

Хаменок Вера Ивановна

**МУЗЫКА И ЗВУЧАЩИЙ МИР Б. Л. ПАСТЕРНАКА**

В статье рассмотрена акустическая сторона произведений Б. Пастернака. Особое внимание уделено принципам взаимодействия звуков природы и окружающего мира со звуком человеческого голоса во всем его многообразии. Отмечается, что важной характеристикой творчества Пастернака является ее многоуровневость, соединение различных звуковых пластов (как встык, так и внахлест). Также рассматриваются знаки, расшифровать которые автор доверяет только людям, разбирающимся в музыке.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/9.html](http://www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/9.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 38-41. 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/2/2017/5-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/)

**© 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 рассмотрена акустическая сторона произведений Б. Пастернака. Особое внимание уделено принципам взаимодействия звуков природы и окружающего мира со звуком человеческого голоса во всем его многообразии. Отмечается, что важной характеристикой творчества Пастернака является ее многоуровневость, соединение различных звуковых пластов (как встык, так и внахлест). Также рассматриваются знаки, расшифровать которые автор доверяет только людям, разбирающимся в музыке.*

*Ключевые слова и фразы:* звук; телефон; фрагментарность; остинатто; пианино; Бах; Чайковский; трио; «Аскольдова могила»; внутренняя музыка; Б. Пастернак; тишина; динамические приемы; телефон; многоголосие; наслоение звуков; голосовая характеристика.

**Хаменок Вера Ивановна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
verakhamenok@gmail.com*

### МУЗЫКА И ЗВУЧАЩИЙ МИР Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Акустическую сторону ткани произведений Пастернака пронизывают очень разные нити. Звуки его мира очень богаты: «звонко, как языком щелкают целковые о мрамор» [3, с. 27], «парами исходящие вопли далеких и близких локомотивов» [Там же, с. 8], «плаксивые пересвистывания маневрировавших вдали паровозов» [4, с. 7], «карканье, раскатистое, как треск древесного сука» [Там же, с. 8], «стук швейных машин и переливчатые трели Кирилла Модестовича» [Там же, с. 25], «грохочущая слякоть» [1, с. 62], «клик колес» [Там же].

Характерной особенностью прозы Пастернака является присутствие в ней технологических реалий времени, без которых многие тексты было бы довольно сложно отнести к конкретной эпохе, потому что события подобного рода могли бы разворачиваться и во времена Достоевского: звонок телефона присутствует и в «Апеллесовой черте», и в «Воздушных путях», и в «Докторе Живаго». Однако роман здесь стоит особняком, поскольку революция и связанные с ней перемены в жизни общества помогают безошибочно определять не только десятилетие, но и – зачастую – год, в который происходит история.

В прозе звонок связан с напряженнейшими моментами повествования: в «Воздушных путях» его звук раздается, когда героиня приходит просить за сына, в «Апеллесовой черте» звонок словно является водоразделом, после которого текст становится фрагментарным и предполагающим большую работу читателя. Нестандартное членение текста на разделы присуще и «Доктору Живаго». Так, во второй книге доктор узнает, что его семья в Москве. На стыке между главами наблюдаем такую картину: «Значит, в Москве они!» [4, с. 385], а следующая глава начинается: ««В Москве! В Москве!», – с каждым шагом отдавалось в душе у него, пока он в третий раз подымался по чугунной лестнице» [Там же]. Подобные стыки более характерны для кинематографа и являются неотъемлемой частью монтажного построения. Если посмотреть на этот отрывок через призму кинематографа, то станет очевидной смена кадра.

Фрагментарность может быть еще одного вида. Например, приведенный отрывок текста в «Апеллесовой черте» и выше, и ниже выделен отточиями: «Вы по ошибке, кажется, попали к телефону, подымаясь на колокольню. Чего вы благовестите? Ну, в чем дело?» [3, с. 23]. Однако тут расположена ловушка, в которую может попасть читатель двадцать первого века: знакомый с постмодернистской литературой, он почти неизбежно увидит здесь признаки деконструкции текста, тогда как читатель конца девятнадцатого и двадцатого веков предположит, что отточиями замещены реплики редактора журнала «Vосе», с которым в описываемый момент разговаривает Гейне. В этом случае литературное произведение переходит в разряд сценического – читатель оказывается помещенным в зрительный зал, откуда ему предоставлена возможность наблюдать за происходящим. В литературном произведении более привычно видеть пометки типа: «он не мог слышать ответы», или: «ему в ответ звучали слова о...», что позволяет определить позицию автора, и здесь возможны варианты: либо он знает все и делится этим знанием с читателем; либо же осведомленность декларируется, но автор не посвящает читателя в тайну; либо автор вовсе умалчивает, что есть некий пласт известного ему, но не раскрываемого на страницах произведения.

В «Докторе Живаго» в значительной степени сохраняется тот же принцип введения предмета в текст: телефонный звонок, например, раздается в вагоне Стрельникова, когда к нему попадает Юрий Андреевич. Телефонист становится в это время подобным Богу на земле – от него зависит, будет ли связь. И это – поле для своеобразной манипуляции. Телефон и поезд – символы революции, движения, причем не только в политическом значении, но и в психологическом. Вообще, мотив железной дороги, вокзала занимает настолько значимое место в творчестве Б. Пастернака, что требует отдельного, масштабного исследования.

Телефон у Пастернака может стать актантом. Так, в случае с «Апеллесовой чертой» видны параллели с содержанием оперы «Телефон» Менотти, которого, конечно, Б. Пастернак в ходе создания своего произведения знать не мог, так как первое представление оперы состоялось в 1946 году, а «Апеллесова черта» создана Б. Пастернаком в 1915 году. Однако значение, которое приобрел телефон, войдя в обиход человека, умалять нельзя, и писатель уже тогда ощущал это.

Подобно голосу солиста, выделяющегося из хора, голос кондуктора прорывает «цельную гулкость» [Там же, с. 9] возгласом «Pronti!» [Там же], в тексте переведенным с итальянского как «Готово!» [Там же], однако у него есть еще несколько значений: «быстрые», «скорые», «проворные», «находчивые», «догадливые». Все они тем не менее употребляются без восклицательного знака. Более того, в форме единственного числа («pronto», оформляемое с восклицательным либо вопросительным знаком) это слово является аналогом телефонного «алло!».

Механистические звуки сочетаются с фольклорными попевками и причитаниями, церковным отпеванием, профессионально созданными песнями («шли и пели “Вечную память”» [4, с. 6], «некоторое время пели “Варшавянку”, “Вы жертвою пали” и “Марсельезу”» [Там же, с. 38]) и даже канте хондо (испанское горловое пение): «Ночь издала долгий горловой звук – и все стихло» [3, с. 27]. Такие связи не случайны, ведь человеческий голос содержит очень много информации о его обладателе. В творчестве Б. Пастернака образ человека может также быть передан через упоминание о его голосе. Важно отметить, что в данном случае речь идет не о передаче специфики целого через частное (хотя подобный прием также используется автором), а о голосе как квинтэссенции человеческой сущности (однако испуганный человек может кричать «не своим голосом» [4, с. 39], страх в то же время приводит к тому, что Патуля Антипов опасается «подать голос» [Там же], дабы не выдать себя, но физическая боль также искажает голос до неузнаваемости: «тоненьким голоском, не похожим на человеческий, изувеченный испускал короткие, обрывающиеся стоны» [Там же, с. 119], задушенный ребенок в «Истории одной контроктавы» также издает «нечеловеческий крик» [3, с. 129]).

Голосовая характеристика сына Юрия, Сашеньки, на фоне других детей, пищавших «на одной ноте» [4, с. 171]: его «голос выделялся из этого унисона» [Там же], он «кричал “уа, уа”, и тоже без оттенка страдания, но, как казалось, не по обязанности, а с каким-то впадающим в бас, умышленным, угрюмым недружелюбием» [Там же]. Солист на фоне звучащего в унисон на остинатто хора детских голосов. Доктор знал наверняка, что это плачет именно его сын, «потому что это был плач с физиономией, уже содержавшей будущий характер и судьбу человека, плач со звуковой окраской, заключающей в себе имя мальчика, имя Александр» [Там же].

Голосовая характеристика Юры оказывается более яркой за счет ее сопоставления с речевой активностью акушерки, бывшей ему «по словоохотливости полной противоположностью» [Там же, с. 103]. Так, его тема в это время двигается крупными длительностями, тогда как ее – мелкими; ему суетиться некогда: идет война, он вот-вот станет отцом, но кажется, что его гораздо больше занимает проверка диагноза, который попытаются оспорить другие врачи, чем скорое появление на свет его первенца.

Автор акцентирует внимание не только на голосовых характеристиках людей (несмотря на то, что они даже могут быть «промаслены еденым и питым» [3, с. 31]), но и вводит в текст понятия, связанные со звуком человеческого голоса. Так, журнал, в котором Гейне публикует объявление для Релинквимины, называется «Vose». Телефон того времени, в сущности, тоже является чисто акустическим устройством: по голосу можно и/или нужно получить не только фактическую информацию, но и невербальную, за счет тона голоса, манеры построения фразы, пауз, динамики и тому подобных характеристик.

Героини романа Пастернака близки музыке. Автор дает такую характеристику последней, неофициальной, жене доктора: «Из Марины могла бы выйти певица» [4, с. 476]. (Примечательно, что в поэтические произведения Пастернак вводит описание действий, характерных для профессиональных певцов, вопреки тому, что актантами здесь становятся запруды, у которых «полоскалась в гортанях» [1, с. 99] ночь.) Далее автор добавляет к описанию Марины: «У нее был певучий чистый голос большой высоты и силы. Марина говорила негромко, но голосом, который был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее» [4, с. 476]. Маринин голос обладает спокойным благородством, вопреки социальному происхождению. Важно в данном случае следующее: «Женщину с таким голосом не хотелось оскорбить или опечалить» [Там же]. Помня об особом, трепетном, даже отчасти блоковском, отношении Б. Пастернака к женщине, мы не можем не задаться вопросом: значит, бывают женщины, которые, не обладая таким голосом, могут подвергнуться оскорблению?

Лара – другой тип героини, в ней значительно больше драматизма, она обладает лабильной психикой: «Лариса Федоровна ломала руки и, сдерживая слезы и прося Юрия Андреевича присесть на минутку, бросалась в кресло и вставала и, часто прерывая себя восклицанием “Не правда ли?” на высокой, певучей и жалующейся ноте, говорила быстро-быстро, бессвязною скороговоркой...» [Там же, с. 441]. Все естество Лары пронизано музыкой, помогающей выжить.

Бестелесная, присутствует рядом с Юрой его мама после смерти физического тела, но оставляет взамен себя голос: «слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел» [Там же, с. 14]. Пастернак, как и в этом случае, нередко задает основной тон, звуковысотность которого можно определить довольно точно (пчелы жужжат на отрывке от си-бемоля малой октавы до до-диеза первой, проходя между этими звуками при помощи портамента), что сближает его по функции с басса остинатто в музыке. А затем автор дополняет сказанное словами об иволгах, чей «чистый трехтонный высвист» [Там же], «как из дудки извлеченный звук до конца пропитал окрестность» [Там же]. Песня иволг значительно разнообразнее – движение мелодии идет по ломаному арпеджио, в нем есть скачки с последующим заполнением. Мальчику чудится, что мама его зовет куда-то. Так и Ларин голос со временем в воображении будет звать Юрия. Однако не только люди наделены даром голоса, потому что сердце – самый искренний и надежный советчик: «Мне верится, что ты жив и отыщешься. Это мне подсказывает мое

любящее сердце, и я доверяюсь его голосу» [Там же, с. 413], – пишет Тоня, уезжая с детьми и отцом за границу, оставляя мужа в Советской России. Но и в своей поэзии Пастернак нередко проводит параллели между звуками природы и звуками, издаваемыми музыкальными инструментами: «раковины... гуденье» [1, с. 69] напоминает не только о море, но и о духовой группе оркестра, а в стихотворении «Венеция», созданном еще в 1913 году, мы читаем о «глади стихших мандолин» [Там же, с. 68].

Автор поет своим творчеством гимн музыке, для чего вкладывает в уста своему герою, Николаю Николаевичу, мысль о том, что «человека столетиями поднимала над животными и уносила ввысь не палка, а музыка: неотразимость безоружной истины, притягательность ее примера» [4, с. 43-44]. Музыка, по мнению Пастернака, первична, все же остальное – вторично: «Так начинают. Года в два // От мамки рвутся в тьму мелодий, // Щебечут, свищут, – а слова // Являются о третьем годе» [1, с. 188]. Обстановка, события, описываемые как в прозе, так и в поэзии, также нередко связаны с музыкой и музыкантами (здесь «бравата Ракочи» [Там же, с. 135], «пианино» [Там же] соседствуют с «плотно захлопнутой нотной обложкой» [1, с. 101], по вечерам звучит вальс, упоминаются Бетховен [Там же, с. 133], Себастьян [Там же, с. 184] [Бах], Чайковский [Там же, с. 198]). Автор даже привносит в роман элемент автобиографичности, отправляя Тоню и Юру посетить вечер, где исполняется трио. Сходный эпизод из жизни Пастернака кочует из биографии в биографию с легкой руки самого писателя. Описание семьи Тони вполне могло бы быть использовано и для семьи Пастернака: «Громеко были образованные люди, хлебосолы и большие знатоки и любители музыки» [4, с. 55].

Но нити, протягивающиеся от музыки к творчеству Пастернака и обратно, значительно обширнее и простираются далеко за пределы прозы. Они проникают в поэзию, в которой птицы, из чьих «горластых грудей» [1, с. 93] может «прорваться» [Там же] не только трель, но и «голубая прохлада» [Там же], сравниваются с клавишами рояля: «Я клавишей стаю кормил с руки / Под хлопанье крыльев, и плеск и клетот» [Там же, с. 98]. Их «крикливые, черные, крепкие клювы» [Там же, с. 99], которые «скорей умертвят, чем умрут» [Там же], сходны с черными клавишами рояля. Рояль и пианино – всегдашними на поэтических страницах Пастернака: «Рояль дрожащий пену с губ облизет. // Тебя сорвет, подкосит этот бред. // Ты скажешь: – милый! – Нет, – вскрикну я, – нет. // При музыке?! – Но можно ли быть ближе, // Чем в полутьме, аккорды, как дневник, меча в камин комплектами, погодно?» [Там же, с. 186]. И, пожалуй, только «пианисту понятно шнырянье ветошниц...» [Там же, с. 203].

Однако не только камерная и/или инструментальная музыка находят свое место в поэзии и прозе Пастернака. Параллели между его творчеством и сюжетами опер также встречаются довольно часто: Юра и Тоня, подобно героям «Евгения Онегина» и «Царской невесты» (Ольга и Ленский, Иван Лыков и Марфа соответственно), так много времени проводили вместе, что осознание соединяющего их чувства приходит благодаря посредничеству кого-то из родни и/или знакомых.

Еще один пример – из «Доктора Живаго»: Анна Ивановна Громеко называет свой шкаф «Аскольдовой могилой» [4, с. 65], понимая под этим названием «Олегова коня, вещь, приносящую смерть своему хозяину» [Там же]. Автор с легкой иронией говорит о своей героине как о «беспорядочно начитанной» [Там же] и «путающей смежные понятия» [Там же] женщине. Однако музыканты и меломаны считают здесь еще один пласт ассоциаций: «Аскольдова могила» – опера, написанная А. Верстовским в 1835 году на либретто М. Загоскина по одноименному роману и бывшая очень популярной в свое время. Стихотворение «Памяти демона», входящее в сборник «Сестра моя – жизнь», также является отсылкой к опере «Демон» Антона Рубинштейна. Подобного рода шарады – далеко не редкое явление в творчестве Пастернака. Так, сочетание «внутренняя музыка» [Там же, с. 50] (которая питает дух Лары) одновременно является названием одноименного и часто исполняемого при домашнем музицировании романса А. Гурилева на стихи Н. Огарева. Важно отметить, что в «Истории...» трагедия происходит в семье органиста, увлекшегося сложнейшей импровизацией. А строки: «Когда случилось петь Дездемоне...» [1, с. 130] (молитва Дездемоны) и «Когда случилось петь Офелии...» [Там же, с. 131] (сцена безумия Офелии) отсылают не только к Шекспиру (о связях с его творчеством мы более подробно поговорим ниже), но и к операм «Отелло» Дж. Верди и «Гамлет» А. Тома соответственно. Герои Р. Вагнера, конечно, тоже появляются на страницах произведений Б. Пастернака: Тристан и Изольда занимают почетное место в стихотворении «Определение творчества» 1917 года.

Тишина наполнена у Пастернака смыслом и, как ни парадоксально, звуком. И это находит свое проявление в «Истории...». Но и в поэзии находим признание лирического героя: «Тишина, ты – лучшее, // Из всего, что слышал» [Там же, с. 130]. А в «Письма из Тулы» автор дважды вводит фразу: «Была необычайная тишина» [3, с. 27]. Тишина может умиротворять, быть желанной («после долгого шагания с пением хотелось посидеть немного молча, и чтобы кто-нибудь другой отдувался за них и драл свою глотку» [4, с. 38], или: «Он предположил, что все начнется, когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина. Не ибсеновская, но акустическая» [3, с. 30]), а может быть зловещей – молчалив Памфил Палых, страдающий от галлюцинаций.

Тишина может маркировать изменения, произошедшие в человеке. Она становится событием в его театральном понимании: «Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла, / И сон, как отзвук колокола, смолк» [1, с. 65]. Действительно, молчание героини сна становится переломным его моментом. Пастернак называет тишину «хищной» [Там же, с. 89], фактически не противопоставляя ее «немолчному, алчному, скучному хрипу» [Там же] и «тоскливому лягу» [Там же] льдин, а делая ее заговорщицей и союзницей, подобно тому как затихше нередко предшествует буре. Эти же ледяные «глыбы» [Там же], словно обладающие душой и, следовательно, голосом, «раскричались, таючи» [Там же, с. 91] в стихотворении «Весна» 1914 года. Голосом поэт наделяет мир

в целом и отдельные его проявления в частности: «Разорванное кружево / Деревьев говорливых» [Там же, с. 92]. Деревья обретают голос, потому что им есть что сказать лирическому герою; взаимодействие природы и человека для Пастернака не является отношением потребителя к предмету, напротив, это – диалог равных.

Итак, в ходе исследования нами было установлено, что мир произведений Ю. Пастернака наполнен звуками, каждый из которых вносит определенный семантический вклад в общий контекст. Голос становится параметром, по которому определяется личность человека. Более того, сопряжение звуков мира, созданного человеком, со звуками природы придает особый колорит как прозаическим, так и поэтическим произведениям Б. Пастернака.

#### *Список источников*

1. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. Т. I. Стихотворения и поэмы 1912-1931. 576 с.
2. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. II. Спекторский. Стихотворения 1930-1959. 528 с.
3. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. III. Проза. 632 с.
4. **Пастернак Б. Л.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. IV. Доктор Живаго, 1945-1955. 632 с.

### **V. L. PASTERNAK'S MUSIC AND SOUNDING WORLD**

**Hamenok Vera Ivanovna**

*Lomonosov Moscow State University*

*verakhamenok@gmail.com*

The acoustic side of B. Pasternak's works is considered in the article. Particular attention is paid to the principles of the interaction between the sounds of nature and the surrounding world with the sound of the human voice in all its diversity. It is noted that an important characteristic of Pasternak's creative work is its multi-level nature, the combination of different sound layers (both butt and lap). The paper also examines signs, which can be decoded only by the people who are versed in music, according to the author.

*Key words and phrases:* sound; phone; fragmentariness; ostinato; piano; Bach; Tchaikovsky; trio; "Askold's Grave"; internal music; B. Pasternak; silence; dynamic techniques; phone; polyphony; stratification of sounds; voice characteristic.

УДК 82:37(045)

*Поэзия четвертой волны русской эмиграции представляет собой малоисследованное и многогранное явление для современной филологии. В статье проанализированы некоторые особенности поэтического представления духовной связи русской поэзии Австралии: намечается исследование интертекстуальных связей с русской литературой, а также такого явления, как евангельский метатекст. Автор не претендует на исчерпывающее исследование, поскольку анализируются поэтические тексты только двух авторов – Натальи Крофтс и Елены Чинаховой.*

*Ключевые слова и фразы:* Н. Крофтс; Е. Чинахова; поэзия четвертой волны эмиграции; интертекст; метатекст.

**Якимов Петр Анатольевич**, к. пед. н., доцент  
*Оренбургский государственный педагогический университет*  
*pyakimov@mail.ru*

### **РУССКИЙ КОВЧЕГ В АВСТРАЛИИ (К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭЗИИ ЧЕТВЕРТОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ)**

Эмигрантская поэзия всегда стояла на особом месте, имела свое исключительное звучание. Как справедливо заметил В. Крейд, поэзия русского зарубежья, оторванная от родной земли, от родной атмосферы, от читателя, всегда имела удивительную жизнеспособность. Поэзия четвертой волны эмиграции (остановимся на некоторых именах современных авторов) создала свою особую атмосферу. Несмотря на то, что поэты, творящие «под Южным Крестом», находятся в совершенно иных обстоятельствах (к ним неприменимо наименование поэтов-эмигрантов, данное Ю. Иваском – «изгнанники»), эмоциональные и стилистические переключки с поэзией первой волны эмиграции вполне очевидны: находясь вдали от родного города, родной страны, русские поэты «пятого континента» питаются «соками родной страны» [3, с. 3-4]. Цель данной статьи – рассмотреть наиболее интересные способы поэтического представления духовной связи поэзии русского ковчега в Австралии с родиной.