

Хаменок Вера Ивановна

**"ИСТОРИЯ ОДНОЙ КОНТРОКТАВЫ" Б. ПАСТЕРНАКА КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ**

В статье рассмотрены имплицитные и эксплицитные отсылки к музыке. Проводятся параллели между "Историей одной контроктавы" Б. Пастернака и "Поэмой Экстаза" А. Скрябина. Описываются динамические приемы, используемые автором в произведении, а также затронута тема полифонии как системы взаимоотношений персонажей, анализируются значение имен и система лейтмотивов, с помощью которых Б. Пастернак расширяет сферу восприятия текста.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/17.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/17.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 8(62): в 2-х ч. Ч. 1. С. 69-71. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2016/8-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 8

*В статье рассмотрены имплицитные и эксплицитные отсылки к музыке. Проводятся параллели между «Историей одной контроктавы» Б. Пастернака и «Поэмой Экстаза» А. Скрябина. Описываются динамические приемы, используемые автором в произведении, а также затронута тема полифонии как системы взаимоотношений персонажей, анализируются значение имен и система лейтмотивов, с помощью которых Б. Пастернак расширяет сферу восприятия текста.*

*Ключевые слова и фразы:* контроктава; полифония; лейтмотивы; секвенция; инвенция; органнй пункт; каденция; имена персонажей.

**Хаменок Вера Ивановна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*

*verakhamenok@gmail.com*

### «ИСТОРИЯ ОДНОЙ КОНТРОКТАВЫ» Б. ПАСТЕРНАКА КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

В «Истории одной контроктавы» Б. Пастернака проявилось его видение основополагающей концепции символизма – рождение трагедии из духа музыки. Главный герой – церковный органист Кнауэр. Во время импровизации его маленький сын невероятным образом попадает во внутреннее помещение органа и погибает, задавленный между клапанами. После трагического события Кнауэр оставляет жену и покидает город, и только во второй части повести, отражении первой, описывается его возвращение.

«История...» – произведение, которое Пастернак датировал 1917 годом, несмотря на то, что оно так и не было окончено. Для автора это время «Сестры моей – жизни», болезненных расставаний и творческих поисков. Для более глубокого понимания исследуемой прозы следует учитывать и тот факт, что в 1916 году Б. Пастернак, подающий некогда надежды композитор, усиленно работал над фортепианной техникой, истово веря в то, что ему необходимо вернуться в объятия духа музыки, от которого за несколько лет до этого он, казалось бы, бесповоротно отрекся [2, с. 239].

В одном из писем этого времени, адресованных родителям, Пастернак просит среди прочих «нот для чтения» [Там же, с. 215] прислать клавиры опер Р. Вагнера, творчеством которого он увлекся еще в Берлине, что говорит скорее о профессиональном, чем любительском, интересе к этой музыке. Вагнер, в свою очередь, высоко оценивал литературное творчество Э. Т. А. Гофмана и даже использовал его текст в ходе создания либретто к некоторым своим операм. Таким образом, мы наблюдаем наличие некоторой творческой преемственности. Следует помнить о том, что центральная идея вагнеровской оперной реформы – синтез искусств, и именно Вагнер вывел лейтмотив на невиданный дотоле уровень. По нашему мнению, такого рода взаимосвязи не могут быть случайными для творческих людей. В данном исследовании мы предпримем попытку выявить узловые элементы, позволившие Б. Пастернаку создать синтетический текст.

Наиболее ярко в тексте прослеживаются отсылки к музыке. В ходе исследования их было выявлено два типа: выраженные эксплицитно и имплицитно.

Лексический уровень произведения богат такими словами, как: «каденции», «звенья секвенции», «доминанта», «органнй пункт», «октавы», «инвенция» [1, с. 350-351] и подобными им. Более того, вынесение одного из таких терминов в название делает произведение программным.

Пастернак расширяет границы восприятия литературного произведения за счет включения в него названий поврежденных в ходе трагедии вентиляй: Gis и Ais [Там же, с. 352]. Этот ход не только становится своеобразным паролем, знаком посвященности в секреты профессии музыканта (данные звуки образуют между собой секунду – диссонирующий интервал), но и намекает на конкретные музыкальные произведения (следует сделать оговорку: хотя заглавные буквы в музыке используются для обозначения мажорных тоналностей, отсылка к ним в данном контексте представляется маловероятной, поскольку и соль-диез мажор, и ля-диез мажор относятся к разряду теоретических тоналностей).

Итак, в соль-диез миноре у Баха написаны Прелюдия и фуга № 18 из 2 тома «Хорошо темперированного клавира» (подвижная, даже беспокойная, прелюдия и медленная, лирически-задумчивая, фуга – полифоническое произведение); у Шопена – Прелюдия № 12 ор. 28 (молниеносная, звучная, вихрящаяся). Также до нас дошла одна из опубликованных прелюдий Б. Пастернака, gis-moll, написанная под сильнейшим влиянием А. Скрябина, а значит, нужно принимать во внимание и «Поэму Экстаза» (причиной этому служит и тот факт, что именно творческий экстаз помешал органисту распознать в «нечеловеческом крике» [Там же, с. 351] голос задавленного ребенка).

Между текстом Пастернака и «Поэмой...» существуют и иные параллели: первое приближение к экстазу не является истинным – в музыкальном произведении это происходит в чуждой тоналности, а в прозаическом – после судороги, сократившей все естество Кнауэра, течение музыки продолжает свое движение вверх, к истинному блаженству, к своей кульминационной точке.

Обратимся ко второй тоналности, на которую указал Пастернак в своей прозе. Ля-диез минор (ais-moll – с семью диезами) – тоналность, используемая довольно редко. На данном этапе мы можем лишь предположить, что из композиторского корпуса трудов Пастернака до нас не дошло произведение, написанное в ля-диез миноре. А значит, вопрос остается открытым и требует дальнейшего исследования.

Важным признаком того, что «История...» – синтетическое произведение, является факт использования приема полифонии. Полифоническое пространство текста создается за счет голосов персонажей, у каждого из которых есть своя характеристика, наряду с многочисленными звуками окружающего мира («глухой снотворный звон», «сухой стук», «щебет птиц» [Там же, с. 353]). Так, Б. Пастернак вкладывает в уста своим героям определенные партии, принципы построения которых близки музыкальным. Например, Зеэбальд горячо спорит с Кнауэром, их речь идет «уступами» [Там же, с. 369] (ср. со скачками в музыке, для которых характерно последующее поступательное заполнение), но в определенный момент голоса «сладились в продолжительную и оживленную беседу» [Там же], и течение разговора пошло в ином ключе. Так в полифоническом произведении нередко происходит движение голосов. Данный прием, успешно примененный в «Истории...», будет вновь использован Пастернаком в его самом большом и важном прозаическом произведении – «Докторе Живаго».

Важно отметить, что в данном тексте полифония играет и иную роль: трагедия происходит в семье органиста, увлекшегося сложнейшей импровизацией. Органная музыка глубоко полифонична и восходит к хоралу, но как бы технична ни была игра органиста, главная его задача – славить Бога. Об этом забыл Кнауэр, за что и был покаран.

Не столь очевидной, но оттого не менее значимой, является система отсылок к музыке, выраженная имплицитно. Автор «Истории...» в различных ситуациях применяет динамические приемы: в комнате мертвого ребенка тишина если не поглощает все звуки, то редуцирует их, накладывает на них плотные покровы, тогда как за пределами дома мир, подобно оркестру, играющему на форте, взрывается шумом продолжающего свою жизнь городка. Звуки «ударяют» [Там же, с. 359] лишь за пределами комнат: щебет птиц кажется оглушительным, и этот эффект усиливается при помощи анафоры и коротких, рубленых фраз: «И были птицы. Они щебетали. Щебетали. Он слышал их. Все время – их» [Там же]. Такое строение фраз одновременно подводит к интонационной связи с текстами Ветхого Завета (вспомним самые первые его стихи), что вновь возвращает нас к необходимости прочтения библейского пласта произведения.

Однако пенье птиц напоминает и о том, что сколь бы велико ни было горе в доме, за его пределами продолжается жизнь, главным спутником которой является звук во всем его многоголосии.

Используя варьированный повтор, Пастернак возвращается к необходимому ему образу, показывая тем самым изменившиеся условия бытования того или иного фактора. Так, например, в первой части повести звонким был голосок Готлиба, а во второй раздается «легковесный звон косы по пьяной траве» [Там же, с. 372]. Что общего между этими звуками? Смерть. Далее в тексте мы встречаем описание «помертвевших, незыблемых, налившихся и молчаливых» [Там же] стеблей травы, а смех маленького мальчика остался лишь в воспоминаниях любивших его людей. Слышится лейтмотив смерти.

Музыкальная тема проявляется даже в именах и названиях. Имя органиста – Амадей, что напоминает о Моцарте и моцартианстве, а профессия Кнауэра и город Ансбах, в котором происходят описываемые события, – о Бахе. В контексте исследования синтетического произведения необходимо вспомнить об имени, добавленном Э. Т. А. Гофманом, – Амадей. Так, Моцарт и Бах, величайшие композиторы, словно негласно присутствуют среди строк «Истории...».

Имена героев имеют огромное значение для понимания «Истории...», поскольку также вводят в контекст разговора о Боге. Детальный анализ показал, что в подавляющей части имен персонажей закодирована та или иная соотношенность с Богом. Например, мальчика зовут Готлиб (от немецкого «любящий Бога»), жену органиста – Доротю («дарованная Богом»), имя Кнауэра, Амадей, означает «любящий Бога». Нами была выявлена любопытная закономерность: и отец, и мать ребенка проходят через процесс трансформации в ходе повествования. В первой части мать зовут Дортхен, во второй – Доротю, Кнауэра – Амадей и Амадеус соответственно. Такие изменения не могут быть простой случайностью: ласковая номинация счастливой матери в первой части сменяется полным именем во второй – она проходит процесс трансформации. В случае с Кнауэром дело обстоит несколько иначе. Здесь на помощь приходит обращение к латыни: употребленная в первой части форма множественного числа («*dei*») оказывается противопоставлена форме единственного числа во второй («*deus*»). Если в первой части Кнауэр еще колеблется между двумя богами: собственно Богом и музыкой, то во второй части выбор сделан в пользу Музыки – органист покидает жену, убитую горем, не желая больше служить Богу в церкви. Значимость музыки для Кнауэра наиболее ярко проявляется именно в комнате с задушенным мальчиком: «Рука [органиста] ласкала сына в октавах: она брала октавы на нем» [Там же, с. 358].

В данном произведении Пастернаком активно используется прием сопоставления. Противопоставление может быть по различным параметрам: тишина – звук, жизнь – смерть и так далее.

Контраст между первой и второй главами первой части проявляется также на уровне оппозиции: сила – бессилие. Первые страницы исполнены силой творческого экстаза, а на страницах второй главы читаем о матери Готлиба: «Руки, как чужие, повисли у ней...» [Там же, с. 357] и «силы оставили ее, она зашталалась и упала» [Там же]. Все очевиднее становится для читателя, что для Дортхен материнство – главная цель и смысл жизни, тогда как для Кнауэра смысл жизни – музыка.

Необходимо отметить и следующее сопоставление образов: во второй части маргтышки на ярмарке, «мелочно и урюмо помаргивая, слушали протяжную музыку шарманки так, как будто эта музыка была выношена ими в их маргтышечьих волосатых утробах» [Там же], иронично противопоставлены автором крестьянам, слушавшим службу в церкви, о которой шла речь в первой части произведения. Власть имущие, требовавшие от Кнауэра покинуть город, после оглашения ультиматума обсуждают смерть. Но не маленького Готлиба, а медведицы, которая должна была бы отменно развлечь народ Ансбаха. Таким образом, Пастернак предлагает нам оппозицию: высокая и низкая культура/духовность, а ироничное отношение к жителям города показывает, на чьей стороне выступает автор.

«История...» также представляет собой синтез философских воззрений Б. Пастернака. В органисте есть черты героя-нигилиста. Так, в русской литературной традиции имя Амадей создает ассоциативную связь со статьей М. Антоновича и Евгением Базаровым. Евгений, будучи врачом, пытается спорить с Богом о том, кому настала пора умирать, а кому – нет, органист совершает святотатство – в церкви играет не во славу Бога, а ради артистического восторга. Цепь подключаемых ассоциаций приводит к еще одному Евгению, значимому для русской литературы, и мы склонны полагать, что Пастернак намеренно использовал такие связи. Попытка Евгения Онегина, вернувшись, исправить содеянное, обречена на неудачу, как и в случае с Кнауэром.

Автор «Истории...», описывая вечер Троицына дня, вводит еще одного персонажа, возвращающегося из Лоллара. Зовут его Юлий Розариус. Наиболее очевидной причиной его появления служит исполняемая им функция медиатора: он задает вопрос о том, что нового произошло в городе за время его отсутствия, на что получает ответ о горе в семье Кнауэров. Именно так читатель убеждается в том, что мальчика спасти не удалось, а вина полностью лежит на его отце. Но Юлий выполняет и менее явную функцию: крестьяне судачат о произошедшем в «этот мирный и незаносчивый теплый, и, следовательно, сословный их день святой Троицы» [Там же, с. 354]. В пределах одного абзаца мы второй раз видим слово с корнем «нос» (в первом случае речь идет о «заносчивом» [Там же] органисте, во втором – о «незаносщемся» [Там же] дне). Здесь народ близок античному хору, комментирующему события на сцене. (Вспомним также о функции оркестра у Вагнера – он как бы разъясняет смысл происходящего при помощи лейтмотивов). Именно народ напоминает о том, как сурова кара за гордыню, заносчивость.

Однако не только день, в который произошла трагедия, имеет значение, но и название города, из которого прибывает Юлиус. Это город Лоллар. Слово, лежащее в основе указанного топонима, возводится к нижнегерманскому слову «lullen, lolle» – «тихо петь», «напевать погребальные песни» [4]. Согласно имеющимся у нас данным, жителей нередко называли лоллардами за заунывное пение над покойниками. Таким образом, создается имплицитно выраженная отсылка к музыке. Более того, лолларды были религиозной христианской общиной, краеугольным камнем для которой были идеи социального равенства и отрицательное отношение к католической церкви. Здесь мы вновь видим, каковы воззрения Б. Пастернака, как много значения придает он истинной вере.

В целом необходимо отметить, что в «Истории...» есть два лейтмотива, которые тесно переплетены между собой, одновременно являясь антагонистическими: лейтмотив творчества и лейтмотив божественного, в чем в очередной раз проявляется символистская амбивалентность. Очевидно, Пастернак говорит об особом, «его христианстве» [3, с. 467]: 1) в нем есть элементы масонства (ни Бах, ни Моцарт не были последователями традиционного католичества, есть и намеки на розенкрейцеров – Юлиус Розариус возвращается из Лоллара); 2) переработанный ветхозаветный сюжет об убийстве сына отцом приобретает дополнительные варианты прочтения: смерть мальчика сходна с колесованием, охоту практиковавшимися Инквизицией; 3) упоминание птиц, являющихся символом Духа Святого, встречается в наиболее важные моменты повествования; 4) немаловажно и время, когда происходит трагедия, – канун Троицына дня, т.е. одного из самых больших церковных праздников. Пастернак также отдает дань народной трактовке христианства – гроза нередко сопровождает ключевые события в «Истории...».

Итак, в результате анализа «Истории одной контрактивы» нами было выявлено несколько закономерностей: Б. Пастернак активно использует музыкальную терминологию наряду с лексикой, описывающей звуки окружающего мира, а также подключает значительный пласт ассоциаций с величайшими композиторами истории, – все это восходит к лейтмотиву творчества. Система имен персонажей, библейских и фольклорных символов выстроена таким образом, что служит делу создания лейтмотива божественного. Оба из указанных лейтмотивов существуют в неразрывном единстве, представляя собой части одного целого. Комплекс используемых приемов позволяет нам с уверенностью говорить о том, что перед нами – символистское произведение, построенное по синтетическому принципу.

#### *Список литературы*

1. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 3. Проза / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. 632 с.
2. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. Т. 7. Письма 1905-1926 / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и М. А. Рашковской. 824 с.
3. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. Т. 9. Письма 1935-1953 / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и М. А. Рашковской. 784 с.
4. **Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и Эфрона** [Электронный ресурс]. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890-1907. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/62166/%D0%9B%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%8B](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/62166/%D0%9B%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%8B) (дата обращения: 06.06.2016).

#### **“THE HISTORY OF A CONTRAOCTAVE” BY B. PASTERNAK AS A SYNTHETIC WORK**

**Khamenok Vera Ivanovna**  
Lomonosov Moscow State University  
[verakhamenok@gmail.com](mailto:verakhamenok@gmail.com)

The article examines implicit and explicit references to music. The paper draws parallels between “The History of a Contraoctave” by B. Pasternak and “The Poem of Ecstasy” by A. Scriabin, describes dynamic techniques used by B. Pasternak, and considers the problem of polyphony as a system of personages’ interrelations. The researcher analyzes the meaning of names and the system of leitmotifs, by which B. Pasternak broadens the sphere of the text perception.

*Key words and phrases:* contraoctave; polyphony; leitmotifs; sequence; invention; organ point; cadence; personages’ names.