.
6. *Кротова Д. В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко). – М.: Директ-Медиа, 2022. – 160 с.
7. *Лежнев А. З.* О литературе: Статьи – М.: Советский писатель, 1987.

8. Леонова Н. Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. – 1969 – № 3. – С. 168–175.
9. Макарова С. А. От «Челюскинцы» – к «Арктике»: музыкальные особенности эпического воплощения исторической темы в творчестве И. Л. Сельвинского // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2023. – Т. 9 (75). – № 2. – С. 34–47.
10. Макарова С. А. Художественные смыслы музыкальной терминологической лексики в лирике И. Л. Сельвинского // Русская речь. – 2020. – № 2. – С. 105–114
11. Можейко Л. М. История русской музыки. – Гродно: ГрГУ, 2012. – 121 с.
12. Пастухова Л. С. «Вдохни же эти строки!» (заметки о языке поэзии И. Сельвинского) // Крымский Архив, 2003. – С. 52–65.
13. Резник О. С. Жизнь в поэзии творчество И. Сельвинского. – М.: Советский писатель, 1981. – 528с.
14. Рустемова Л. А. Антропоморфизм в лирике И. Сельвинского // Крымский Архив. – 2008. – С. 45–51.
15. Сельвинский И. Л. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1971. – Т. 1. – 702 с.
16. Сельвинский И. Л. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1971. – Т. 4. – 415 с.
17. Сосненко И. А. Жанр сонаты и сюиты в творчестве И. Л. Сельвинского // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. – 2022. – № 39. – С. 382–387.
18. Сосненко И. А. Музыка, воплощенная в слове: о влиянии балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» на лирику И. Л. Сельвинского // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. – 2022. – № 39. – С. 387–393.
19. Шаймарданова Р. Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова. Дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Екатеринбург, 2006. – 180 с.

References

1. Gavriljuk V. L. *O hudozhestvennom stile I. L. Sel'vinskogo* [About the artistic style of I. L. Selvinsky]. *Krymskij Arhiv*, 2008, pp. 51–60.
2. Gorjunova R. M. *Jepopeja «Ulyalaevshhina» I. L. Sel'vinskogo v ocenke literaturnoj kritiki 20–30-h godov: materialy V Mezhdunar. konf., posvjashhennoj 100-letiju I. L. Sel'vinskogo (1999; Simferopol')* [The epic "Ulyalaevshchina" by I. L. Selvinsky in the assessment of literary criticism of the 20-30s]. *Simferopol'*, 2000, pp. 40–45.
3. Dobrovolskaja I. A. *Il'ja Sel'vinskij i LCK (po materialam fondov Doma-muzeja I. Sel'vinskogo)* [Ilya Selvinsky and LCC (based on the materials of the funds of the I. Selvinsky House Museum)]. *Krymskij Arhiv*, 2003, pp. 39–45.
4. Dolzhanskij A. N. *Simfonicheskaja muzyka Chajkovskogo* [Tchaikovsky's Symphonic Music]. *Muzyka*, 1981. 208 p.
5. Zjabreva G. A., Gazhala I. A. *Muzykal'naja tradicija v lirike I. L. Sel'vinskogo 1920-h-1930-h gg.* [The musical tradition in the lyrics of I. L. Selvinsky in the 1920s and 1930s.] *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo Filologicheskie nauki*, 2017, vol. 3 (69), no. 1, pp. 91–99.
6. Krotova D. V., *Sintez iskusstv v russkoj literature konca XIX – pervoj treti XX veka (A. Belyj, Z. N. Gippius, A. S. Grin, M. M. Zoshhenko)* [Synthesis of arts in Russian literature of the late XIX – first third of the twentieth century (A. Bely, Z. N. Gippius, A. S. Green, M. M. Zoshchenko)]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2022. 160 p.
7. Lezhnev A. Z. *O literature: Stat'i* [About literature: Articles]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1987.
8. Leonova N. *Skrytyj simfonizm prozy* [The Hidden Symphony of Prose]. *Voprosy literatury*, 1969, no. 3, pp. 168–175.

9. Makarova S. A. *Ot «Cheljuskiniany» – k «Arktike»: muzykal'nye osobennosti jepicheskogo voploshhenija istoricheskoy temy v tvorchestve I. L. Sel'vinskogo* [From Chelyuskiniana to the Arctic: musical features of the epic embodiment of the historical theme in the works of I. L. Selvinsky]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki*, 2023, vol. 9 (75), no. 2, pp. 34–47.
10. Makarova S. A. *Hudozhestvennye smysly muzykal'noj terminologicheskoy leksiki v lirike I. L. Sel'vinskogo* [Artistic meanings of musical terminology in the lyrics of I. L. Selvinsky]. *Russkaja rech'*, 2020, no 2, pp. 105–114.
11. Mozhejko L.M. *Istorija russkoj muzyki* [The History of Russian music]. Grodno: GrGU Publ., 2012. 121 p.
12. Pastuhova L. S. «*Vdohni zhe jeti stroki!*» (*zametki o jazyke poezii I. Sel'vinskogo*) ["Breathe in these lines!" (notes on the language of poetry by I. Selvinsky)]. *Krymskij Arhiv*, 2003, pp. 52–65.
13. Reznik, O. S. *Zhizn' v poezii tvorchestvo I. Sel'vinskogo* [Life in poetry the work of I. Selvinsky]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1981. 528 p.
14. Rustemova L. A. *Antropomorfizm v lirike I. Sel'vinskogo* [Anthropomorphism in the lyrics of I. Selvinsky]. Simferopol': Krymskij Arhiv Publ., 2008, pp. 45–51.
15. Sel'vinskij I. L. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Collected works in 6 vols]. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1971. 702 p.
16. Sel'vinskij I. L. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Collected works in 6 vols]. Vol. 4. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1971. 415 p.
17. Sosnenko I. A. *Zhanr sonaty i sjuity v tvorchestve I.L. Sel'vinskogo* [The genre of sonatas and suites in the works of I. L. Selvinsky]. *Sovremennye problemy lingvistiki i metodiki prepodavanija*, 2022, no. 39, pp. 382–387.
18. Sosnenko I. A. *Muzyka, voploshhennaja v slove: o vlijanii baleta P.I. Chajkovskogo «Lebedinoe ozero» na liriku I.L. Sel'vinskogo* [Music embodied in the word: on the influence of Tchaikovsky's ballet «Swan Lake» on the lyrics of I.L. Selvinsky]. *Sovremennye problemy lingvistiki i metodiki prepodavanija*, 2022, no. 39, pp. 387–393.
19. Shajmardanova R.T. *Mir muzyki v tvorchestve M. Bulgakova Dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01* [The world of music in the works of M. Bulgakov. Thesis]. Ekaterinburg, 2006. 180 p.

THE SYMPHONISM OF THE NOVEL «THE ARCTIC» BY I. L. SELVINSKY

Sosnenko I. A.

The article examines the interconnection of musical and verbal arts. Using the novel "Arctic" and the poem cycle "Alice" as examples, an analysis is conducted of the artistic techniques employed by I. L. Selvinsky to create verbal analogs of musical structures. It is established that the thematic depth of the works, detailed depiction of the processes of character formation and development, their spiritual quests, and the resolution of internal conflicts indicate the symphonic nature of the poet's thinking. The reference to the symphonic works of P.I. Tchaikovsky, the disruption of the composer's accepted symphony order, enhances the aesthetic direction of the poetic work and reveals profound meaning. The unity of thematic and imagery material, the utilization of similar principles in the development of musical and literary works allow for the poetic cycle "Alice" to be considered as a symphonic suite, with its poetic elements assessed in the parameters of musicology correlated with literary methodology.

Keywords: literature, music, symphonism, musical technique, constructivism.