

С.А. Макарова

Новаторские поиски звуковой экспрессии стиха в лирическом творчестве И.Л. Сельвинского 1920-х гг.

Звуковая картина мира в лирическом творчестве И.Л. Сельвинского 1920-х гг., связанном с эстетикой конструктивизма, обусловлена эпохой строительства социалистического государства и концепциями звучащего стиха, живого слова. В малых жанрах поэт ищет новые экспрессивные возможности, обращаясь к фонетическим экспериментам, усиливающим звуковую диссонансность и дисгармоничность стихотворной речи. Художественное новаторство Сельвинского выступает в единстве с изменениями содержательного строя поэтических произведений.

Ключевые слова: звуковая картина мира; звукопись; звукоподражания; словотворчество; фонетические имитации.

Художественные поиски и эстетическое самоопределение И.Л. Сельвинского (1899–1968), автора стихотворных произведений малых и крупных жанров, приходятся на 1920-е гг. — послереволюционную эпоху строительства советского государства, новой экономической политики, развития социалистической культуры. Исторические катаклизмы и стремительно меняющиеся реалии жизни рубежа XIX–XX вв., обусловившие идейно-художественные трансформации символизма, акмеизма и футуризма, в 1920-е гг. способствуют формированию нового поэтического течения, созвучного беспрецедентному социально-экономическому «эксперименту». В отечественной литературе утверждается конструктивизм — последнее творческое объединение рубежа XIX–XX вв. с завершенной эстетической программой. Сельвинский, принимавший участие в революционных событиях и Гражданской войне, увлекается романтикой жизнотворческой эпохи и становится одним из главных идеологов художественного течения, сконцентрировавшего авангардные интенции поэтов-модернистов.

Эстетические декларации конструктивизма, сформулированные О. Чичаговой, А. Чичериным и И. Сельвинским в 1922–1923 гг., проникнуты духом научных

открытий, технического прогресса, социалистического жизнестроительства. За центростремительной организацией материала, называемой конструкцией, теоретики видят единство составляющих частей — конструи: «...если современные школы, порознь, вопят: — звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции» [4, с. 260]. Целостность конструкции предполагает динамичность, ведь «принципы сегодняшнего дня отпадают завтра», а конструктивизм, который «по существу своему коммунистичен», обеспечивает «воспитание нового конструктивного человека» и «организацию жизни» [4, с. 257–261].

Непродолжительное утверждение конструктивизма, подвергнувшегося разгрому уже в начале 1930-х гг., происходило не только в условиях острой борьбы литературных групп и художественных течений, но и в атмосфере сценического воплощения стихотворных сочинений, поэтических состязаний, диспутов и концертов. Действительно, идеи музыкальной лирики, живого слова в русской культуре 1910–1920-х гг. достигают вершинного развития: звучащая речь не просто сопровождает творческие поиски авторов, она начинает изучаться в научных центрах Москвы и Петрограда — Институте декламации В.К. Серёжникова, Государственном институте слова, Институте живого слова. При этом концепция синтеза искусств, ориентации стихотворной речи на звуковую экспрессию музыкального вида искусства, «развитая символистами в общепилологическом плане, претерпевает значительный сдвиг в сторону технологичности» [3, с. 44].

Противоречивая историческая эпоха, связанная с конфликтом старых и новых форм жизни, живое слово художественного процесса 1920-х гг., устремленного к инновациям, во многом предопределили как звуковую картину мира в лирическом творчестве Сельвинского, так и музыкальные особенности, фонетический строй произведений поэта-конструктивиста.

В творческом наследии Сельвинского 1920-х гг. есть напевные стихотворения, которые пронизаны задушевым лиризмом, созвучным бытийному «шуму земли», «дальному ропоту», «эху древности седой» [2, с. 87, 90]. Они отзываются в самых разных образах и деталях: «тишине читален», «шелестящем штрихе авторучки», «звонящих чудесных страницах», «серебристом смехе» над водой, «разговоре кузнечиков», «музыкальности женского шепота», «дыханье, едва долетевшем до слуха» [1, с. 102; 2, с. 103, 87, 91, 138, 146, 123]. В гимназическом зале «гремят духовые вальсы бала»; в картинной галерее «Рубенс шумит плесканием наяд»; над морской водой, «словно звуковая атмосфера», «взлетают только молодые голоса» [1, с. 88, 129, 134]. Сельвинскому, охваченному романтикой молодости, представляется, что мирозданию необходима «песня золотая на струне» [1, с. 93].

Но гармоничным созвучиям не суждено перерасти в «золотую песню»: «Вся пена океана, рыбы, звери / Рыдая и рыча, рвались на волю» [2, с. 149]. Вместе с тревожными ритмами бытия в художественный мир Сельвинского

властно врывается «зов эпохи молодой» — оказывается, «пронзительны ее призывы», оборачивающиеся разрушениями и страданиями, звуковой агрессией и диссонансами: «раздался *стон* всего народа», «*загремел* красногвардейский топ», «батарейный *грохот* рос и рос», «монархии *бабахали*», «канонады *снарядов взрывали* обрыв», «пулеметную саранчой на тачанках шпана *орала*», «*гудел* гай» [2, с. 91, 97; 1, с. 117–118]. Лирическая поэзия наполняется отчаянными «криками», надрывным «ором», зловещим «карканьем», тревожными «раскатами»: «И когда города *разорутся* в плакатах / И под вьюгу *закарркает* барабан», «От нашего горла боевой *óгул* / *Раскатывается* по ветру, / Когда по бульварам, шлепая в ногу, / *Орем* любимых поэтов» [1, с. 120, 123]. Диапазон звуковых диссонансов чрезвычайно широк: «*грохот* и *гомон*» на улице, «*свисты* сверстников», «вдувающий в паровозы *вой*», «*шипение* шмары», людской «*хай*» [2, с. 97–98, 102]. Нередко Сельвинский гиперболизирует дисгармонию новой эпохи, обращаясь к акцентуации художественных деталей, смысловой градации однородных членов предложения: грузовик подкатил «*содрогаясь*», «*яростно*»; «*выли* плакаты, трибуны и газеты»; бульдог «(50 кило) *скулил*» [2, с. 106, 98; 1, с. 73].

На основе анализа звуковой картины становится понятно, что строительство социалистического государства сопровождалось идейным противостоянием Страны Советов и капиталистического миропорядка, ведь необходимо было «душить их культуру, *брящая погромче*» [1, с. 72]. Громкие «бряцанья» Советской России рождали иллюзию того, что капиталистические государства «Боятся: уж то-то нагонят *свиста*, / Когда за рубеж понаедут» советские граждане [1, с. 123]. Между тем внутри Страны Советов было далеко не все благополучно — негативные результаты работы бюрократической машины предстают в выразительных звуковых характеристиках: «*зажужжал* министр», «*телефонная звень* по плану», «*стрекотали* машинки», «все это *звонко-пустое* и желтое», «*Алло, Русь! Твой пастуший рожок / Мы вытрубим* в рог избылья!» [1, с. 126].

Художественный мир в лирическом творчестве Сельвинского 1920-х гг. не производит впечатления благозвучного. Скорее, наоборот — раздражающая какофония и резкие диссонансы воссозданных исторических катаклизмов превалируют над эвфонией вечных ценностей и жизнестроительных утопий: «*взвоят* уши», «хочется просто *стонать* безотчетно», «сегодня *рыдай*» — «завтра *повизгивай*», «цепью и крючьями *вытащи крик*», «*толпоголос* мой голый язык» [2, с. 152, 154, 97]. Творческое воплощение новой тематики, наиболее точно отражающей особенности послереволюционной эпохи, — общественно-социальных переворотов и судеб разных поколений, финансового планирования и развития рынков, противостояния советского и буржуазного образа жизни, новой экономической политики и бюрократических отношений — неизбежно повлекло за собой индивидуальное звуковое наполнение образно-содержательного строя, обусловившего новаторские изменения в фонетической организации лирических произведений Сельвинского.

Невозможно не согласиться с тем, что «картина мира есть целостная система <...> представлений о мире, сформированных в сознании человека и оформленных в языке, которые конфигурируются особым образом» [5, с. 70]. Еще более очевидно то, что в поэтических сочинениях фонетическая динамика стихотворной речи сопряжена с развитием идейных смыслов, лирических сюжетов, образных взаимодействий и в конечном счете с неповторимой музыкальной картиной мира автора, лингвистически выраженной в лексических единицах со звуковой семантикой и звучащем стихе.

Слуховое восприятие окружающей действительности и стихотворного языка у Сельвинского отличалось особой остротой — поэт был убежден: в процессе создания художественных произведений нужно глотнуть для всего, чтобы услышать тот звук, который ищешь. Современники вспоминали о том, что, когда Сельвинский писал, он шептал то тише, то громче. К тому же поэт выступал со своими стихами, отлично их читал, иногда напевал: «Впечатление от авторского чтения Сельвинского — на всю жизнь <...> он <...> обозначал паузы, чтобы передать читателю симфонизм кадансов, тональность лиризма», «при чтении виртуозно использовал синкопы, выделял слова и слоги» [6, с. 184, 254]. Поэт щедро делился своим творческим опытом со студентами и слушателями семинара в Литературном институте имени А.М. Горького. Так, Н. Касьянову Сельвинский порекомендовал обратить внимание на звуковой строй рифм: «Напрасно <...> вы строите свои рифмы на мужских ассонансах, идущих парно по формуле “а–а”, “б–б”, “в–в” <...> находясь друг под другом, они раздражают слух» [7, с. 7]. Сельвинский исходил из того, что «строка в поэзии — строка звучащая, хотя бы ее читали про себя. Слух в безмолвии тоже слышит» [8, с. 456].

Вполне объяснимо, что в отдельных строках лирических произведений 1920-х гг., когда формировался стихотворный почерк Сельвинского, встречаются традиционные ассонансы, усиливающие напевность стиха: «Но паруса не мчали сквозь туман», «И сладко мне от сладкого сознанья» [2, с. 88, 92]. Поэт обращается также к аллитерациям, созвучным содержательным нюансам лирических фрагментов: «А юность это высь и пустота», «Бывал влюбленным я, но не любил» [2, с. 87–88]. Повтор глухих согласных аккомпанирует спокойному развитию поэтической мысли, в то время как аллитерации сонорных звуков динамизируют стихотворную фактуру: «Звенят, звенят чудесные страницы», «Но крылья вежди, как опахала» [2, с. 87–88]. В некоторых случаях повторы согласных настолько интенсивны, что способствуют выделению отдельных строк: «Охвостье в малахитовых нахрапах», «Когда мы под Чонгаром пили пиво, / А батарейный грохот рос и рос» [2, с. 91]. Не менее ярко звучат строки, в которых наблюдаются переключки фонетических созвучий, внутренние рифмы: «Соловийская свещь: “Эгей, не робей”...», «Стужен, контужен, до заскока рассеян», «Из колодца вода льеца, / Вода зеленееца» [1, с. 118, 120, 128]. Нередко в стихах Сельвинского аллитерации и звуковые повторы совпадают

с началом слов, фонетически обрамляя ритмическую пульсацию словоразделов и просодического контура: «Плотно перло племя наших полчищ», «Нигде. Никогда. Никакой. Рассказ» [2, с. 97; 1, с. 74]. А звуковые повторы в начале поэтических строк фонетически скрепляют композиционные фрагменты текста: «Каждый шорох, каждая страница, / Штрих ее зеленой авторучки / Шелестами в грудь мою струится, / Тормошит нахмуренные тучки» [1, с. 103].

Художественные трансформации звукописи в лирике Сельвинского 1920-х гг. начинаются тогда, когда происходит интенсификация повторяющихся звуков и звуковых комплексов, нарушающих гармоничное соотношение всех структурных уровней поэтического произведения. Фонетический строй не просто актуализируется, он приобретает дисгармоничную тональность, призванную выразить образно-смысловые противоречия и жизненные диссонансы: «Не дам вам ни тряпочки, ни нитки, ни-ни» [1, с. 71]. Настойчивые аллитерации приводят к усилению звучания, а в случае с лексическими повторами — и к интонационно-синтаксическим диспропорциям стиха: «Все это звонко-пустое и желтое, / Сваленное под вороний базар, — / Золото, золото, золото, золото, / Золото и азарт!», «Ноги-ноги-ноги-ноги. / Кто в рысь, кто в мах» [1, с. 125–126]. Сельвинский прекрасно владел теорией версификации, потому очень точно заметил: когда необходимо передать «грубость, грузность, тяжесть, поэт сознательно идет на ломку пластики» стихотворной речи [8, с. 457]. Намеренное искажение интонационной пластичности, сопровождающееся обильной звукописью, разрушает напевную мелодичность и обостряет звуковую дисгармоничность стиха: «Просторные плечи и тесные бедра / При некой такой зверности взора / Привили ей стиль вызывающе-бодрый, / Стиль юноши-боксера», «Номенклатура: холщевка — прима / не: прелая, / »: горелая, / без: / перьев и ржи. / Примечание 1-е: процент на примесь, / Примечание 2-е: допускается жир» [2, с. 151; 1, с. 70].

Сельвинский признавал, что «существуют экспериментальные стихи, в которых игра звуков носит самодовлеющий характер», — это «техническая эквилибристика», «музыкальные этюды» в стихе [8, с. 459]. Не случайно некоторые сочинения, созданные в период утверждения конструктивизма, объединены в самостоятельный раздел под названием «Экспериментальное». Наиболее простой формой фонетической эквилибристики Сельвинский считал звукоподражания — возможно, поэтому в произведениях 1920-х гг. ономастопеи, нарушающие естественное интонационное развитие поэтических строк, встречаются не часто: «Мы, когда монархии (помните?) бабахали», «Дзззысь промеж роги... — и амба», «Клох-клох. Ух-ух! / Лети, черный петух», «”Ззз-ззт”, — жажужжал министр» [2, с. 97, 102; 1, с. 126, 70].

Звукоподражания в лирике Сельвинского могут выступать в единстве с игровой поэтикой: «Сзываю рифмы: гули-гули-гули! / Слетают: “был”, “быль”, “билль”, “билл”, “бил”» [2, с. 89]. В данном случае варианты «слетевших» рифм ассоциируются с паронимазией и представляют собой игру слов, близких

по звучанию. Другой стихотворный фрагмент построен на обыгрывании твердых и мягких окончаний глаголов женского рода: «Ты депетада. Рядом шла. / Смядась и дышала. / А я... я слышал только: “ла”, / ”Аяла”, ”ала”, ”яла”...» [2, с. 124]. Сельвинскому интересна также поэтика скороговорок, элементы которой хорошо узнаваемы в силу абсолютизации фонетических эффектов: «Под осиной подосиновик дремал, / Под осиной умирает атаман. / Тучка низко. Зуд осиный. / Дело было под осиной. / Под осиной аппаратом / Вертит кинооператор, / И играет (ан дела!) / Улялаев – Андела» [1, с. 129–130]. Сложно отрицать рационалистичное начало и «лабораторный» характер подобных опусов, но в лирике Сельвинского инновационная эквилибристика обусловлена конкретными художественными задачами и взаимосвязана с идейно-содержательными доминантами произведений.

В отличие от футуристов Сельвинский не пытается создать новую стихотворную речь, системно трансформируя орфоэпические, морфологические, синтаксические, стилистические нормы русского языка. Вместе с тем поэт-конструктивист не отказывается от игровых экспериментов, связанных с фонетикой и словообразованием, — эпоха живого слова строящейся Страны Советов, генерирующая огромное количество неологизмов, аббревиатур, эпатирующих названий, диктовала необходимость их поэтических интерпретаций.

В лирике Сельвинского 1920-х гг. звуковой рисунок аббревиатур и названий взаимодействует с фонетическим контекстом поэтических строк, нередко перерастая в звукопись, хотя художественные функции сокращенных слов и словосочетаний заключаются в акцентуации и диссонировании стихотворной фактуры: «Честных плательщиков в Доброхим и МОПР», «Вручаются акции треста ТИВСТ», «Ура СССР, где мои пенни в рост!» [2, с. 98; 1, с. 70, 72]. Окказионализмы в произведениях Сельвинского единичны, а редкие случаи свободного словообразования — «толпоголос», «старичишка», «похитчик», «по-виногражьи» — не разрушают общего звукового контура стихотворных строк. Для поэта-конструктивиста гораздо важнее возможность переконструирования звуко сочетаний, слогов и ударений в общеупотребительных лексических единицах — это радикально трансформирует структуру стихотворной речи, звучание которой приобретает подчеркнуто декламативный и акцентный характер: «В ночь на третье — я был расстрелян / И похоронен во рву <...> / Дó-стрé-лять», «Кос. Тры. / Заплясали / Пес. Тры» [1, с. 116, 127].

Отказавшись от эффектного словотворчества, чрезвычайно продуктивного в поэзии футуристов, Сельвинский обращается не только к инновационному переконструированию лингвистических элементов, но и к экспрессивным возможностям устной речи, разговорного стиля, диалектных разновидностей, наполняя стихотворные сочинения имитациями звучащего слова эпохи, живых интонаций истории: «– Судьба-дм, я только хотел — / Айса — дишать невозможнам», «И командиры, считая рвы, / Зубрили статьи диспозиций... / Стрибожий вітер дул ковыль, / В стэпу кувалы зегзицы» [2, с. 101; 1, с. 119].

Сельвинский одинаково виртуозно передает фонетические нюансы высказываний караимского философа Бабакай-Суддука, украинского колорита, усиленного в описании казни «лютого» Стецюры, и даже исполнения цыганских вокальных произведений: «Ах, нночь-чи? Сонаны. Прох?ладыда / Здесь в аллеяях загалохше?го сады... / И доносится то́лико стон? (эс) гит-та́рарары / Тарат́н?на / Та́ратина / тап...» [2, с. 104]. При этом «правильная» фоника русского литературного стиха диссонируется разговорными, диалектными, иноязычными деталями, а также звуковыми распевами и повторами, возникающими под воздействием музыкального воплощения словесного текста. В лирике Сельвинского углубляются противоречия между графической нормой и звуковой свободой стихотворной речи: в этом — новаторский характер и художественное своеобразие фонетических экспериментов поэта-конструктивиста.

Как показывает анализ лирического творчества 1920-х гг., в рамках конструктивизма Сельвинский продолжает развитие реалистических принципов отечественной словесности и классических традиций русской версификации. Но звуковая картина мира в лирике Сельвинского становится конфликтной, а фонетическая организация стиха — дисгармоничной. В эпоху строительства Советской России и интереса к живому слову Сельвинский увлечен не стихотворными «трюками» — поэт-конструктивист, воссоздавая обновляющуюся музыку жизни, идет по пути оригинальных экспериментов со звучащей речью, музыкой стиха, отстаивая их закономерное разнообразие и конструктивный смысл: «Я не хочу рифмованных потуг — / Во мне уже поэзия звучала!..», «Нет поэзии совершенной: / Есть живой или мертвый стих» [2, с. 428, 90].

Библиографический список

Источники

1. *Сельвинский И.Л.* Избр. произв. Л.: Сов. писатель, 1972. 960 с.
2. *Сельвинский И.Л.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худ. лит., 1971. Т. 1. 711 с.

Литература

3. *Бирюков С.Е.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. 187 с.
4. Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924. 303 с.
5. *Нечаева Н.А.* Языковая картина мира: наивная и научная // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2016. № 2 (22). С. 70–77.
6. О Сельвинском. Воспоминания / сост.: Ц.А. Воскресенская, И.П. Сиротинская. М.: Сов. писатель, 1982. 400 с.
7. *Сельвинский И.Л.* Письма к студентам. М.: Сов. Россия, 1965. 72 с.
8. *Сельвинский И.Л.* Я буду говорить о стихах. М.: Сов. писатель, 1973. 504 с.

References***Istochniki***

1. *Sel'vinskij I.L.* Izbr. proizv. M.: Sov. pisatel', 1972. 960 s.
2. *Sel'vinskij I.L.* Sobr. soch.: v 6 t. M.: Xud. lit., 1971. T. 1. 711 s.

Literatura

3. *Biryukov S.E.* Teoriya i praktika russkogo poe'ticheskogo avangarda. Tambov: Izd-vo TGU im. G.R. Derzhavina, 1998. 187 s.
4. Literaturny'e manifesty': Ot simbolizma do «Oktyabrya» / sost. N.L. Brodskij i N.P. Sidorov. M.: Novaya Moskva, 1924. 303 s.
5. *Nechaeva N.A.* Yazy'kovaya kartina mira: naivnaya i nauchnaya // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovo obrazovanie. 2016. № 2 (22). S. 70–77.
6. O Sel'vinskom. Vospominaniya / sost. Cz.A. Voskresenskaya, I.P. Sirotinskaya. M.: Sov. pisatel', 1982. 400 s.
7. *Sel'vinskij I.L.* Pis'ma k studentam. M.: Sov. Rossiya, 1965. 72 s.
8. *Sel'vinskij I.L.* Ya budu govorit' o stixax. M.: Sov. pisatel', 1973. 504 s.

S.A. Makarova

**Ground-Breaking Search for Sound Expression of Verse
in I.L. Sel'vinsky's Lyrical Works of the 1920-s**

The sound worldview in I.L. Sel'vinsky's lyrical works of the 1920-s that stem from the aesthetic concepts of constructivism is dominated by the era of building up a socialist state and the prevailing concepts of sounding verse, the «living word». The poet turns to small genres for new opportunities for self-expression appealing to phonetic experiments that tend to increase the sound discord and disharmony of poetic diction. The artistic innovation of Sel'vinsky's acts in unison with the change of conceptual form of poetic works.

Keywords: sound worldview; sound patterns; onomatopoeia; word coinage; phonetic imitations.