

ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи

ВИНОГРАДОВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

ЗВУК В МИФОПОЭТИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА 1910-1920-Х ГОДОВ

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Тюленева Елена Михайловна

Иваново – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ПАСТЕРНАКА В МОДЕРНИСТСКОМ КОНТЕКСТЕ: ЗВУК И МИФ.....	21
1.1. Ключевые эстетические установки модерна: миф, синтез искусств, «дух музыки»	21
1.2. Теоретические интерпретации звука в модерне.	
1.2.1. Звук в теоретическом осмыслении символистов (А. Белый, Вяч. Иванов).....	30
1.2.2. Концепция звука в эстетике футуризма и работах представителей формальной школы.....	41
1.3. От музыки к поэзии: актуализация ритма в поэтическом мышлении Б. Пастернака	49
1.4. Ранний Пастернак: на стыке аудиального и мифологического	60
ГЛАВА 2. ЗВУК В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РАННЕГО Б. ПАСТЕРНАКА: ФОРМЫ И СПОСОБЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ	69
2.1. Звук в структуре поэтического мифа Пастернака	69
2.2. Звук в семантическом комплексе «творчества».....	93
2.3. Звук в «годовом цикле» сборников Б. Пастернака 1910-20-х годов: функционирование и трансформация	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	158

ВВЕДЕНИЕ

Звук (или «музыкальность») как категория поэтики Пастернака неоднократно становилась объектом изучения – причем музыкальность в большей, а звук в меньшей степени – что свидетельствует о значимости этой составляющей в поэтической системе автора. Однако в этих случаях звук рассматривался как частный элемент и трактовался по-разному.

Так, Б. Арутюнова¹ определяет звук как семантически отмеченную единицу, представляющую соотношение между понятием звука (обозначающее) и обозначаемым. При этом важным фактом является *повторяемость*² звуков, которая приводит к узнаванию их значения. Отсюда следует, что далеко не все звуковые проявления становятся конструктивным элементом поэтики Пастернака; подобные звуки служат больше звуковым фоном, иллюстрацией к отдельному тексту. В эту группу автор относит, например *пение двери, звуки зурны, шипенье ужонка*; а также звуки, которые, попав в текст, лишаются значения физического звучания – прежде всего, это устойчивые словосочетания и фразеологизмы («Стучатся опавшие годы, как листья, / В садовую изгородь календарей», – где неизбежность хода времени построена по модели «стучится старость»). Вероятно, такое отсеивание звуковых проявлений отчасти продиктовано как самим жанром научной статьи, так и несколько ограничивающим исследование подходом, в результате которого остальные звуки остаются за рамками рассмотрения. Тематический мотив, таким образом, образуют звуки и шумы мира культуры (неприроды) – города, дома; природы (дождь, гром, гроза).

Раскрывая и комментируя данные тезисы, Б. Арутюнова формулирует один из ключевых принципов пастернаковской поэтики, который включает

¹ Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989. С. 238-269.

² Здесь и далее в работе, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. – А.В.

ся в совмещении и смещении звуковых и зрительных образов, что приводит к снятию антитезы между звучащим и видимым миром³. С этим принципом напрямую связан синкретизм существования для Пастернака звукового (аудиального) и визуального начала. Более того, звук в сознании автора сопряжен как с образной структурой, так и семантикой, образует целостное единство: «Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуя и отбирая» (V, 64)⁴. В этом случае, по мысли Н.А. Фатеевой, происходит взаимная проекция сходства и смежности из звукового в семантический план и из семантического в звуковой, и слова становятся не только полисемантическими, но и полифоносемантическими⁵.

Н.А. Фатеева, рассматривая звуковую специфику поэтического мира Пастернака, важную роль отводит звуковому образу колокола (символизирующему призыв к *возрождению*), проходящему через все творчество поэта и становящемуся неким инвариантом. Образ колокола (включающий в себя различные варианты *благовеста*, *звона* и т.д.), оказывается встроенным в пространственно-временную модель, прежде всего, скрепляя собой верх-низ: «Звук в мире поэта всегда синтезируется в вышине, а затем отражается в пространстве земли и воды. Музыкальным символом "синтезированного звука" общего "хора" вселенной в первую очередь является "колокол", соединяющий "город" и "за-город"»⁶. Вместе с тем в фокус внимания исследовательницы входит анализ многочисленных звуковых комплексов текстов Пас-

³ Там же. С. 263.

⁴ Здесь и далее все ссылки на тексты Б. Пастернака даются по изданию: *Пастернак Б.Л.* Полное собр. соч. В 11 т. М., 2003-2005, с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская).

⁵ *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003. С.65.

⁶ Там же. С. 299-300. Отметим, что на эту отличительную черту поэзии Пастернака указывал еще К. Тарановский, писавший: «Она [резко выраженная звуковая ткань] держится прежде всего (но не только) на повторении пучков согласных, перекликающихся между словами и придающих тексту связность и плотность. Такая звуковая ткань служит не только художественному внушению, но и простому запоминанию текста – она напоминает звуковой строй заклинаний и поговорок, с одной стороны, и реклам или политических лозунгов, с другой». *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 211.

тернака, что отражено в выявлении и сопоставлении звуковых и морфологических связей, ассоциаций, повторов, форм.

М. Окутюрье акцентирует свое внимание на поэтике *ощущения* Пастернака, заключающейся в звуковом восприятии пространства; звуковые метафоры передают чувство пространства, представление о нем, причем чаще всего звуковые образы Пастернака предельно субъективны, алогичны. На примере текстов «Повести», «Охранной грамоты» и «Доктора Живаго» автор демонстрирует важнейшую роль звуковых пейзажей в текстах Пастернака и приходит к выводу, что если в относительно ранних произведениях звуки репрезентируют чаще физическое, реальное пространство, то в итоговом романе материальное пространство становится всеобъемлющим символом не только России, но и «земного простора» вообще, т.е. действительности как одного осмысленного целого, жизни как универсального начала бытия⁷.

И.И. Ковтунова, анализируя образную структуру сравнений Пастернака, отмечает, что сравнения, в которых на передний план выдвигаются звуковые связи, всегда содержат, наряду со звуковой, в их более глубинной основе смысловую мотивацию⁸. Промежуточный вывод относительно тесной связи звука и смысла в поэтических текстах Пастернака исследовательница формулирует следующим образом: «Звуковая музыка в стихах раннего Пастернака создается обычно сочетанием разного рода повторов и конфигурации звуков: повтором одного, двух или нескольких звуков, повтором с перестановкой, повтором с зеркальным отражением звуков. Характерна также звуковая цепь (венки), когда один звук из сочетания служит началом новых сближений»⁹.

В статье «"Звуковые образы" поэзии Бориса Пастернака», в целом носящей описательный характер, Н.А. Еловская и И.Ф. Сидякова констатируют

⁷ Окутюрье М. Пространство и звук (о звуковом восприятии пространства в поэтике Б. Пастернака) // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 125-126.

⁸ Ковтунова И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 142.

⁹ Там же.

высокую частотность в пастернаковских текстах музыкальных сравнений¹⁰. В свою очередь «звуковые образы» нередко уточняют смысл и передают оттенки настроения лирического героя (бурным переживаниям, «накаленной» эмоциональной атмосфере соответствуют громкие, резкие, оглушительные звуки – «крик», «свист», «голошение»)¹¹. Отдельно авторы останавливаются на «звучащем» характере пастернаковской природы, ее полифонизме и, как следствие, отмечают вслушивание героя в звуки мироздания.

Звуковое начало становится предметом рассмотрения В.И. Хаменюк¹². Анализируя акустическую сторону произведений Пастернака, автор акцентирует внимание на присутствии в его прозе технологических реалий времени, таких как телефон (телефонный звонок, голос). Исследовательница замечает, что в прозе звонок связан с напряженнейшими моментами повествования; более того, телефон в некоторых случаях сам становится актантом. Знаменательной особенностью пастернаковских героинь «Доктора Живаго», как пишет В.И. Хаменюк, становится тот факт, что они близки музыке, то есть наделены уникальными способностями голоса. Например, «бестелесная, присутствует рядом с Юрой его мама после смерти физического тела, но оставляет взамен голос: "слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел"»¹³. Голос, таким образом, становится параметром, по которому определяется личность человека. Тишина же маркирует собой изменения, произошедшие в человеке.

Безусловно, обозначенные выше подходы к звуковой составляющей творчества Пастернака являются многоплановой иллюстрацией «звукового» среза текстов автора. Однако поэтика звука, его особый «синкретичный» ста-

¹⁰ Еловская Н.А., Сидякова И.Ф. «Звуковые образы» поэзии Бориса Пастернака // Проблемы современной науки. Ставрополь, 2013. № 10-1. С. 31-36.

¹¹ Там же. С. 32.

¹² Хаменюк В.И. Музыка и звучащий мир Б.Л. Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 5 (71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 38-41.

¹³ Там же. С. 39.

тус и функционирование этим не исчерпывается. В указанных работах скорее намечены возможные векторы изучения данного аспекта, которые можно расширить. Так, на наш взгляд, есть все основания рассмотреть функционирование звука в мифопоэтическом пространстве текста, выявить и доказать его структурообразующую роль. Кроме того, представляется важным эксплицировать собственно пастернаковский подход к звуку в художественном тексте, что на фоне модернистских практик символизма и футуризма представляется перспективным. В этом смысле звук в творчестве Пастернака больше тяготеет к полюсу авангарда, где, в отличие от символистов, он не наделяется высшим, трансцендентным смыслом, но наоборот уподобляется вещи, предмету, пластическому материалу. Однако нельзя отрицать и отсутствия влияния символистского подхода к звуку¹⁴, что проявится в пастернаковском мифомышлении.

Мифопоэтический аспект творчества Пастернака неоднократно попадал в поле изучения исследователей. О специфике пастернаковского мифомышления одним из первых писал В.С. Баевский¹⁵, констатировавший устойчивое внимание поэта к фольклорным и мифологическим истокам искусства слова и глубокое их осознание¹⁶. Ключевым пафосом «поэта с выраженными чертами мифологического мировосприятия» (определение Баевского) становится творение нового космоса в рамках поэтического текста, при этом космогоническая модель Пастернака основана на гомоморфизме человека и вселенной¹⁷.

«Предтворческое» же миросостояние, как замечает уже А. Хан, в основных своих чертах соответствует тому состоянию раздробленности, из ко-

¹⁴ Например, В. Альфонсов, характеризуя ранние тексты Пастернака, писал: «Свои первые литературные шаги <...> Пастернак делал если не в русле символизма, то, безусловно, в соприкосновении с ним». *Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака*. Л., 1990. С. 25.

¹⁵ *Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: Опыт прочтения // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1980. Т. 39. № 2. С. 116-127; *Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы*. Смоленск, 1993.

¹⁶ *Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы*. Смоленск, 1993. С. 30.

¹⁷ *Там же*. С. 35.

торого творчество как вспомогательный акт должно вывести мир, и которое в своей аналогии с мифопоэтическим мышлением соответствует состоянию мира перед Первоактом творения на начальном этапе космогенеза¹⁸. Вскрывая эту одну из основных черт пастернаковского мифомышления, Хан обращает внимание на структуру пространства в художественном мышлении Пастернака и приходит к следующему: «В художественном мире Пастернака нет абстрактного, универсального пространства, которое существовало бы без заполняющих его вещей и до появления в нем творца, т.е. как объективно-универсальная данность, существовавшая еще до акта творения»¹⁹. В этом отношении специфика организации пространственно-временного континуума соответствует мифопоэтическому пространству, которое не предшествует вещам, его заполняющим, а, наоборот, конституируется ими²⁰. Пастернаковское пространство, таким образом, не может существовать без лирического «я», поэта-творца, проговаривающего и тем самым создающего новую поэтическую вселенную.

Иначе мифологический пласт творчества Пастернака рассматривает Е. Фарыно²¹, выявляя мифологические архетипы, античные сюжеты, к которым восходят те или иные образы. Исследователь делает акцент на том, как функционируют мифологемы в структуре поэтических и прозаических текстов Пастернака вследствие их авторского переосмысления, семантических сдвигов и наделения коннотациями. В более поздней статье Фарыно отмечает, что миф у Пастернака не реализуется в тексте открыто, он присутствует как вторичная семантика²².

¹⁸ Хан А. Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 48.

¹⁹ Там же. С. 104.

²⁰ Топоров В.Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. М., 1983. С. 234.

²¹ Фарыно Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1989. Sonderband 22.

²² Фарыно Е. Мифопоэтичность пастернаковских локусов: откуда и как туда попадают и как и куда оттуда выбираются // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 105.

Специфика мифомышления Пастернака подробно описана Е.М. Тюленевой²³. Как отмечает исследователь, своеобразие пастернаковского мифотворчества состоит в том, в отличие от многих современников поэт воспроизводит не мифологические сюжеты и контексты, а собственно принципы мифомышления. Для изучения и демонстрации этого феномена Е.М. Тюленева выявляет следующие характеристики мифологического мышления, свойственные поэтике Пастернака: отождествление составляющих мир элементов; предпочтение чувственного восприятия мира; генетический подход к явлениям, предметам и событиям; синкретизм времени и пространства; оперирование оппозициями; ориентация на миф космогенеза, воспроизведение сакральных событий в ритуалах. При этом исследователь подчеркивает, что каждая из названных характеристик претерпевает последовательную трансформацию: «субъектно-объектные отношения дифференцируются, но вступают при этом в со-творчество; субъект наделяется функциями Творца, но поэтический акт проецируется на акт миротворения; чувственное восприятие предстает во взаимосвязи с абстрактным; жесткая структура мифа стремится к свободному осмыслению – части сотворенного мира живут самостоятельной жизнью; создается масса способов для устранения оппозиций, <...> ритуальные жесты пробуждают творческие способности»²⁴ и т.д.

По мнению Е.М. Тюленевой, связывая художественный текст с ранним мифом, Пастернак подчеркивает общую форму их существования. «Тем самым подтверждается возможность внутреннего движения мифа, сходного с внутренним движением текста: трансформации, рождение новых значений и выход за собственный предел»²⁵. Таким образом, Пастернак «вскрывает собственные потенциальные возможности мифа и, прежде всего, его самопоро-

²³ Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-20-х годов: Мифомышление и поэтика текста. Диссертация ... кандидата филологических наук. Иваново, 1997.

²⁴ Там же. С. 184-185.

²⁵ Там же. С. 201-202.

ждающее начало»²⁶. Соответственно, и поэзия в пастернаковском варианте предстает самостоятельным миром-текстом.

Л.Л. Горелик, рассматривая прозу и стихи Пастернака разных периодов, приходит к выводу, что он на протяжении всего своего творчества в художественной прозе и стихах создает собственный миф о вечно пересоздающей действительности человеке-творце²⁷. Исследователь также выделяет особенности прозы автора, которые свидетельствуют о «неомифологизме» пастернаковской эстетической системы. «Неомифологизм» Пастернака формируется теургической деятельностью художника, опорой на образы мифологии и предшествующей литературы, символы, наращивающие значение от произведения к произведению и системное восприятие текстов, что соответствует стремлению «неомифологических» произведений объединяться в циклы, книги стихов²⁸. Если учитывать постоянную ориентированность Пастернака на миф и присущее ему мифомышление, то эта сторона эстетики Пастернака органична всей авторской поэтике.

В статье О. Мальцевой «Мифомышление Пастернака в цикле "Романовка"» рассматриваются особенности воплощения пастернаковского мифологизма на примере раннего цикла из книги «Сестра моя жизнь». Мифомышление, проявляющееся через различные отсылки к мифологии и образы, которые имеют мифологические корни, интерпретируется через христианское мировидение поэта: «Принципиальная повторяемость библейской реальности в художественном мире Пастернака, ее способность разворачиваться непосредственно тут и теперь выступает как признак своеобразного, христианского по своей сути, мифомышления поэта»²⁹. И поскольку в указанном цикле основной темой, по мнению автора, является тема грехопадения, смерти духовной, а идеей – мысль о постоянном повторении библейского сюжета в ис-

²⁶ Там же. С. 202.

²⁷ Горелик Л.Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М., 2011. С. 323.

²⁸ Там же. С. 331.

²⁹ Мальцева О.А. Мифомышление Пастернака в цикле «Романовка» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград, 2013. Вып. 8. С. 117.

тории, то выразителем поэтического мифомышления художника – христианина и философа одновременно – становится круг как символ цикличности времени, повторяемости в нем извечного библейского сюжета³⁰.

Мифопоэтический аспект творчества Пастернака разрабатывается в диссертационном исследовании Я.В. Солдаткиной «Мифопоэтика русской прозы 1930-1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак)». В частности, автор приходит к выводу, что мифопоэтическая система романа «Доктор Живаго» строится двояким образом: с одной стороны, Б.Л. Пастернак обращается к ведущим христианским образам и героям, которых переосмысливает в соответствии с собственными представлениями, вдохновленными русской религиозной философией. С другой стороны, автором мифопоэтизируются аллюзии на литературные сюжеты и коллизии, литературных героев, фигуры русских поэтов и писателей (Блока, Пушкина и других). Взятые в совокупности, они используются в создании целостного образа России и российской культуры, представляющего собой пастернаковскую вариацию эпической картины мира³¹.

Мифопоэтика сна в лирике Пастернака становится одним из аспектов рассмотрения онейрических текстов в диссертационном исследовании Г.А. Закроевой³², чему посвящен отдельный параграф. В частности, автор отмечает, что в стихотворениях о снах («Дурной сон», «Сон», «Морской штиль», «В лесу») Пастернак создает либо особый временной континуум, либо пространство без времени, что объясняется одной из мифологических черт сна – отсутствием привычного течения времени; описание реальности и сна в текстах такого типа оказывается диаметрально противоположным³³. Реализация элементов космогонического мифа также происходит в некото-

³⁰ Там же. С. 121.

³¹ Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930-1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак). Автореферат диссертации ... доктора филологических наук. М., 2012. С. 25.

³² Закроева Г.А. Поэтика сна в творчестве Б.Л. Пастернака: Диссертация ... кандидата филологических наук. Смоленск, 2017.

³³ Там же. С. 72-73.

рых снах лирического субъекта («Венеция», «Бабочка-буря»). В этих и других произведениях отражены представления о рождении мира, единстве человека и природы, и равнозначности человека и Вселенной.

Кроме того, в онейрических текстах, как показывает автор, отдельная роль отводится звукам, переходящим в этой ситуации в категорию символов, заключающих в себе смысловое ядро³⁴. Автор констатирует, что сон и звук являются сопутствующими темами как в поэзии, так и в прозе Пастернака: «Во всем творчестве Пастернака можно наблюдать динамическое развитие темы звука в связи с онейромотивами. В ранних стихотворениях лирический субъект просыпается от громких звуков. В "Стихотворениях Юрия Живаго" и книге "Когда разгуляется" яркие звуковые образы ранней лирики сменяются тихими звуками природы, такими как шелест листьев, шум дождя и ветра. В романе "Доктор Живаго" <...> звук становится предвестником трагических перипетий, тогда как герой романа стремится к тишине, рождающей откровение и истинное познание»³⁵.

Таким образом, мифопоэтическое мышление Пастернака и созданное им мифопоэтическое пространство рассматривается современным пастернаковедением как один из показательных и характеризующих ракурсов уникальной эстетики поэта.

В этой связи, возможно, стоит рассматривать то звуковое разно- и многообразие (как форм, так и способов художественного проявления), которое отмечалось исследователями Пастернака, именно в контексте мифопоэтики как поля синтетичности и синкретичности. И в этом ракурсе, возможно, стоит учесть специфическое пастернаковское восприятие мира, которое можно характеризовать как аудиальное (в отличие от визуального, кинестетического или дигитального).

³⁴ Там же. С. 37.

³⁵ Там же. С. 177.

Аудиальное мышление в целом и, в особенности, применительно к художественной практике, безусловно, требует отдельного изучения³⁶. Здесь же оно нужно нам контекстуально – для понимания как характера восприятия Пастернаком мира, так и специфики оформления этого восприятия. Мы будем понимать аудиальное мышление как авторскую способность перцепировать окружающую реальность в первую очередь по звуковым каналам и в форме звуков, с последующей реализацией – путем своеобразной перекодировки – этого специфического формата знания в художественном творчестве.

Актуализация данного компонента мышления продиктована как биографическим контекстом, включающим в себя моменты «изживания музыки»³⁷ (III, 159), так и обращением к тому, что непосредственно связано с музыкой, звуком, ритмом и творчеством в письмах и эстетико-теоретических работах («Символизм и бессмертие», «Охранная грамота», «Люди и положения»). Также в самой работе Пастернака со звуковыми образами, в их структуре демонстрируется переложение музыкальных и композиторских техник и приемов в поэтические (литературные) формы. Иными словами, можно предполагать, что пресловутый момент «изживания» оставляет свой след и в художественном сознании. Так, Вяч.Вс. Иванов условно определяет Пастернака с его восприимчивостью к музыке как «правополушарного» поэта: «Человеку такого склада, – отмечает автор, – мир открывается через звуки – не обязательно музыкальные, но чаще всего не речевые (речь западает в его ум

³⁶ Некоторые подступы к этому вопросу сделаны в статье М.А. Авериной. Как пишет автор, «для Бориса Пастернака музыка не только любимый вид искусства, но и способ поэтического мышления». *Аверина М.А.* Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака // «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы XXVI международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск, 2013. С. 32.

³⁷ Ср. характерный отрывок из «Охранной грамоты»: «Музыка, прощанье с которой я только еще откладывал, уже переплеталась у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне <...> Пятнадцатилетнее воздержание от слова, приносившегося в жертву звуку, обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику» (III, 159).

обычно целыми слитными предложениями). Нередко звуковые и зрительные образы соединяются вместе»³⁸.

С другой стороны, творчество Пастернака, попадая в обширный контекст модернистского осмысления феномена «духа музыки», разнообразных подходов и интерпретаций категории звука в символистском и авангардистском дискурсах, не может не отразить в себе рефлексию этих установок эпохи. Раннее поэтическое творчество Пастернака представляет собой своеобразный звучащий образ мира, отдельные звуки-элементы которого составляют единое звуковое пространство. В этой связи будет уместно говорить о некой эволюции звучания и звукообразов в поэтической системе автора.

Наиболее полно современные подходы к звуковому образу проанализированы в диссертационном исследовании К.В. Дьяковой³⁹, где на основании анализа актуальных теорий, затрагивающих взаимодействие «слова» и «звука» в художественном тексте, предлагается результирующие характеристики «звукообраза» как теоретико-литературного понятия. Таким образом, звукообраз 1) представляет собой полноценный художественный образ произведения, не привязанный строго к фонетическим компонентам текста (что позволяет перенести акцент с фонологического аспекта на собственно литературный); 2) рассматривается как художественный образ звука/звучания в литературном произведении, форму словесного воспроизведения звукового бытия; 3) обладает собственной структурой, функционирует как относительно независимое, поддающееся условному вычленению звено в составе художественного целого. Структуру звукового образа следует рассматривать в диалектическом единстве его формальной организации и содержательной сути, а формальная суть звукообраза проявляется в выборе особой художественной техники воссоздания того или иного звука в произведении⁴⁰.

³⁸ Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1999. С. 97, 98-99.

³⁹ Дьякова К.В. Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина. Диссертация ... кандидата филологических наук. Тамбов, 2011.

⁴⁰ Там же. С. 4, 6.

Предложенные параметры представляются вполне убедительными с методологической точки зрения и емкими, что позволяет нам в дальнейшем пользоваться ими при описании структуры и функционирования звука в ранней лирике Пастернака. В нашем случае, звукообраз как особая форма художественного образа, так же будет основываться на вербальном описании различных характеристик звука и акустических качеств, начиная от синкретичного существования звука наравне с предметами, заканчивая особенностями восприятия звука лирическим героем и звуковыми трансформациями текста в целом. Следовательно, семантика и структура звукового образа будет зависеть от источника звучания, его характера; наличия/отсутствия в тексте реципиента; наличия/отсутствия визуальных параллелей/образов; контекста – авторского, читательского, культурологического и других сопутствующих условий. Оговоримся, что в этой связи фонетическая сторона текстов будет для нас иметь вспомогательную функцию и выступать как дополнение лишь в необходимых случаях.

В этой связи **актуальность** работы обусловлена отсутствием полного и комплексного рассмотрения звука в ранних поэтических текстах Пастернака в целом и в мифопоэтическом аспекте в частности, недостаточной степенью исследованности функционирования звуковых образов и их роли в поэтике автора.

Объектом настоящего исследования является раннее творчество Б. Пастернака во всем его жанровом многообразии (художественные тексты, теоретические и критические статьи, проза, письма).

Акцент внимания на раннем творчестве объясняется тем, что именно в 1910-е года Пастернак вступает в литературу, делает первые осознанные шаги в творчестве. Его поиск, формирование как поэта проходит в своеобразном диалоге как с предшествующими традициями (символизм, романтизм), так и с современными (футуризм). Это поле притяжения-отталкивания, общий контекст эпохи модерна позволяют, на наш взгляд, выявить специфические черты авторского мышления. В то же время, выделяя ранний период

творчества (до 1930 г.) как целостную поэтическую систему со своей эволюцией, мы видим ее частью творчества Пастернака в целом.

Предмет исследования – звук (звучание) в поэтических текстах автора, его формы, способы создания и выражения, а также функции и специфика в уникальном мифопоэтическом пространстве, созданном Пастернаком.

Материал исследования составляет корпус текстов Б. Пастернака, который включает теоретические и эстетические статьи и работы, письма, ранние прозаические тексты и стихотворения первых четырех сборников «Блинец в тучах» (1913 г.), «Поверх барьеров» (1916 г.), «Сестра моя жизнь» (1922 г.) и «Темы и вариации» (1916-1922 гг.). Основным источником текстов для нашей работы послужило полное собрание сочинений Б. Пастернака в одиннадцати томах⁴¹.

Цели работы заключаются в комплексном изучении звука (звучания) в мифопоэтике раннего Пастернака и обосновании актуальности звука как одного из структурообразующих элементов поэтики автора.

Соответственно, **задачи** исследования состоят в следующем:

- во-первых, проработка ключевых установок модерна с его ориентированностью на миф, синтез искусств, «дух музыки»; определение места пастернаковской концепции звука в ряду модернистских идей;

- во-вторых, выявление специфики мифопоэтического мышления Пастернака, роли и места аудиального начала в его мифопоэтике и эстетике;

- в-третьих, определение способов создания и существования «звука», его роли и функции в структуре поэтического мифа Пастернака через анализ звуковой структуры стихотворений и звукообразных комплексов художественных текстов поэта.

Методологическая основа работы заключается в сочетании типологического, структурного и формального, а также культурно-исторического, сравнительного и интертекстуального методов, что предполагает всесторон-

⁴¹ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO. 2003-2005.

ний анализ теоретического, историко-литературного и текстового материала в рамках заявленной темы.

Теоретической базой для исследования пастернаковской поэтики послужили работы Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, С.Н. Бройтмана, И.П. Смирнова, Вяч. Вс. Иванова; мотивики – Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова; мифопоэтики – Е. Фарыно, В.С. Баевского, Л.Л. Горелик, Е.М. Тюленевой; становления поэтической индивидуальности – Л.С. Флейшмана, К.М. Поливанова, В.Н. Альфонсова, Н.А. Фатеевой. Привлекаются также культурологические и философские работы Я.Э. Голосовкера, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, С.С. Аверинцева.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Предпринят комплексный анализ звука (звучания) в мифопоэтике раннего Пастернака, выявлены способы его существования и приемы использования.

2. Обоснована специфическая роль звука как структурообразующего элемента поэтики автора.

3. Впервые актуализирован вопрос об аудиальном мышлении Б. Пастернака и предложены пути обоснования этого специфического типа художественного мышления поэта.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении форм существования звука (звучания), а также приемов его создания и использования в модернистском тексте в целом и в его мифопоэтическом преломлении в частности.

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использования и применения основных выводов исследования для дальнейшего изучения творчества Пастернака в целом и роли звука в поэтике автора в частности. Некоторые механизмы анализа поэтических текстов могут быть перенесены на творчество других авторов. Также результаты исследования могут быть применены при подготовке курсов по русской литературе начала XX века, спецкурсов, посвященных творчеству Пастернака.

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспорту специальности 10.01.01 – русская литература** по следующим пунктам: п. 4 – История русской литературы XX – XXI веков; п. 7 – Биография и творческий путь писателя; п. 8 – Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; п. 11. Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т.п.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музыка, ритм, звук составляют в творчестве и биографии Пастернака комплекс тематических мотивов, что позволяет говорить о специфическом поэтическом мышлении автора, которое условно можно назвать аудиальным (звуковым). Биографически заданное аудиальное мышление находит наиболее адекватное художественное выражение в мифопоэтическом подходе к тексту, которое начинает формироваться в раннем творчестве Б. Пастернака.

2. Использование Пастернаком универсальных символических знаков звука или образов, традиционно в литературе связывающихся со звуком, хотя и сохраняет отсылки к узнаваемым читателями контекстам, вместе с тем постоянно содержит элементы размывания символических значений. Происходит это через нейтрализацию символического значения или стирание символизации; выявление второго плана/ракурса в исходном символе; оживление, овеществление символа; метонимическое замещение символа, коррелирующее с синкретизмом предметов и деталей в поэтическом мире. Так или иначе во всех случаях использования прямого звукового образа или символа происходит обозначение рубежного пространства, пограничной ситуации, момента лиминальности.

3. Звук в мифопоэтическом пространстве Пастернака имеет следующие функции:

– обозначение или создание ситуации хаоса, кризиса, неструктурированности мироустройства, крайней фрагментарности пространства (достигается через звуковую неразборчивость, «сплошность», какофонию);

– воспроизведение рубежного времени и пространства, «вызов», предвестие его (создается звуком в его максимальном, предельном проявлении);

– воссоздание состояния синкретизма, нераздельности пространства, снятия оппозиций внутри текста, момента первотворения;

– реализация вокативной ситуации, вызова лирического субъекта, а также его метонимического замещения;

4. Можно говорить о полифункциональности звука в мифопоэтических текстах раннего Пастернака. Кроме того, звук у Пастернака в этот период амбивалентен: так, например, гул, шум, грохот, общая какофония и звуковая неразличимость выступают знаками хаоса; в то же время именно через звук, голос как креативное начало раздробленность и хаотичность преодолеваются. Звук может сам становиться действующим актантом и даже творцом, поэтому происходит его овеществление, наделение антропоморфными свойствами.

5. Идея творения как первостепенная в мифопоэтике отзывается в эстетической системе поэта в целом: тема, мотив, образный комплекс «творчества» являются одними из самых частотных проявлений в поэтическом мире Пастернака в целом. В семантическом поле «творчества» звук, соединяясь с «водностью» и образуя синкретическое целое, репрезентирует становление поэта, авторского голоса. Со звуком соотносятся маркеры творчества (бумага, стол, рояль); звук способен провоцировать появление творчества, создавая необходимое для этого пространство. В свою очередь, творчество также влечет за собой появление полифонизма звуков. Вместе с тем, через звук будет эксплицироваться не только авторская поэтика, но и эволюция поэтического «я» со всеми особенностями лирического героя Пастернака.

6. Соединение двух движущих идей пастернаковского мифа: космогенеза и творчества воплощено в своеобразном «голичном» цикле, представленном в ключевых сборниках поэта – «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь», «Темы и вариации», наглядно демонстрирующих завязку, развитие и кульминационную фазу лирического сюжета. Движение звука развивается последова-

тельно от стадии к стадии: весеннее преображение природы сопровождается формированием, становлением звука; затем его интенсивность возрастает (с появлением в текстах «апрельской» составляющей), и, наконец, звук достигает своего апогея в «летних» стихотворениях, отчасти захватывая и осенние. Однако в основном «осенние» тексты демонстрируют деформацию, ущербность и неполноту звука, подготавливая тем самым характерно мифологическую ситуацию умирания и достижения рубежа, за которым – новое возрождение звука и, соответственно, замыкание цикла в «зимних» текстах.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в 9 публикациях, в том числе – 3 в журналах из списка изданий, рекомендованных ВАК РФ, и в докладах на ежегодных межвузовских конференциях в ИвГУ: «Молодая наука в классическом университете» (2015, 2016, 2017), на конференциях «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 2015) и «Текст культуры и контекст истории: научный и художественный аспекты» (Кострома, 2015).

Структура диссертационного исследования. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы (142 наименования).

Глава 1. ПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ПАСТЕРНАКА В МОДЕРНИСТСКОМ КОНТЕКСТЕ: ЗВУК И МИФ

1.1. Ключевые эстетические установки модерна: миф, синтез искусств, «дух музыки»

Модернизм являет собой сложное и многоуровневое явление, синтезируя различные эстетико-философские концепции. Осознавая масштаб данного феномена, вначале выделим лишь некоторые его доминанты, необходимые, прежде всего, для выявления «проблемного поля» работы и расстановки нужных акцентов.

Одной из универсалий эпохи становится миф; понятие «мифологизм» расширяет рамки своих значений и становится не только и не столько приемом, сколько особым мироощущением. Более того, миф начал проявлять себя во многих сферах искусства, постепенно обретая статус главной культурной категории. В литературе рубежа XIX-XX веков «реабилитация» мифа связывается с творчеством символистов, теоретические положения и художественные практики которых отмечены колоссальным влиянием мифологического начала. Безусловно, ориентация на миф и черты мифологического мышления свойственна литературе XX столетия в целом, однако в фокусе нашего внимания именно русский символизм, потому как именно он аккумуляровал ключевые идеи модерна, создав прецедент для последующих поэтических практик.

Обращение младших символистов к мифотворчеству во многом обусловлено их всеобщей идеей панэстетизма, идеей Красоты как глубинной сущности мира, способной его преобразить. Как следствие, искусству отводилась особая роль преобразования действительности. Поэт же мыслился как демиург – творец новой реальности. Поскольку миф являет собой сосредоточенный образ мира, из этого вытекает представление символистов о мифе как о выражении всех творческих начал мира и культуры. Миф, таким образом,

воспринимался главенствующей категорией в создании нового искусства, универсальной культурной формулой. С одной стороны, миф выступал для символистов в качестве архаической категории, с соответствующими признаками этого варианта мифа (цикличность времени, сакральность акта перворотворения, особая логика причинно-следственных и связей и т.д.). С другой – эстетический подход каждого из художников был индивидуален, что подразумевало авторскую интерпретацию мифологических сюжетов, трансформацию образов и переосмысление традиционных мотивов. В свете подобных обращений к мифу постепенно оформляется неомифологизм как сознательная апелляция к мифу, переосмысление его составляющих. Неомифологизм практически не связан с *древним* мифом; миф в данном случае не воссоздается, а творится заново и в новых условиях. Миф, таким образом, проявляет себя в произведении как структурирующее начало образного и предметного мира, индивидуально характеризует того или иного персонажа. Классические мифологемы так же могут оказаться объектом авторского переосмысления.

Наряду с мифом, ключевой чертой художественного сознания модернизма является тяготение к синтезу. Понятие синтеза понимается как слияние жизни и искусства (в свете жизнотворческих устремлений), так и синтез разных видов искусства (поэзии, музыки, живописи, архитектуры). Так или иначе, синтез актуализировался в рамках жизнестроительных концепций, связанных со стремлениями переоформить, преобразовать современную действительность по эстетическим канонам. Одним из первых проявлений синтеза в новой культурной эпохе является философия всеединства В. Соловьева, заключавшего идею о гармоническом синтезе религии, науки и философии. Вяч. Иванов видел в синтезе индивидуального и коллективного почву для возникновения нового соборного сознания.

Однако мы остановимся на одном из проявлений синтеза модерна – на попытке символистов соединить поэзию с музыкой. Музыкальные формы, особая структура организации, ритм, лейтмотивы – все эти составляющие гармонично сосуществуют с поэтическим текстом. Наиболее ярким проявле-

нием подобных экспериментов стали симфонии А. Белого – построение литературного текста по канонам музыкального произведения. Но и здесь помимо формально выраженных синтетических экспериментов проявилась мировоззренческая константа мышления эпохи – прямое или опосредованное обращение к рационально непознаваемому, интуитивному началу. По наблюдениям А.В. Лаврова, «апелляция к музыке – искусству эмоционально отчетливых и ярких, но иррациональных ассоциаций – оказывалась в художественной системе Белого коррелятом сферы потустороннего, сверхреального, переживаемой, однако, как главный, важнейший компонент видимой, чувствуемой и изображаемой реальности»⁴². Сам автор симфоний в статье «Будущее искусство» 1907 года определял примат музыки над остальными видами искусства, ее центрообразующий характер так: «Стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр. Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистереии как к синтезу всех возможных форм»⁴³.

Неотъемлемой составляющей художественного синтеза для Вяч. Иванова должен стать его литургический и соборный характер, что приближает этот процесс к некому мистическому таинству. Главным теургическим действием предстает Мистерия, цель которой – преобразование бытия. Кульминационным этапом синтетических исканий модерна можно считать мистериальный проект Скрябина (перекликающийся с Мистерией Иванова), призванный воплотить в жизнь соборное действие, участником которого должно было стать все человечество. Конечная цель подобного теургического акта – преобразование (через гибель и возрождение) вселенной и всего человечества.

⁴² Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. М., 2010. С. 9.

⁴³ Белый А. Будущее искусство // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 328.

Эпоха модерна отмечена своим особым отношением к музыке. Музыка воспринималась как универсальная стихия, способная интуитивно постигать мир. Кроме того, музыка ставилась в один ряд с мифом и словесным творчеством. Ключевой фигурой, оказавшей значительное влияние на художественное сознание модернизма, становится Ф. Ницше и его работа «Рождение трагедии из духа музыки» 1872 г. Стоит отметить, что ницшеанские идеи оказали колоссальное влияние на культурную ситуацию рубежа веков, задав иную эстетическую систему координат и тем самым определив новый вектор развития искусства. Многие культурологические и эстетико-философские понятия Ницше (вечное возвращение, сверхчеловек, смерть Бога, дух музыки и др.) были подхвачены и актуализированы эпохой модерна, что предопределило духовную атмосферу всего столетия.

Отправной точкой для Ницше служит обращение к греческой культуре, мифологии, что также, безусловно, повлияет на эпоху модерна с его мифологизмом и нарастающим интересом к устойчивым культурным образам и архетипам. Основопологающей идеей Ницше в этом трактате является диалектически взаимосвязанная пара понятий, олицетворяющая два противоположных начала – аполлоническое и дионисическое. Первое из них проявляется в пластических искусствах; оно подчиняется принципам упорядоченности, рациональности, гармоничности. Второе – дионисическое – выражает творческое, стихийное, иррациональное начало (искусство музыки), и соотносится Ницше с состоянием алкогольного опьянения. При взаимодействии этих противоположных начал, действующих «в раздоре между собой» и образующих некую целостность «чудодейственным метафизическим актом эллинской “воли”»⁴⁴, они создают собой аттическую трагедию, явление аполлоническое и дионисическое одновременно.

При этом Ницше подчеркивает двоякое действие дионисического искусства на аполлонический художественный дар: музыка побуждает к сим-

⁴⁴ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 59.

волическому созерцанию дионисической всеобщности, музыка затем придает этому символическому образу *высшую значительность*; исходя из этого, заключает Ницше, именно музыка способна порождать *трагический миф*⁴⁵. Миф обороняет нас от музыки и, с другой стороны, только он придает ей высшую свободу: «В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ никогда не могли бы достигнуть»⁴⁶. «Дух музыки», по Ницше, – всеобщее универсальное содержание бытия, выступающее основой культуры, но смысл которого вербально невыразим; язык неспособен выразить внутреннюю сторону музыки: «Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове»⁴⁷. Кроме всего, ключевой пафос трактата Ницше заключается в том, существование самого мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен – оказалось чрезвычайно близким символистам с их идеей панэстетизма и преображением жизни посредством искусства.

Категория «духа музыки» становится чрезвычайно важной в эстетической системе младосимволистов (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок), художественные искания которых в период становления (1900-1905 годы) прошли «под знаком» идей Ницше, главным образом его «Рождения трагедии». С одной стороны, символисты оказались под некоторым влиянием идей Вл. Соловьева, его учением «всеединства», с другой, так или иначе, все они попадали в «силовое поле» ницшеанства. Как точно и афористично заметила

⁴⁵ Там же. С. 120.

⁴⁶ Там же. С. 140.

⁴⁷ Там же. С. 78.

А. Пайман, «в поэзии младших символистов под космосом умственных построений Соловьева шевелится животворный хаос ницшеанского Диониса»⁴⁸. Именно к этим годам относятся значимые работы Иванова («Ницше и Дионис», «Две стихии в современном символизме»), Белого («Ницше», «Формы искусства»), в которых происходит рецепция и осмысление идей немецкого философа.

Актуализация «духа музыки» и обращение к данной категории – возврат к истокам, архаической культуре, наделение музыки мифологическим – и шире – космическим содержанием: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом “хлынуть”. Таков закон всякой органической жизни на земле – и жизни человека и человечества. Болевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм»⁴⁹.

Музыка младшими символистами принималась за основу всех видов искусств, становясь практически «сверхискусством». Для А. Белого, в частности, музыка – высшее из всех искусств, включая поэзию, потому как она в высшей степени свободна от ограничений и максимально беспредметна, безобразна: «Всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным – музыку как чистое движение». «Классифицируя» виды искусства, Белый исходит из того, насколько проявлена в том или искусстве категория “духа музыки” <...> Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире»⁵⁰. Музыка, таким образом, становится на самую верхнюю ступень иерархии искусств. Однако изначально музыка выводилась Белым за пределы искусства, поскольку та не осязаема и у нее нет формы. В то же время музыка в сознании Белого – «источник творчества», поскольку воздействует интуитивно, бессознательно.

⁴⁸ Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 219.

⁴⁹ Блок А. Из записных книжек и дневников // Блок А. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1971. С. 358.

⁵⁰ Белый А. Формы искусства // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 126.

Для Белого музыка и поэзия обладают рядом соответствий, например, тем, что и в поэзии, и в музыке не существует пространственных образов: «Непосредственное изображение видимости отсутствует в поэзии. Словесное описание этой видимости его заменяет <...> Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки»⁵¹. Исходя из этого тезиса, Белый впоследствии формулирует два основных направления в определении поэтического образа: через его принадлежность музыкальному и живописному рядам. Еще одной точкой соприкосновения поэзии с музыкой является сам способ существования этих искусств, а именно их «одномерность»: они разворачиваются по оси времени: «Одномерное пространство – символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной форме, к музыке мы выводим a priori»⁵².

Элемент «временности», объединяющий поэзию с музыкой, на формально-эстетическом уровне выражен в ритме: «В поэзии элемент временности, чистый ритм, так сказать, обрастает образами. <...> Музыка – скелет поэзии»⁵³. Одним из ключевых понятий в теоретических работах Белого становится звук, который оказывается символом, соотносимый со словом. Поскольку слово есть звук, то ему (слову) приписывается функция звука-символа. Слово и звук обретают символичность, они способны творить иную действительность: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда я начинаю называть предметы, т.е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я в сущности защищаюсь от враждебного мне непонятного мира, напирающего на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии»⁵⁴. Как видим, поэт-теург выводит на первый план магический аспект слова.

⁵¹ Там же. С. 132.

⁵² Там же. С. 131.

⁵³ Белый А. Принципы формы в эстетике // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 143.

⁵⁴ Белый А. Магия слов // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 317.

С этой теорией Белого соотносима и магическая функция слов в теоретических работах Вяч. Иванова, для которого изначальной сущностью стиха является его магическое, заклинательное начало: «Первоначальный стих – заклинание»⁵⁵. Музыкальная составляющая стиха, по Иванову, есть архаическая составляющая. Музыкальность и напевность древних стихов, выполняющих магико-заклинательную функцию, и обуславливает, по мысли поэта, суггестию поэтического слова⁵⁶. Кроме того, отсюда можно заключить следующее: музыкальное начало для Иванова обладает космогоничностью, поскольку творчество, в конечном счете, призвано создать (преобразовать) действительность. С другой стороны, музыка в понимании Иванова – неотъемлемое начало синтетического художественного действия: «Музыка <...> как зачинательница и руководительница всякого будущего синтетического действия и искусства, является и в перспективе грядущей органической эпохи явно предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества»⁵⁷. Скрытая музыка, по Иванову, присуща всем видам искусства, так как они основаны на ритме и внутреннем движении, ибо «сама душа искусства музыкальна». «Дух музыки» оказывается для символистов универсальным духовно-организующим началом мироздания, тем космосом, упорядочивающим хаос силами искусства. Музыка для символистов – не столько ритмически или звучащая оформленная материя, но исходное метафизическое начало, первооснова всякого творчества.

Влияние идей Ницше распространялось не только на модернизм, но и на авангард как крайнее крыло модерна, наиболее резко и отчетливо представивший различного рода эксперименты, часто доведенные до предела. Как известно, для модернизма характерно разрушение привычных установок о

⁵⁵ Иванов Вяч. И. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. И. Собр. соч. В 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 651.

⁵⁶ Темиришина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М., 2012. С. 54.

⁵⁷ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 92.

природе искусства, возведение новых эстетических канонов. Новое понимание соотношения искусства и жизни также обусловило появление новых критериев в отношении того или иного вида искусства. Модернизм, в целом не претендующий на статус целостной стройной системы, являет собой скорее разнообразные по своим экспериментальным установкам художественные направления, одним из которых был футуризм.

В частности, футуризм, культивируя антропоцентристскую идею «нового человека», в чем-то переосмысливает учение Ницше о сверхчеловеке, где нынешний *homo sapiens* – лишь мост на пути к качественно новому виду человека, находящемуся «по ту сторону добра и зла». «Новый человек», как и новое искусство, посредством которого мыслилось *создавать, преображать* действительность, стал характерной (и в то же время утопической) чертой футуризма. Вероятно, неким вариантом ницшевского *вечно́го возвра́щения* (возможного повторения какого-либо явления, циклического развития) становится у футуристов заумь: чтобы создать новый поэтический язык, необходимо «возвратиться» к истокам языка, его праформам, и таким образом вывести словотворчество на новый уровень. Условный возврат назад позволит художнику увидеть мир «по-новому» и, как Адаму, дать всему свои имена. Кроме того, Ницше и футуристов роднит и критическое (даже в какой-то мере нигилистическое) отношение к классической культуре, пафос *переоценки* традиционных ценностей в искусстве. Постепенно вследствие этого обрела контуры принципиально новая шкала ценностей.

В плане обращения со словом и языком символизм резко расходится с футуризмом и авангардом в целом. Для символистов важно, чтобы слово, содержащее в себе скрытые, подразумеваемые смыслы, отсылало к миру «высших ценностей»; художественный образ направлен на выражение некоего Абсолюта. Таким образом, смысл слова в эстетике символизма «развертывается» по вертикали. Кроме того, язык символизма опирается на устоявшийся словарь, набор символов с более-менее постоянными смыслами. Футуризм же, наоборот, стремился произвести сдвиг привычного значения слова, изо-

брести новое, заумное слово путем «перекраивания» словесной структуры. Слова для футуристов не воспроизводят мифологемы, но порождают их.

Поэтика Пастернака формировалась в поле притяжения-отталкивания эстетики символизма и футуризма, однако эстетические и поэтические разработки двух систем подвергаются в пастернаковской художественной системе авторской рецепции и осмыслению, что во многом определило его художественное мышление. Помимо выявленных исследователями⁵⁸ трансформаций и модификаций образов и мотивов символизма и футуризма в лирике Пастернака, обозначим место и роль категории *звука* в каждой из указанных систем.

1.2. Теоретические интерпретации звука в модерне.

1.2.1. Звук в теоретическом осмыслении символистов

(А. Белый, Вяч. Иванов)

Близость музыки и поэзии, или шире – *звука* и поэзии, является одной из основ символистской эстетики. Говоря о соотношении звука и поэтического творчества, прежде всего, стоит выделить имена А. Белого и Вяч. Иванова, наиболее последовательно разрабатывавших теорию звукового образа. Более того, в теоретических и критических работах обоих символистов ключевая роль отводится осмыслению звука как базовой категории творчества в целом. Безусловно, восприятие и *видение* данной категории и ее роль в поэтике каждого из поэтов сугубо индивидуальны, однако исследователями выявлены точки соприкосновения во взглядах на звук обоих представителей символиз-

⁵⁸ См., например, следующие работы: *Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике: Переводы. М., 1987; *Гинзбург Л.Я.* О раннем Пастернаке // Мир Пастернака. М., 1989; *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995; *Он же.* Смысл как таковой. СПб., 2001; *Флейшман Л.С.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003; *Иванов Вяч.Вс.* К истории поэтики Пастернака футуристического периода // «На меже меж голосом и эхом»: Сборник статей в честь Т.В. Цивьян. М., 2007; *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003; *Клинг О.А.* Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2.

ма. Заметим, что хронологические границы работ двух авторов располагаются в пределах от 1908 до 1938 годов.

Понимание слова в концепции символистов во многом опиралось на идею «магического», заклинательного слова, обладающего теургической функцией. Отсюда и музыкальность связывается не только со звуковой фактурой стиха, но и с онтологической проблематикой. Так, противопоставление пространственных и временных искусств у Белого проецируется на более общую философскую оппозицию, имевшую для символизма решающее значение, – противопоставление мира феноменального и ноуменального⁵⁹. Основываясь на этой идее, Белый выстраивает собственную иерархию искусств с вершиной в музыке. Связь поэзии и музыки, по Белому, обусловлена способом «развертывания» этих искусств по оси времени: «Одномерное пространство – символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной формы, к музыке мы выводим а priori»⁶⁰. Таким образом, музыкальность выступает как сущностная черта символа.

Вместе с тем, «элемент временности», объединяющий музыку и поэзию, проявляется в *ритме*: «В поэзии элемент временности, чистый ритм, так сказать, обрастает образами <...> Музыка – скелет поэзии. Если музыка – общий ствол творчества, то поэзия – ветвистая крона его <...> Музыкальная тема становится тогда мифом»⁶¹. Как видим, символизм стремится вывести звуковое начало в онтологическое измерение, наделять его символической семантикой. Как замечает И.П. Смирнов, в приближении поэтического искусства к музыкальному эталону символисты усматривали овладение време-

⁵⁹ Темиршина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М., 2012. С. 53.

⁶⁰ Белый А. Формы искусства // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 131.

⁶¹ Белый А. Принципы формы в эстетике // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 143.

нем⁶². Одновременно с этим звук, музыкальная стихия становится для них неотъемлемой частью создания синтетического искусства.

В статье «Магия слов» (1909 г.) Белым формулируются основные постулаты своего – и во многом символистского – видения звука и слова. Слово в понимании Белого носит характер *заклинания*; песня же, определенным образом комбинируя и сочетая слова, обретает *магическую* природу. Песня в понимании Белого – первый день творчества, первый день мира искусств; из нее развилась и поэзия, и музыка. Более того, песня для Белого наделена символическим значением, поскольку символ всегда музыкален. Первым (и в то же время порождающим) признаком музыки, в свою очередь, является *ритм*.

Слово, являя собой прежде всего звук, становится, по Белому, способом *постижения* мира: «Вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные»⁶³. Но слово есть символ, оно соединяет в себе две категории мира – пространство и время, которые одновременно изображаются звуком: «звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства»⁶⁴. Звук, вследствие этого, воссоздает *новый* космос; процесс называния предметов в этом новом мире есть процесс *заклинания*: «заговаривая явление, я в сущности покоряю его <...> словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть

⁶² Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб, 2001. С. 67.

⁶³ Белый А. Магия слов // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 316.

⁶⁴ Там же. С. 317.

всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими»⁶⁵. Из этого следует вывод, что живая речь есть условие существования человечества; поэзия, познание, музыка и речь были единством, и потому живая речь, в этом понимании, становится для Белого *магией*. Следуя подобной логике, Белый заключает, что и поэтическая речь есть речь в собственном смысле, имеющая своей целью творение новых образов, «дабы великолепием этим покрыть мир»⁶⁶.

Образам живой речи Белый противопоставляет отвлеченные понятия, которые «опустошают» всякое образное содержание, на этом этапе человечество как бы заканчивает постижение мира посредством образного слова. Однако далее вновь возникает потребность в творчестве, и это «оживление» слова говорит о новом «органическом» периоде культуры. «Такие эпохи, – пишет Белый, – сопровождаются вторжением в поэзию духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова – быть словом творческим. Творческое слово созидает мир»⁶⁷. Вместе с тем, звучащее слово «покоряет», «зачаровывает» неизвестные человеку явления, защищая и ограждая от опасности; в этом смысле слово, магически заклиная действительность, приобретает поистине *сакральную* функцию.

В статье «Принципы формы в эстетике» Белый констатирует, что язык есть прежде всего звуковой символизм, иными словами, в поэзии звук обретает свой символизм через ассонансы, аллитерации, звукоподражания; формальные поэтические приемы тесно связаны с содержанием, и, следовательно, являются своего рода *знаками* внутреннего мира автора: «слово есть символ: а раз оно есть символ, формальные элементы слов неотделимы от содержаний, т.е. от всяческого психизма. И потому-то формальные элементы

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 318.

⁶⁷ Там же. С. 319.

поэзии, как-то фигуры речи, звуковое сочетание слов, носят сами в себе неразгаданную глубину переживаний»⁶⁸. Именно этот ключевой для теоретиков символизма пункт послужит в дальнейшем причиной расхождений с представителями формальной школы, поскольку для последних звук представлялся внешним (формальным) способом выстроить звуковую материю стиха, тем самым воздействуя на читателя. Фонетическая составляющая виделась формалистам в большей степени условием звуковой игры, тогда как для Белого и Вяч. Иванова за звуковой стороной скрывался смысловой пласт; звук для символистов репрезентировал как психологию поэта, так и зашифрованные в звукообразах символы. Для Белого (как и для Иванова) процесс создания образа (и само творчество) есть неотъемлемая часть авторского мира, игнорировать который при анализе художественного текста недопустимо.

Особый взгляд на язык и звук как его проявление подробно раскрыт Белым в поэме 1917 года «Глоссолалия», соединившей в себе теоретический и художественный дискурсы. В поэме выстраивается собственная «картина мира», важным элементом которой становится язык. Язык (изначально вбирающий в себя понятия *звука, слова, имени*) получает статус медирующего звена между макро- и микрокосмосом. Центральный образ поэмы – образ человеческого рта, где формируется вселенная звуков, заключающих в себе «старинные смыслы». Минимальной единицей смысла выступает звук, оказывающейся в понимании Белого двуплановым. С одной стороны, звук – необходимая единица и условие для построения слова, с другой – звук одновременно становится материалом для созидания мира-космоса, и трактуется уже не лингвистически, а онтологически⁶⁹. Звук соотносится с уровнем бытия: он метафорически становится одним из первоэлементов, образующих космос. В подобной интерпретации Белого и человек, являя собой модель

⁶⁸ *Белый А.* Принципы формы в эстетике // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 385.

⁶⁹ *Темиришина О.Р.* Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М., 2012. С. 152.

космоса, предстает *звуком*, потому как внутри каждого человека существует потенциальный звуковой мир, способный сотворить индивидуальную звуковую вселенную. Так формируется своеобразная «звуковая» авторская мифология, образно соотносящаяся с процессом космогенеза: звук (речь) обладает космогонической функцией, а произнесение звуков приравнивается к процессу сотворения мира.

Интерес к вопросам поэтики был свойствен Вяч. Иванову на протяжении всего творчества. В центре внимания Иванова оказывается само понятие «поэтика», вопрос соотношения поэзии и языка, проблема звукообраза, происхождения поэзии, оппозиция поэзия стих-проза. Свои взгляды автор выстраивает, опираясь на три течения научной мысли: историческая поэтика А. Веселовского, психологическая школа А. Потебни и затем – идеи формалистов (ОПОЯЗ). По Иванову, скрытая музыка присуща всем искусствам, даже пластическим, отсюда – устремление к *неизреченному*, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения. Отсылка к неизреченному (через символ) присутствует, с точки зрения Иванова, и в звукообразе, заключающем в себе органическое единство мелоса, мифа и голоса; именно это дает основание говорить о *символической* природе звукового ядра.

В этом аспекте символисты во многом шли за учением А. Потебни. Согласно его теории «внутренней (образной) формы», слово представляет собой свернутую мифологему, и внутренние смыслы, отсылающие к мифу, актуализируются как раз в художественной деятельности: «Слово только потому есть орган мысли и неперенное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения»⁷⁰. Теоретические работы Вяч. Иванова отчасти перекликаются с некоторыми статьями Белого. Так, Иванов тоже возводит современный стих к обрядовому заклинанию; поэзия в понимании обоих творит свое *бытие*.

⁷⁰ Потебня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. М., 1989. С. 182.

Одной из ключевых статей Иванова в интерпретации звукообраза является работа «К проблеме звукообраза у Пушкина», где автор анализирует поэтику звука пушкинских стихотворений, одновременно выделяя ряд немаловажных особенностей звуковой составляющей поэтического текста. Исходя из тезиса, что в стихах Пушкина «организационный принцип стиха во внутренней спайке его состава при посредстве звуковых соответствий и поворотов <...> обнаруживает высокую степень такой организованности», Иванов последовательно выявляет характерные черты звуковой организации текста. Прежде всего автор останавливает внимание на привычном для литературоведения термине аллитерация. Корни звуковой «инструментовки стиха», по Иванову, лежат в первоначальном импульсе к созданию магически-действенной словесной формулы, которой стих обладал в его исконной цели и древнейшем виде заклинания и зарока⁷¹. Более того, это явление оказывается психологически *первичным* в процессе творчества («звуковое пленение и одержание», «переживание динамического ритмообраза и более устойчивого звукообраза» – могущественные элементы живого единства последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлагает нам в акте поэтического творчества)⁷².

Феномен магической составляющей стиха, «магической напевности» и «живописи звуков» отмечается Ивановым в работе «О “Цыганах” Пушкина», где, в частности, делается акцент на мелодичности пушкинских строк (в качестве иллюстрации приводится следующее четверостишие: «В походах медленных любил / Их песен радостные гулы, / И долго милой Мариулы / Я имя нежное твердил»). Иванов, принимая во внимание сходные отзывы современников Пушкина, воспринимает строфу так: «Эти звуки, полные и гулкие, как отголоски кочевий в покрытых седыми волнами ковыля раздольях,

⁷¹ Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 343. Тождественная этому утверждению мысль будет развита Ивановым в более поздней статье «Мысли о поэзии».

⁷² Там же. С. 343.

грустные, как развеваемый по степи пепел безыменных древних селищ или тех костров случайного становья <...> приближают нас к таинственной колыбели музыкального развития поэмы <...> Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных»⁷³. В общей канве «звукового» восприятия Иванова оказывается и имя матери Земфиры – Мариула, характеризующееся как «глубоко женственное и музыкальное имя».

Для Иванова поэзия – «функция языка», явление его *органической* жизни, а не *механической* по отношению к нему деятельность, которая состоит в новых сочетаниях готового словесного материала: «поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс словорождения»⁷⁴, – заключает Вяч. Иванов. При этом акцент в данном случае следует делать именно на *процессе* как важнейшей стадии творчества. Поэзия, по Иванову, априори не приемлет механического (искусственного) обращения с собой, «поэзия рождает бытие в бытии, вторично создает знакомый нам мир, обновляет космос»⁷⁵.

Как можно заключить, *звукообраз* в понимании Вяч. Иванова – своеобразный синтез, при котором звуковое ядро («зерно») сочетается с «первым смутным представлением» (то есть уже само звучание слова обладает потенциальным смыслом, потому как каждый звук соотносится с определенным – более или менее закрепленным за ним – значением) и выливается в *символический* (на языке Иванова) звукообраз. Подобное сочетание, формирующее символический звукообраз, происходит, по Иванову, тремя способами. Пер-

⁷³ Иванов Вяч. О цыганах Пушкина // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 301-302.

⁷⁴ Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 344.

⁷⁵ Иванов Вяч. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 657.

вый – сочетание по принципу ономотопеи (звукоподражания). В качестве примера приводится текст Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня...»), где звуковой рисунок организуют сочетания с шипящими *ш*, *ч* (они названы «шопотливыми согласными») и сонорным *р*, передающим трепет, тревогу и угрозу. Следующее сочетание обусловлено «идиосинкразией поэтической апперцепции», иллюстрацией которой служит особое акцентирование Лермонтовым «влажного» *ю* в «Песне Рыбки»: «О, милый мой, не утаю, что я тебя люблю, – люблю как вольную струю, люблю как жизнь мою ... ». И, наконец, третий способ создания звукообраза может быть подсказан «корневым составом языка», почерпнут из словесного богатства живой речи. Этот вариант образования, считает Иванов, представлен в творчестве Пушкина наиболее ярко. Примером такого «самочетного» слова, подобранного в россыпях языка, является стихотворение «Обвал», звукообраз которого есть «самое слово "обвал" с его музыкой падения и глухого раската»: «Звукосложение этого сотканного из горных эхо стихотворения с особою наглядностью показывает, что самое звукоподражание у Пушкина (как и у древнего Вергилия) ищет опереться на уже существующую в составе языка – в форме ли ономотопеи, или псевдоономотопеи – естественную звукопись слова»⁷⁶.

Еще один звукообраз такого плана – заглавие пушкинского текста «Воспоминание», уже содержащее, как в зерне, все «музыкально-психологическое развитие» стихотворения, поскольку звуковой колорит создается носовыми *м* и *н* как символами немой, в молчании ночи говорящей с душой, памяти – припоминания, воспоминания. Вяч. Иванов, говоря об особом звуковом воздействии образа, сравнивает слово «воспоминание» с греческим «мнэмэ» (память); это прямо свидетельствует о том, что сочетание звука и образа найдено поэтом в самом языке.

⁷⁶ Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 347.

Таким образом, создание поэтического текста, так или иначе, оказывается сопряженным с тщательным подбором звуковой формы слова, которая находится (прежде всего, в языке) связанной с тем или иным значением. Отсюда следует, что отбор поэтом формальных звуковых единиц, с этой точки зрения, обуславливает и смысловое (содержательное) наполнение художественного текста: «Форма стала содержанием, содержание формой: такова полнота художественного "воплощения". "Образами мыслит поэт" (здесь имеется в виду мысль Потебни и последователей психологической школы. – *А.В.*) – говорили нам; прежде всего он мыслит – звуками»⁷⁷.

О соотношении звука слова со значением писал и другой теоретик стиха – В. Брюсов, подчеркивая, что звукопись (как «живописание словом») способствует наибольшему впечатлению от стиха. Более того, «евфония» (фоническое начало) превращает, по Брюсову, обыденную речь в речь поэтическую: «Если стих лишен евфонии, он остается прозой, хотя бы и был безукоризнен по метру»⁷⁸.

В статье 1938 года «Мысли о поэзии» Вяч. Иванов отчасти развивает положения о звуковой форме, однако теперь в поле зрения теоретика входит проблема происхождения стиха и шире – словесного искусства в целом. Современный стих, по Иванову, развился из *заговора* (*наговора*) как заклинательной формы. Заклинание, со своим особым интонационным строем и звукосочетаниями, – некая праформа стиха; именно от древних заклинаний поэзия переняла *суггестию* как гипнотическое воздействие на читателя: «Первые речевые, эвфонические ритмические обретения, приемы и навыки, как и душевные состояния или расположения, представленные в обряде, вошли в искусство, из обряда расцветшее, как его "наследье родовое"»⁷⁹. Поэтическая суггестия (в данном случае реализовывающаяся на фонетическом уровне)

⁷⁷ Там же. С. 349.

⁷⁸ Брюсов В.Я. Предисловия. Ремесло поэта. Вступительная статья // Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 2014. С. 25.

⁷⁹ Иванов Вяч. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1974. С. 652.

восходит, по Иванову, к магически-заклинательной функции древних стихов (напевов), обладавших исключительной музыкальностью, то есть ярко выраженной *звуковой* доминантой. Следовательно, стих вобрал в себя все то, что было свойственно *заговорам* при совершении того или иного ритуала, а именно – магическую (заклинательную) силу. Больше того, стих, представляющий из себя «замкнутый организм», отличен по внутренней форме своего словесного состава и по морфологическому принципу строения (имеется в виду *звуковая форма*) от других речевых образований. Здесь мы видим точку пересечения с мыслью Белого о магической природе песни и заклинательной функции слова.

Истинный стих, по Иванову, тот, «чье действие на душу невозможно вызвать другими звуками и иною мерою звуков, как мелодию можно "вариировать", но ее единственного очарования, ее безглагольной вести нельзя передать иным сочетанием тонов и иным ритмом»⁸⁰. Как видим, на первый план в данном случае выводится звуковая (мелодическая) составляющая стиха, подчиненная определенному тону и ритму. Значимость звуковой (формальной) организации стиха не просто предопределяет его содержание, но становится «самою жизнью и душой произведения». Однако для Иванова художественная форма – «двуликое» образование; первая часть являет собой форму *зиждущую* (*forma formans*), вторая – форму *созижденную* (*forma formata*). Последняя из них есть само произведение, его «живая душа». Красота стихов – *forma formata*, их поэзия – *forma formans*. «Поэзия, – завершает размышление Вяч. Иванов, – есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созижденной. Это поистине со-общение, т.е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при ее посредстве пробуждает и в чужой душе аналогическое созидательное движение»⁸¹.

⁸⁰ Там же. С. 652.

⁸¹ Там же. С. 668.

1.2.2. Концепция звука в эстетике футуризма и работах представителей формальной школы

Иначе выстраивали свой подход к звуку представители русской формальной школы (ОПОЯЗ), куда на раннем этапе входили Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Л. Якубинский, О. Брик⁸². Появившись в середине 1910-х годов и оказавшись, по словам Эйхенбаума, исторически связанным с футуризмом, формальный метод попытался произвести подобный переворот в теоретической и исследовательской мысли. Переосмыслению подверглись три направления в изучении художественного текста. Во-первых, формалисты поставили под сомнение утверждение потебнианской психологической школы «образного мышления» поэта. Во-вторых, под другим углом было рассмотрено учение А.Н. Веселовского, его теория мотива и сюжета. И, наконец, основными оппонентами формалистов оказались представители символизма, главным образом – Вяч. Иванов, А. Белый, В. Брюсов. ОПОЯЗ, как теоретическое крыло футуризма, воспринял современный ему язык науки устаревшим, не способным выразить новое понимание изучаемых явлений. Отсюда – декларация нового подхода, принципиально иных новаторских методологий в анализе поэтических текстов.

Свою цель на первой стадии ОПОЯЗ видел в «освобождении поэтики от связи с субъективными эстетическими и философскими теориями» символистов, чтобы тем самым «вернуть ее [поэтику] на путь научного исследования фактов»⁸³. Как видим, формалисты стремились к максимально научному, объективному анализу текста, оставляя за скобками философские и религиозные тенденции. И совершенно не случайной оказывается осознанная ориентация формальной школы на лингвистику как науку, имеющую дело с тек-

⁸² Здесь мы осознанно перечислили далеко не всех теоретиков, примыкавших к формализму; в данном случае выделен ряд имен, чьи работы имеют непосредственное отношение к вопросу звука (звукового образа) в поэзии.

⁸³ *Эйхенбаум Б.М.* Теория формального метода // *Эйхенбаум Б.М. О литературе.* М., 1987. Эл. ресурс: <http://www.opojaz.ru/method/method01.html>

стом и соприкасающуюся с поэтикой. Ключевым тезисом формального метода, определившим в дальнейшем исследовательский пафос, стала формула Р. Якобсона: «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением»⁸⁴. Таким образом, в качестве предмета исследования формалистами был выделен «поэтический язык» и его элементы, где отдельное место уделялось вопросу *поэтической фонетики*. Здесь следует внести некоторые пояснения по дифференциации формалистами языка на язык «поэтический» и «практический». Практический язык выполняет прежде всего коммуникативную функцию: фонемы и морфемы являются средством общения, через них передается основной смысл; смысл здесь оказывается важнее звуковой стороны (звукового оформления). Обратной стороной практического языка становится язык поэтический, где, наоборот, звуковая оболочка приобретает важнейшее значение, заслоняя собой смысл; ценностные полюса полностью переворачиваются; соответственно, для практического языка ключевой вопрос «*что* сказано?», для поэтического – «*как* сказано?»

Проблема роли звука (фонемы) и определения его значения в поэтическом тексте связана с именами Л. Якубинского, В. Шкловского и О. Брика. Именно первый из них в статье «О звуках стихотворного языка» обосновывает противопоставление двух систем языка (поэтического и практического). Дополняя это исходное деление, Якубинский отмечает *эмоциональное* отношение к звукам в стихотворном языке из-за сосредоточенности на них реципиента. Чаще всего это выражается в наслаждении так называемым «благозвучием» стиха или отдельного слова (в качестве примера приводится восприятие князем Вяземским название вина – *Lacrima Christi* – вызвавшего «дрожание и звон поэтической струны последнего»⁸⁵). Более того, содержа-

⁸⁴ Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 275.

⁸⁵ Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 41.

ние стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга: «Следовательно, – продолжает Якубинский, – стихотворец выбирает звуки и звукосочетания, эмоционально соответствующие ценным почему либо для него образам и, наоборот, выбирает образы эмоционально соответствующие почему либо важным в данных обстоятельствах звукам и звукосочетаниям»⁸⁶. На «сознательное переживание звуков» при стихотворной языковой деятельности указывает наличие ритма, который в свою очередь зависит от звукового состава слогов. Звук в поэтическом языке, как можно заключить из сказанного, способен эмоционально воздействовать на воспринимающего, даже не имея за собой смысла; следуя этой логике, закономерно высшим уровнем поэтического языка для формалистов предстает «заумное слово», которое обладает уникальной самоценностью звука.

Проблему эмоциональной составляющей отчасти развивает В. Шкловский, анализируя воздействие звукоречи, не имеющей определенного значения или действующей вне его на эмоции окружающих. Избирательный подход поэта к подбору звуков в поэзии обусловлен, по мнению автора, стремлением усилить суггестивное начало произведения, что, в свою очередь, свидетельствует об особенной силе воздействия звуков речи. В подтверждение гипотезы Шкловский ссылается на работу Вяч. Иванова о звукообразе Пушкина. Фактом вызывания эмоций звуковой и произносительной стороной слова для Шкловского и служит понятие звукового образа, но, в понимании В. Вундта, это слова, выражающие не слуховое, а зрительное или иное представление, но так, что между этим представлением и подбором звуков звукообразного слова чувствуется какое-то соответствие⁸⁷. Примером звукового образа в этом понимании служит слово «каракули». Подобное явление объясняется Вундтом тем, что при произнесении таких слов органы речи делают уподобительные жесты. Шкловский склонен соотносить звукообразные сло-

⁸⁶ Там же. С. 45.

⁸⁷ Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 16-17.

ва со «словами» без образа и содержания, служащими для выражения чистых эмоций (здесь автор вспоминает «сикамбр» Сатина из пьесы Горького «На дне»), потому как людям слова нужны не только для выражения смысла, но и слова *вне* смысла.

Продолжая рассуждения о заумных словах, Шкловский подчеркивает значимость *произносительной* стороны речи, за которой может скрываться «гурманское смакование» экзотически звучащих слов: «В наслаждении ничего не значащим заумным словом, несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается *большая* часть наслаждения, приносимого поэзией»⁸⁸. Например, хлебниковское «Бобэоби» наглядно и в то же время осязательно демонстрирует образ губ, что достигается путем чередования лабиализованных звуков и своеобразного «танца органов» речи (воспроизведения их работы), тем самым актуализируя и физиологичность речи.

Во многом схожую трактовку создания заумного языка и звукового словотворчества дает А. Крученых: «Фонетическая сторона заумного слова отнюдь не является простым звукоподражанием <...> но самостоятельным, всегда необычным, звукосочетанием <...> Задача заумного языка – всегда давать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая ухо и горло, воспринимающие и воспроизводящие звук органы слуха и речи»⁸⁹. Скандально известное «дыр бул щыл», с этой точки зрения может восприниматься не только как издевательство над благозвучным языком Тургенева и эвфонией Пушкина и Бальмонта⁹⁰, но и создание пресловутой экзотической звуковой ткани на основе звонких (сонорных) и шипящих, кроме того, подчеркивающей примат звука над образом и содержанием. Кроме всего, эти

⁸⁸ Там же. С. 19.

⁸⁹ Крученых А.Е. Откуда и как пошли заумники? // К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006. С. 302.

⁹⁰ Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 96.

примеры ярко иллюстрируют обращение бюджетлян к письменно закрепленному варианту устной речи (где немаловажную роль играет интонация), поскольку устный текст привлекает футуристов как более подвижная, нестабилизированная, находящаяся в процессе становления структура⁹¹.

Заумный язык, его фонетический облик (в силу того, что он неподвластен давлению со стороны разума) представлялся футуристам тем средством, которое позволит полнее выразить глубинный, истинный смысл, нежели привычная вербальная форма⁹². В этом отношении «заумники» подошли к слову с противоположной, в сравнении с символистами, стороны. Если для последних принципиальным было углубление смысла слова через символ, то футуризм провозгласил словесную форму и ее звучание более весомым и значимым, чем потенциально стоящие и скрытые за словом трансцендентные смыслы. Символу была противопоставлена новая организация слова. Таким образом, заумный язык «возвращал» поэзию к своему *праобразу*, первоначальной форме существования стиха. Более того, «заумные творения», по мнению А. Крученых, «могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто»⁹³.

Сходную мысль относительно значимости и перспективы «зауми» высказывал Хлебников, видя в нем «грядущий мировой язык в зародыше», при этом именно он, а не «умный язык», способен соединить людей. Заумный язык, по Хлебникову, исходит из двух предпосылок: первая согласная управляет всем словом – приказывает остальным; слова, начатые с одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных

⁹¹ *Иванюшина И.Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Диссертация ... доктора филологических наук. Саратов, 2003. С. 288.

⁹² Ср. мысль на этот счет В. Хлебникова: «То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным». *Хлебников В.* Наша основа // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 111.

⁹³ *Крученых А.Е.* Декларация заумного языка // К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006. С. 297.

сторон в одну и ту же точку рассудка⁹⁴. Допустим, пишет Хлебников, если взять слово «чашка» и собрать все слова с первым звуком «ч» (чаша, череп, чан, чулок), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и общее значение будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, видно, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; Ч значит «оболочка». Таким образом заумный язык становится *игрой* на основанной азбуке, то есть новым искусством.

Особую, не-служебную роль звука в поэзии основательно доказывает О. Брик, объектом исследования которого становится звуковая структура стиха. По его мнению, ложное представление о том, что звуковая сторона – лишь внешнее украшение стиха, – вывод из утверждения «язык поэзии – язык образов»: «Звуки, созвучья не только эфонический придаток, но и результат самостоятельного поэтического устремленья. Инструментовка поэтической речи не исчерпывается внешними приемами благозвучия, а представляет из себя в целом сложный продукт взаимодействия общих законов благозвучия»⁹⁵. Явление, характерное для звуковой структуры поэтической речи (преимущественно Пушкина и Лермонтова), автор называет *повтором*. Сущность этого приема заключается в повторе некоторых групп согласных в той или иной последовательности с разным составом гласных. Различая согласные звуки по их акустическим данным и позиции в самом слове, Брик выделяет повторы двухзвучные, трехзвучные и многозвучные; простые и многократные. В качестве иллюстрации ограничимся двумя примерами многозвучного повтора (выстраивания в строках определенной комбинации звуков):

невольно я **с** **отрадой** тайной, / **страда**лец, слушаю тебя (Лермонтов);
и месяц **с** **правой** стороны / **сопрово**ждал мой бег ретивый (Пушкин).

⁹⁴ Хлебников В. Наша основа // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 112-114.

⁹⁵ Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 60.

Созвучье в этом случае определяется Бриком как особым образом использованные созвучные слова; их расстановка превращает созвучные слова в созвучье. Простейшим образцом такого созвучья становится строка из «Медного всадника»: «шипенье пенистых бокалов».

Благозвучие стиха для Брика не исчерпывается лишь рифмами, звуковая инструментовка (включая повторы) составляет свою единую и цельную композицию, организуя текст на фонетическом уровне. Однако в совокупности исследование автора представляет собой некий каталог, где перечисляются те или иные виды повторов, определенные по названным ранее признакам. Но, с другой стороны, в этом случае формальный метод претендует на более объективный анализ поэтического текста.

Звук в поэзии для формалистов перестал напрямую соотноситься со значением и образом, он наделен самостоятельной речевой функцией; звук воспринимается не как аккомпанемент смыслу, но как самостоятельная единица текста. Фонетические характеристики слова постепенно обретают статус важнейшего конструктивного элемента⁹⁶ (одинаково звучащие слова становятся равнозначными по смыслу). Это еще один вид эксперимента эпохи модерна со словом. В экспериментах футуристов слово становилось материально-пластическим: составляющие слова (морфемы, фонемы, графемы) можно было по-особому комбинировать, переставлять, сочетать, дробить и т.д. (инверсия происходила внутри слова), чтобы измененное слово обрело не только новое звучание, но и смысловое наполнение. При этом смысловой акцент переносился именно на фонетическую составляющую. В то же время «обнажение» самой структуры слова становилось необходимым условием для постижения его смысла. Эти установки, выраженные в формуле Маяковского «не идея рождает слово, а слово рождает идею», в полной мере нашли воплощение в заумном языке, который апеллирует, главным образом, к эмоциональной сфере восприятия: «Если смысловое значение их [звуковых слов]

⁹⁶ *Иванюшина И.Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Диссертация ... доктора филологических наук. Саратов, 2003. С. 285.

темновато, то одно ясно всем: их эмоциональная выразительность, их звукообраз, – фонетический ("музыка слова") и артикуляционно-динамический (строящийся в связи с "жестами" органов речи)»⁹⁷. Таким образом, происходит редукция семантики слова и актуализация его звуковой формы. В этой связи чрезвычайно важной для футуристов оказалась ориентация на устное чтение (декламирование) стихов с индивидуально авторским произношением и интонированием. Если для символистов принципиальной была задача «говорить о невиданных вещах на небывалом языке» (Л. Гинзбург), то футуристы намеренно «опредмечивали» слово: «"Самовитое" слово гилейцев – это "тугое", материально плотное "тело", присутствие которого "ломает" в языке всё эфемерное и ведёт произведение к смысловому взрыву <...> Футуристы были намерены решительно покончить с отчуждением языка»⁹⁸.

Для символистов предметы реального мира являлись своеобразной формой отражения высшего, трансцендентного смысла, тогда как футуристы видели ценность в «слове как таковом». Футуристы провозгласили возврат к предметности, по их представлениям, вещь – полномочный представитель безусловного бытия, она имеет онтологическую природу⁹⁹. В связи с такой эстетической установкой, для футуристов оказывается ключевым прием «остранения», называние вещи не своим именем, а выражение восприятия, словно она увидена впервые. В этом отношении «заумный» язык был противопоставлен привычному, «классическому» поэтическому языку, поскольку создавал качественно новые, семантически немотивированные звуковые комплексы. Слова заумного языка выводились из привычного употребления, наделяясь при этом принципиально другой звуковой составляющей. Примат формы слова над содержанием становится одной из центральных идей футуристской эстетики. Слово уподобляется *пластическому* материалу, которое

⁹⁷ Крученых А.Е. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925. С. 6.

⁹⁸ Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004. С. 39.

⁹⁹ Там же. С. 68.

возможно «крошить» (А. Крученых) согласно определенному фонетическому (или иному) заданию: «Живописцы бюджетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а бюджетляне речетворцы разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями <...> этим достигается наибольшая выразительность»¹⁰⁰. Подобные эксперименты, на фонетическом уровне иллюстрирующие самоценность звука «заумного слова», проявились в «Дыр бул щыл» Крученых и «Бобэоби» Хлебникова. Смысл-означаемое здесь может лишь подразумеваться, угадываться, тогда как на месте означающего – звуковая фактура, способная порождать потенциальную семантику.

1.3. От музыки к поэзии: актуализация ритма в поэтическом мышлении Б. Пастернака

Все вышесказанное об особенностях функционирования звука в поэтических системах символизма и футуризма позволяет выявить специфику проявления этой категории в эстетике Пастернака. Поскольку культурная эпоха 1900-10-х годов проходит под знаком «духа музыки», она не могла не наложить свой отпечаток на художественное мышление Пастернака, которое мы условно называем *звуковым (аудиальным)*. В этом случае представляется уместным выделить несколько ключевых факторов, повлиявших на эстетику поэта.

Во-первых, кроме общего «музыкального кода» модерна, это особая культурная атмосфера семьи (мать Пастернака – одаренная пианистка, о которой высоко отзывался А. Рубинштейн). Во-вторых, общеизвестен факт композиторского периода самого Пастернака, его общение со Скрябиным. Наконец, весьма показательна рефлексия самого Пастернака о природе музыки и звука, выраженная в его письмах, автобиографических произведениях и статьях об искусстве. Музыка, ритм, звук составляют в творчестве и био-

¹⁰⁰ Крученых А.Е., Хлебников В. Слово как таковое. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 79.

графии Пастернака целый комплекс различных тематических мотивов, что в совокупности и формирует звуковое (аудиальное) мышление, на практике реализующее себя, прежде всего, в звуковых образах.

«Музыкальную» составляющую биографии Пастернака видится вполне корректным отсчитывать от события 6 августа 1903 года, которому впоследствии поэт придавал судьбоносное значение. Падение с лошади, в результате чего Пастернак получил опасный перелом ноги, тем самым выбыв разом из двух мировых войн, стало своеобразным «открытием» музыки и творчества вообще: «Мне жалко 13-летнего мальчика с его катастрофой 6 августа. Вот так сейчас лежит он в свежей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся *трехдольные, синкопированные ритмы галоп и падения. Отныне ритм будет событием* для него, и, обратно, *события станут ритмами*; мелодия же, тональность и гармония – обстановкою и веществом события (V, 319). Уже здесь вырисовываются некоторые контуры ритма как *мерки* действительности (события станут ритмами), что впоследствии будет развито в тексте доклада «Символизм и бессмертие», где ритм предстанет символом поэта.

Более ранние впечатления Пастернака (1894 года), описанные в очерке «Люди и положения», включают в себя повествование о пробуждении от «сладкой, щемящей муки», вызванной звуками рояля. Однако более значимой оказывается следующая констатация: «Эта ночь межевою вехой пролегла между беспомытностью младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память, и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого» (III, 298). Если учесть определение Пастернаком детства в «Охранной грамоте» «как главного интеграционного ядра», становится понятным то глубокое значение, которое поэт придавал ранним впечатлениям: именно они во многом обуславливают дальнейшее становление человека как творческой личности.

В 1917 году, в письме к К. Локсу последующий отказ от музыки Пастернак назовет «прямой ампутацией, отнятием живейшей части своего суще-

ствования» (VII, 315). В «Людах и положениях» находим более эмоциональный и несколько иначе мотивированный разрыв с музыкой – как строгую аскезу и воздержание: «Музыку, любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог, я вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным <...> Но потом я решил проводить свое воздержание круче, перестал прикасаться к роялю, не ходил на концерты, избегал встреч с музыкантами» (III, 305).

Однако стоит предположить, что именно развившееся в годы занятий музыкой и, возможно, в принципе свойственное Пастернаку аудиальное мышление будет оказывать влияние на формирование уже поэтических принципов. И здесь поэт сразу оказывается между синтетическими установками символизма и аналитической природой футуризма. По наблюдению Л. Флейшмана, поиски музыкальной основы стихотворения у Пастернака с самого начала пошли в ином русле, чем у символистов: для них музыкальность состояла в неопределенности, расплывчатости значения слова (символа, неисчерпаемого в своей глубине) и подчинения его звуковой организации стиха, у Пастернака, наоборот, происходила активизация семантики, предполагавшая строгую определенность и конкретность каждого из вовлеченных в структуру текста значений слова¹⁰¹.

Толкование мыслимого в качестве эмпирического и уравнивание трансцендентного с природным – общая тенденция для всего постсимволистского искусства – в одинаковой мере свойственно и Пастернаку¹⁰². Но если футуристы в поэтике «вещи» видели сотворение нового, «вещного» мира, являющего собой вторую реальность и призванную ее заменить, то для Пастернака это попытка зафиксировать ускользающие фрагменты бытия. Пастернаку важно раздробить действительность на предметы, довести ее до состояния первобытного хаоса; отдельные части предметов становятся более значи-

¹⁰¹ Флейшман Л.С. Свободная субъективность // Пастернак Б.Л. Полное собр. соч. В 11 т. Т. 1. М., 2003. С. 11.

¹⁰² Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 27.

тельными, отсюда и метонимическое видение лирического героя: «Метонимический стиль Пастернака – не риторический артефакт, конструируемый во имя некоего "художественного" эффекта; его метонимичность – это метонимичность субъективного взгляда, скользящего от одного образа-предмета к другому в лихорадочной погоне за "разбегающейся", ускользающей действительностью»¹⁰³. Однако нельзя не учитывать, что поэтика Пастернака 1910-1920 годов довольно близка футуристическим практикам, прежде всего, в обилии тропов (многоуровневая структура метафоры, игра прямым и переносным значением), в своеобразном осмыслении «зауми» (на фоносемантическом уровне), обогащении поэтического словаря (включением в него сниженной, разговорной лексики).

Как и многие его современники, Пастернак испытывает влияние Ницше. Связь Пастернак-Ницше, по наблюдению Л.Л. Горелик¹⁰⁴, имеет опосредованный биографический характер. Во-первых, ницшеанскими идеями был увлечен Скрябин, которого Пастернак, по собственному признанию, боготворил. Во-вторых, в 1903 году Пастернаку попался в руки том Рильке, напомнивший подростку, как он тремя годами ранее видел поэта с Лу Саломе – бывшей невестой Ницше. Как свидетельствовал сам Пастернак в письме П. Сувчинскому, «Ницше в первоисточнике я знал очень мало: Заратустру, Рождение трагедии и о пользе и вреде истории в "Несвоевременных размышлениях"» (X, 533). И даже в период активных занятий философией в начале 1910-х годов, Пастернак оставался безразличным к «властителю дум» тогдашней русской интеллигенции¹⁰⁵. Однако существуют некоторые пересечения, так или иначе отразившиеся в ранних текстах Пастернака, в том числе трактате 1910 года «Заказ драмы».

¹⁰³ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. С. 13.

¹⁰⁴ Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. Смоленск, 2000. С. 8.

¹⁰⁵ Флейшман Л.С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 413.

Этот трактат примечателен тем, что Пастернак, развивая действие «драмы», прибегает к сочетанию образов *сна* и *танца*, занимающих центральное место в работе Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». В число основных участников действия «заказа драмы» – пространства комнаты и внешней жизни за окном – вплетается музыка, звучащая в душе композитора Шестикрылова, бывшая «той терапевтической нитью, которая должна была сшивать оперированный миропорядок» (III, 461). Вместе с тем, чтобы выполнить данный «заказ», появляется Реликвимини. Герой погружается в *сон*, и тогда начинает *танцевать* действительность, *танцуют* предметы. Весь процесс творчества, таким образом, описывается автором через сон и танец¹⁰⁶. Однако, как заключает Л.Л. Горелик, «если у Ницше творение рождается из аполлонического сна и дионисийского танца творца, то Пастернак подчеркивает: художник лишь вначале воздействует на пространство своей музыкой <...> Отличие от Ницше здесь в том, что у Пастернака сама действительность обладает свойством пересоздаваться <...> И художник призван помочь ей осуществить эту объективную надобность»¹⁰⁷. Подобный диалог с Ницше (переосмысление образов из «Рождения трагедии») определяет круг эстетических проблем, занимающих Пастернака в 1910-х годах: проблема *творца* и *толпы*, уходящая своими корнями в романтизм и вопрос отношения *творца* к *действительности* (художника и жизни).

Именно 1910 год отмечен непрерывными размышлениями Пастернака о природе творчества; многие интересующие его темы перетекали из писем в эстетические работы, прозаические наброски, и наоборот. В совокупности они образуют своеобразный «метатекст», позволяющий эксплицировать основные аспекты и вопросы, занимавшие Пастернака в годы формирования собственной эстетики. Весьма показательна в этом плане переписка Пастернака с кузиной О.М. Фрейденберг, в частности, его письмо от 23.07.1910 г., в котором раскрывается специфика восприятия мира через попытку «постичь»,

¹⁰⁶ Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. Смоленск, 2000. С. 12.

¹⁰⁷ Там же. С. 16.

зафиксировать понятие *лирическое*: «Иногда предметы перестают быть определенными <...> тогда они становятся (оставаясь реальными для моего здравого смысла) нереальными, *еще не* реальными образами, для которых должна прийти форма новой реальности <...> это форма – недоступная человеку, но ему доступно порывание за этой новой формой, ее требование (как лирическое чувство, дает себя знать это требование и как идея сознается)» (VII, 51). В этом отрывке важно выделить две значимых составляющих мышления Пастернака. Во-первых, происходит разграничение *здравого смысла* и, как его обратной стороны, – *вдохновения*, некоего иррационального начала. Во-вторых, предметы, переставшие быть определенными, переходят в разряд потенциальных образов, ищущих форму новой реальности, то есть художественной «оформленности». В промежутке, этом еще незаполненном пространстве между первой и второй стадиями, в процессе «порывания» за новой формой, и располагается *лирическое*, здесь момент его фиксации. «Переживаемый мир», то есть сама действительность, предстает, по Пастернаку, неким «водворотом качеств» (что тождественно понятию «лирическое»). Вдохновенное же восприятие объективного, по Пастернаку, переводит действительность в «легендарные качества без предметов», «беспредметную фантастику», причинность которой – *ритм* (VII, 53). Впоследствии Пастернак (в 1926 году, в письме М. Цветаевой), анализируя ритмическую составляющую своих поэм, выведет формулу: «ритм, который девять месяцев носит слово». В том случае данное им определение относилось к метрической характеристике стиха, однако, как представляется, это образное выражение свидетельствует и о первичности ритма в его «словопорождающей» функции.

Ритм ощущается как отправная точка (как категория, находящаяся еще в пред-творческой стадии, но потенциально креативная), становящаяся исходным этапом в художественном осмыслении действительности. Вновь вспомним катастрофу падения 1903 года, от которой Б. Гаспаров ведет своеобразный отсчет: «Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкой и

веществом бытия» (V, 319)¹⁰⁸. Л. Флейшман видит в этом пассаже связь «галопа и падения» с началом музыкального творчества¹⁰⁹; более того, исследователем отмечается тема «преображения», нашедшая свое отражение в стихотворении «Август». Шестое августа, таким образом, становится для Пастернака еще одной датой «рождения», отправной точкой перехода во взрослую жизнь.

В этом же письме к Фрейденберг встречаем фрагмент, указывающий на тесное соседство для Пастернака музыки, ритма и поэзии: «...знакомый запах накатывает прошлое, как валики по твоему "сейчас", и вот хочется прильнуть к музыке и отпечататься *лирическим шифром* <...> я прямо поражался тому, сколько небывалых перекрестков и закоулков в этой *музыке импровизаций*, – вечернем городе, такими незнакомыми фигурами спотыкающемся над твоим извозчиком» (VII, 51). Во-первых, здесь наблюдаем пока еще сосуществование музыки и поэзии, они составляют некий синтез; поэзия находится в своеобразном синкретическом состоянии. Однако она уже постепенно перенимает такое качество музыки, как ритм, и свойственную поэтике Пастернака импровизацию. Второй важный момент – образ вечернего города, *спотыкающегося над извозчиком*, воплощенного в музыке импровизаций. Скорее всего, перед нами вновь отголосок падения 1903 года, его художественное переживание, на что указывает причастие, соотносящееся с памятными для Пастернака «трехдольными синкопированными ритмами галопа». Более того, восприятие города и попытка словесно выразить «лирическую тему», настигают Пастернака как раз на извозчике, что, вероятно, и обусловило проявление особого взгляда на действительность – взгляда сквозь призму ритма: «Тогда, на извозчике, этот город казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания,

¹⁰⁸ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. С. 149.

¹⁰⁹ Флейшман Л.С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 346.

темного, прерывающегося, лихорадочного которое бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам» (VII, 53). *Прерывающееся, лихорадочное содержание* в этом случае, вероятно, является метонимическим переносом ощущений, свойственных поездке на извозчике, на окружающую действительность. И именно эта акцентированная *прерывистость* создает ритм самого текста с помощью лексического и синтаксического повтора и ритм как переживание-воспоминание – с помощью мотивно-образного повтора.

Подобный интерес к ритмическим экспериментам и последующее вплетение в текст эффекта ритмического перебоя вовсе не случайно. В 1909 году Пастернак-композитор создает Прелюдию *gis-mol*, которая, по наблюдениям Б. Гаспарова, буквально изобилует наложениями двухдольных и трехдольных ритмических фигур (что создает эффект ритмического перебоя). Характеризуя фортепианные сочинения Пастернака в целом, исследователь отмечает их построения на синкопированных триолях¹¹⁰. В цитируемой монографии Б. Гаспарова триоль определяется автором так: «Триолью называют особого рода ритмическую фигуру, своего рода музыкальный аналог логгада, состоящий в перебиве двоичного и троичного ритма. Эффект триоли возникает, когда четное (двоичное) чередование ударной и неударной доли перебивается трехдольной фигурой, временная протяженность которой тождественна по времени двухдольной».

В 1913 году Пастернак в тезисной форме постулирует свои эстетико-философские взгляды в докладе «Символизм и бессмертие». Ключевым фрагментом тезисов нам видится следующий: «Значение единственного символа музыки – ритма находится в поэзии. Содержание поэзии – есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта». Как видим, поэзия для Пастернака изначально организуется по законам музыки; кроме того, устанавливается неразрывная связь между музыкой и поэзией (через ритм). Отчасти с

¹¹⁰ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. С. 134-135.

этой мыслью перекликается фрагмент из «Охранной грамоты», где Пастернак определяет искусство через схожие категории: «Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию *ради музыки*».

Неразрывная связка Пастернака поэзия-музыка-ритм во многом сходна с теоретическими разысканиями символистов, в частности, А. Белого. В статье 1909 года «Магия слов» Белый выстраивает собственную концепцию, основываясь на соотношении звука и слова. Слово в понимании Белого носит характер *заклинания*; песня же, определенным образом комбинируя и сочетая слова, обретает *магическую* природу. Песня в понимании Белого – первый день творчества, первый день мира искусств; из нее развилась и поэзия, и музыка. Более того, песня для Белого наделена символическим значением, поскольку символ всегда музыкален. Первым – и в то же время её порождающим – признаком музыки, в свою очередь, является *ритм*. Однако слово в понимании Белого наделяется особым смыслом (что свойственно символистскому мироощущению в целом), через создание мира звуковых символов становясь *способом постижения* мира. Заклинательное начало слова (вспомним формулу Вяч. Иванова: первоначальный стих – заклинание) выявляется, вероятно, именно в силу присутствия ритма как организационного принципа заговорных конструкций, по-особому воздействующих на сознание реципиента. Для Пастернака, вместе с тем, помимо мистериальной оказывается важна и конструктивная функция ритма – он выступает как способ создания и упорядочивания структуры текста.

В 1911 году Пастернак создает два наброска (которые вместе с другими прозаическими текстами и стихами 1910-х годов О. Клинг склонен определять как «единый творческий надтекст», в то же время отмечая ориентированность автора на символизм¹¹¹), выстраивая их – главным образом первый – вокруг ритма как *организационного принципа*. Зарисовки сделаны в то же время, когда Л.О. Пастернак писал картину «Разгрузка вагонов в Одесском

¹¹¹ Клинг О.А. Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. №2. С. 25-59.

порту». Становясь опорной точкой, ритм определяет и структурирует все звучание текста, при этом задавая вначале особую «тональность»: «Вдруг хочется поглядеть, откуда все это. Тогда покидаешь свежее веяние морского лязга: одиноких ударов, случайных падений прорывающихся сигналов – с крепкой синевой *величавых пауз* среди них, беспричинных, бродяжничающих вскриков» (III, 478). Удары, сигналы падений, вскрики разделены «величавыми паузами», тем самым обособляясь друг от друга, но имея сходный мерный и постоянный характер. Стоит отметить, что здесь все описываемое происходит поздним вечером (ночью); и ночь, как правило, является у Пастернака тем временным отрезком, когда звучание проявляется чаще всего (ср., например, ночные пейзажи в «Охранной грамоте») и достигает своего предела.

В смысловой связке с этим текстом находится другой набросок, дополняющий и развивающий первый в звуковом отношении. Второй этюд буквально «испещрен» разного рода звуками, которые, так или иначе, объединяются в единый семантический комплекс, имплицитно содержащий то, что связано с темой извозчиков и, главное, ритмом: «Это – звуки *стучащих* ящиков и бочек, *понукания и поступь* – все это увозят вниз. По пути эти *стучащие* кладки или *шагающие* рядом люди с солнцем, как ранцем, за плечами, сносятся с жизнью, мимо которой они проходят. Тогда им *отвечают* или *окликают* их из окон, подворотен или просто *шумят* без связи с ними, но *весь уличный шум пристаёт к обозу*» (III, 479). Именно образ обоза с ритмичным движением «стягивает» на себя и организует все источники звуков.

Далее в «Охранной грамоте» Пастернак развивает эту идею озвучивания пространства, создавая своеобразные «звуковые зарисовки» – картины города, «оркестрованные» разного рода звуками и выстроенные вокруг ритма: «С нее [низины] тянуло ночной сыростью. На ней бессонно *громыхало* железо, и, *стекаясь и растекаясь*, мызгали *взад и вперед* запасные пути. Что-то шумное *поминутно падало и подымалось*. Водяной грохот плотины до утра додерживал ровную ноту, оглушительно взятую с вечера. Режущий визг

лесопильни в терцию подтягивал быкам на бойне. Что-то *поминутно* лопалось и озарялось, пускало пары и опрокидывалось. Что-то *ерзало и заволакивалось* крашеным дымом» (III, 174). Обратим внимание, как в приведенном отрывке фиксируются однообразные и монотонные «действия»: поминутно – обозначен временной интервал, определенная последовательность движений; что-то шумное падало и подымалось – предмет не называется, а лишь угадывается как нечто малоопределенное, исходя из особенностей звучания и звуковых эффектов. К тому же антонимическая пара *падать / подыматься* словно иллюстрируют и высоту звука в течение процесса. Более того, указанный промежуток времени (поминутно) свойственен для всех источников звучания и через эту своеобразную «метрономную» характеристику указывает на ритмическое начало происходящего в низине. Все следующие синтаксические конструкции построены на этой бинарной ритмической фигуре (лопалось и озарялось), именно их умножение и работает на поддержание заданного ритма.

Отметим, что в рассматриваемом ночном пейзаже, который наделен звучанием разного происхождения, присутствует движущийся *поезд* с его неизменным шумом и ритмичными перебивами. Появление здесь образа поезда, отнюдь не случайно, поскольку он устойчиво ассоциируется Пастернаком, подобно конскому галопу, с мерным ритмом (стуком) колес. Например, в письме к А. Штиху от 12/ 25. 07. 1912 г.: «Идут, похаживают, *стучат, постукивают* поезда, поля, поля, поля – и горы, горы – и вдруг они разрешаются Марбургом» (VII, 171). Ритм, таким образом, становится для Пастернака своеобразной «меркой» действительности в силу известного биографического переживания-момента. Но определенное «ритмическое» восприятие во многом обусловило и формирование как музыкального, так и художественного сознания Пастернака, что проявилось не только в выстраивании ранних прозаических текстов вокруг ритма как структурирующего принципа, но и в определенном подчинении ему образов. Очевидно, что та роль, которую об-

рел ритм в сознании Пастернака, будет формировать становящийся поэтический мир-миф и определять его специфическое аудиальное существование.

1.4. Ранний Пастернак: на стыке аудиального и мифологического

Вопрос о специфике поэтического мира Пастернака имеет первостепенное значение для нашего исследования, поскольку и аудиальное его наполнение, и непосредственная работа поэта со звуком обусловлены весьма четким набором эстетических представлений. И это не случайно: переход Пастернака от музыки и затем философии к поэзии сопровождается серьезными культурологическими и порой теоретическими рефлексиями по поводу сущности, природы и происхождения стиха и искусства в целом. Именно на этой стадии начинает формироваться так называемый пастернаковский миф.

В «Охранной грамоте», резюмируя свои предшествующие размышления, Пастернак предлагает следующее определение искусства: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем. Помимо этого состоянья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» (III, 185). Эта новая категория, по замечанию А. Ливингстон¹¹², есть «вдохновение», происходящее *вне* поэта, не внутри личности, но имеющее определенное место (действительность, природа). Эта перестановка традиционных отношений между «я» и «оно» выражена, например, тезисах «Символизм и бессмертие», где поэзия обозначена как «безумие без безумного», то есть безумие не связано с сознанием индивида. В дальнейшем это трансформируется в так называемый «антипсихологический пафос» (Л. Флейшман) лирики Пастернака, заключающийся в максимальном стирании, изымании лирического «я» из текста; не «я» про мир, а мир и действительность *проговаривает* за меня. Лирическое «я» уст-

¹¹² Ливингстон А. Значение места в пастернаковской теории вдохновения // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 132.

раняется, таким образом, текст начинает существовать по своим законам, развивается в особом пространстве; более того, творец (поэт) покоряется направлению поисков и ведет себя, как предметы вокруг¹¹³. Подобное происходит, например, в эссе «Заказ драмы», где вещи, способные «размышлять и дремать», становятся главными персонажами всего действия: «Это глубокий ковер, заросший персидскими зверьми. На берегу созерцательно сошлись несколько стульев. В мире мебели стулья – это какая-то учащаяся молодежь, и вот сошлись они у ковровой стихии поменяться взглядами и застыли, как статуэтки мечтателей. Они еще полны ведь надежд <...> Вот эта зимняя комната, которую как корректуру просматривает лампа, а из-за лампы заглядывают сумерки и дают ей разные советы» (III, 458).

Искусство, по Пастернаку, таится в самой природе, оно *всегда* предоставлено художнику: «искусство никогда не начиналось» (V, 25). Более того, «искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» (III, 187). Последнее утверждение в лаконичной форме заключает суть пастернаковских исканий относительно определения искусства, отраженных, в частности, в цитированном письме О. Фрейденберг. При такой постановке проблемы искусство становится символичным по умолчанию. Важнейшая задача поэта при этом заключается в попытке уловить, зафиксировать разбегающиеся атомы бытия; мир для Пастернака ценен в каждом своем проявлении. В этом смысле творчество воспринимается автором как *сакральная* деятельность: «В представлении Пастернака, всякий художник в момент творчества оказывается в состоянии «перехода» или «смещения»; категория перехода имеет для него не исторический, но метафизический

¹¹³ Б. Гаспаров в подобной субъективной «остраненностью» поэтического *видения* Пастернака видит не столько как эстетическую инновацию, но инструмент для проникновения в скрытую, но объективно существующую сущность мира. *Гаспаров Б.М. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении* (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 366.

смысл»¹¹⁴. Отсюда – самым ясным, запоминающимся и важным в искусстве является его возникновение, и лучшие произведения мира на самом деле рассказывают о своем рождении (III, 185).

В этой связи в поэтическом мире Пастернака чрезвычайно важен процесс называния вещей, являющийся творением поэтической Вселенной; предметы, чувства изображаются словно впервые¹¹⁵. В этом отношении поэзия родственна *мифу*. Для Пастернака миф выступает как универсальный источник образов, то, что провоцирует появление творческого начала, дает необходимый творчеству импульс. Поэтому *музыка* в поэтической системе Пастернака сразу подается как художественный аналог мифа творения – наиболее близкий и уже освоенный. Так, в стихотворении «Музыка» музыкант-импровизатор прямо уподобляется богу, держащему в руках землю и властвующему ею. Рояль готов превратиться в скрижаль с заповедями. Эта параллель музыки и мифа-творения, замечает В.С. Баевский¹¹⁶, истоками уходит к идеям Скрябина, а далее – Вагнера. В рамках мифа происходит творение нового космоса, где поэт мыслит себя демиургом; мифологическая ситуация позволяет не только создавать, но и *пересоздавать* действительность. Вместе с тем не только музыка, как некий символический образ, но уже более раннее явление – ритм – в поэтической системе Пастернака выступает важным элементом мифопоэтики.

Как известно, мифологическое сознание характеризуется еще *невыделенностью* субъекта из окружающего природного мира, отсутствием качественной дифференциации субъекта и объекта, природы и человека¹¹⁷. Кроме того, мифологической логике свойственно широкое оперирование бинарными оппозициями, такими как верх/низ, право/лево, день/ночь, жизнь/смерть и т.д. Снятие подобных антиномий происходит посредством нахождения ми-

¹¹⁴ Там же. С. 379.

¹¹⁵ Баевский В.С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 32.

¹¹⁶ Там же. С. 32.

¹¹⁷ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 164-165.

фологических медиаторов, сочетающих признаки обоих ценностных полюсов. Ключевой пафос «первобытного» человека подчинен гармонизирующей и упорядочивающей целенаправленности ориентирован на *целостный* подход к миру, при котором не допускаются малейшие элементы хаотичности, неупорядоченности: «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект»¹¹⁸. В этой связи одна из главнейших ролей в процессе оформления хаоса отводится *ритму как структурообразующему принципу*. Ритм организует пространство, формирует и определяет категорию времени, таким образом, задавая некие границы бытия в мифе, тем самым позволяя человеку лучше ориентироваться в мифопространстве. Именно ритм, проявляющийся в постоянном чередовании циклов (день/ночь; лето/осень и т.п.) сопровождает первые представления о мире, одновременно структурируя и сознание человека в мифе. Здесь происходит двунаправленный процесс: и природа, подчиненная ритмическим циклам, определяет «ритмическое» сознание человека, и человек, в свою очередь, переносит собственное восприятие на окружающее его бытие; картина мира в этом смысле «выстраивается» согласно ритму.

Несмотря на то, что время в мифе не тождественно времени в его эмпирическом смысле (как относительно равномерной длительности), ритмическое начало отчетливо проявляло себя, например, в ритуале, обряде: «Всякая религиозная *деятельность* человека обнаруживает ритмическое членение. В ритуале тщательно прослеживается, чтобы определенные сакральные акты совпадали с определенным временем и временными отрезками, – вне этих отрезков они утратили бы всякую сакральную силу»¹¹⁹. Отсюда у человека формируется мифологически-религиозное «чувство фазы», сопровождающее всё происходящее в жизни, все значимые периоды, изменения и переходы.

¹¹⁸ Там же. С. 169.

¹¹⁹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М., СПб., 2002. С. 121.

Э. Кассирер полагает, что сначала человеку была присуща тончайшая чувствительность *периодичности и ритмичности*, а уже затем образовались первые определенные понятия основных различий числа, времени и пространства¹²⁰. Так или иначе, ритмическое начало, «чувство фазы» имманентно как мифу, так и находящемуся в нем человеку: «Ритм необходим первобытному человеку, доступен и бесконечно приятен»¹²¹. Ритм, как убедительно показывает О.М. Фрейденберг, обращает поступок в миметическое действие, в примитивную пляску; язык и словесные процессы он делает ритмической речью, будущей прозой и поэзией; на его основе возникает песня и первичная музыка¹²². Вместе с тем, ритм проявляет себя и в самом процессе космогенеза – постепенно оформляясь, пространство проходит определенные стадии, циклы.

Оговоримся, что миф воспринимался Пастернаком в ином ключе, нежели в многочисленных практиках начала века: для Пастернака принципиально важна креативная, порождающая функция мифа; в этом смысле пастернаковское мифотворчество отлично от, скажем, мифотворчества в символистском изводе. Пастернак творит собственный, авторский миф, который воспринимается автором не как условность, но «наиболее яркая и самая подлинная действительность»¹²³. Апелляция к мифу в этом случае обусловлена не созданием приема, но исключительно построением некоей системы координат, в пределах которой и существует творчество: «Миф для Пастернака не является ни целью, ни средством поэтических исканий, поэтому его эстетическая система вовсе не ориентирована на миф как универсальную категорию. Происходит обратное: миф в своем подлинном, исконном проявлении проговаривается устами поэта»¹²⁴. Отсюда наличие в стихотворных текстах

¹²⁰ Там же. С. 122.

¹²¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 70.

¹²² Там же. С. 72.

¹²³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 36.

¹²⁴ Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-1920-х годов: Мифомышление и поэтика текста. Диссертация ... кандидата филологических наук. Иваново, 1997. С. 166.

Пастернака многочисленных вариаций становления, развития поэтической вселенной, использование ритуального начала как возможности создать необходимое пространство, где ритуал выступает своеобразной отправной точкой для последующих текстовых трансформаций. К ритуальным, и соответственно, ритмически организованным, действиям следует отнести следующее: инсценировка мифа первотворения, инициация (мистериальное посвящение), сон, заговор и приговор. Мистериальное пространство в текстах Пастернака создается с помощью определенных знаков, выступающих в качестве «маркеров», это: рубежное время суток (вечер, утро); неординарность звукового проявления (стук, щелчок); застланность пространства (метель, дождь); кризисное состояние природы/человека (засуха, зной, болезнь); знак, ориентирующий на стороны горизонта (крест, дерево); ограниченность пространства (площадь)¹²⁵.

Ранние прозаические наброски Пастернака содержат в свернутом виде те особенности художественного мышления автора, которые затем в полной мере раскроются в первых изданиях прозы и поэзии. К подобным особенностям стоит, прежде всего, отнести некоторые черты мифологического мышления Пастернака, проявляющие себя в особой пространственно-временной организации текста (в том числе создающие некое «мистериальное» пространство) и организации ритмической.

Элементы мифопоэтического начала проявляются, например, в тексте 1910 года «Я спускался к Третьяковскому проезду...», на что указывает и описываемое время в данном наброске – вечер, сумерки, и само пространство – площадь, буквально пронизанная разного рода звуками (*снующая в звонках и завываниях*; на ней – *стригут и щелкают копыта и подошвы* (III, 430)). В то же время площадь (как более широкая, но ограниченная территория) отчасти противопоставлена улице (на которой – *стон стоит*, так затянулась улица толпой, как будто улица – трубка, и кто-то, захлебываясь, тянет ею

¹²⁵ Там же. С. 170.

густое, густое черное варенье, а площадь *совсем другое*, там сухие умытые молчаливые пути *скрещиваются*, там тонкий и теряющийся чертеж отдельных направлений (III, 431)). На площади возможно «скрещение» путей, тогда как улица этого сделать не позволяет; кроме того, расположенное на горизонтали пространство площади соединяется по вертикали через образ вечернего, сумрачного неба: «Оттого вечер трепещет площадью как призрачной листвою, а иногда уставится небо на площадь, как на обласканную сумраком ладонь с тысячей складок и линий, и долго изучает небо с *ропотом и наговором мостовых*, совсем как гадалка, – складки и линии площади, водит по ней тенями» (III, 431). Ропот и наговор мостовых создают и одновременно усиливают карнавальность, мистериальность происходящего. Однако в это действие не вовлекаются люди, пересекающие площадь: они словно принадлежат к другому локусу, пространству: «Вероятно, у них свой город в городе, и вот они сейчас идут *по своей улице*, прямо, прямо, покоряясь препятствиям и выжидая, забывши о *переглядывании правого и левого мира*. И этими одинокими чистыми нескрещивающимися линиями занято больше всего гадающее небо; это линии любви, их немало на вечерней ладони» (III, 432). Небо (кроме всего – *гадающее*, то есть обладающее «навыками» заговора, подобно мостовым) занято больше всего нескрещивающимися линиями движения людей потому, что все прохожие, как было сказано, принадлежат иному, неплощадному миру, они еще не вовлечены (*не посвящены*), не причастны особому пространству площади и чужды этой логике, оттого их пути и линии движения не предусматривают никаких «скрещений». Итак, перед нами звуки мистериального порядка, осуществляющие или разрушающие магию мира. Мира, творящегося и звучащего без и вне человека, он организован неким надчеловеческим ритмом.

В тексте 1912 года «Время закатывалось под самые заставы...» Пастернак разрабатывает мифологическое время. Здесь категория времени выдвигается на первый план; важным оказывается не только и не столько то, что действие разворачивается в сумерки, но *исчезновение* времени как тако-

вого. Мифологическая ситуация задается с первых же строк: «Время закатывалось под самые заставы. Являлись шатающиеся. Они искали закатившегося. Но было трудно найти, – *были сумерки*; в центре, где тоже были сумерки и не стоило искать, – все слышали, каким деревянным *поколачивающим раскатом* откатилось оно к дальним околоткам» (III, 484). Само исчезновение времени как категории длительности (оно, как сказано в тексте, «могло всего скорее завалиться, где был особенно темный угол») сопровождается звуковыми сигналами, свидетельствующими в данном случае (если учитывать рубежность происходящего – сумерки) завершение одного и вероятное начало другого. О заключительной фазе одного цикла мироздания и его движение к исходной «пустотности», способной порождать нечто новое, говорят соответствующие лексические повторы: «И ведь и изгородь была *худая*, а следовательно и воздух, *худы* были лохмотья юбок на площади при звездах. И так же худ был трехствольный обрубок колокольни. И не зарубцевался поцелуй, сквозя на ней полосой дальних обожаний. Ветер, ветер» (III, 485). Как видим, пространство насквозь «пронзаемо», это состояние усилено и употреблением дублированного назывного предложения. Особый смысловой акцент падает на образ «обрубка колокольни», который будто олицетворяет собой «неспособность» издать какой бы то ни было звук, потому как всё звучание ушло вместе с исчезнувшим временем; в *этом* мире, кроме ветра, ничего не существует.

Звуковое начало начинает активизироваться далее: «*Звуки* сочетаются, перемежаются, чередуются, строят непрямые перегородки <...> *Звуки* в улице дрожат и как *звуки*, а вместе и как грошковые перегородки; есть несколько перенумерованных в последовательности далее; *слышно* каждое слово, брошенное в каждой, *шарканье* шагов, праздные *восклицания*, *рассказни* за чаем, – *слышно* и знакомо *все*» (III, 485). При этом ряд однородных глаголов подчеркивает как звуковую хаотичность, так и не-организованность всего мира; это еще нулевой этап, подготовка к творению космоса. Звуки еще не обладают всеми качествами, которые им присущи (они одновременно как

звуки и как грошковые, то есть *ничего не значащие*, перегородки); в этом состоянии исходной пустоты «слышно каждое слово» – опять же, потому что мир *еще* не овеществлен, он в своем зарождающемся состоянии. Он готов к становлению, поэтому в следующем смысловом фрагменте видим: «Но и сам станешь стучать и отсчитывать, оставляя один за другим скромные просторы – потому что черным коридором ведет через них насквозь – весна, покрытая худой землей». Во-первых – весна, как символ возрождения (либо перерождения) мира, во-вторых – образ того, кто начинает вести свой обратный отсчет (поскольку, как мы помним из начала, время исчезло); худая до этого момента земля уже способна быть «плодородной». И несмотря на то, что «все остается в том же порядке», обратный счет другого, *нового* времени уже запущен, и этот момент зафиксирован нагнетанием звуков, мир максимально наполнен ими. Эта звуковая насыщенность становится своеобразной кульминацией текста, за которой ожидаемое разрешение. В заключительном абзаце текста происходит логичное завершение того, к чему так долго готовились сумерки: они сменяются *белой* ночью, таким образом, новый мир, своеобразным олицетворением которого является куколка, обретает очертания: «Если бы кто-нибудь спросил, что делается на свете сейчас, мальчишка, входивший со свечой, подошел бы к окну словно к стойке, где могут отпустить Петербургу, но вместо него он нашел бы белую ночь, – этот дикий кризис между обволакивающейся личинкой и вылупливающейся куколкой, – белую ночь, одичавшую в собственной причуде» (III, 486).

Таким образом, мы можем наблюдать склонность к мифопоэтической разработке звука, его вплетение в структуру текста-мифа как одного из элементов синкретического мира и вместе с тем использование в качестве своеобразного организующего этот мир начала.

ГЛАВА 2. ЗВУК В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РАННЕГО Б. ПАСТЕРНАКА: ФОРМЫ И СПОСОБЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ

2.1. Звук в структуре поэтического мифа Пастернака

В ранних поэтических текстах Пастернака звук существует еще в синкретичном состоянии: происходит растворение, смешение, неразличение звучания. Звук пока функционирует вместе с предметами, деталями, как будто наряду с ними, наделяется символическими смыслами, проявляясь в мифокультурном поле, однако уже в этой среде мифологической неделимости звука и образа, звука и предмета, звука и культурного символа эксплицируется типично пастернаковская мифопоэтика, в которой звук будет занимать одно из центральных мест. Это, во-первых, объясняется композиторским прошлым автора, отсюда многочисленные моменты аудиального восприятия действительности, «слышанья» мира, а также включение в тексты знаков, отсылающих к культурно-музыкальному контексту. Во-вторых, ранние тексты наглядно демонстрируют становление поэта как творца – это процесс авторского осмысления/изживания романтизма, отталкивания от него, что акцентируется наличием в стихотворениях героя-творца, находящегося в процессе обретения своего индивидуального голоса.

Так, в первом тексте «Эдем» сборника «Близнец в тучах» присутствует как звукообраз, так и мотив становления творца:

Когда *за лиры*¹²⁶ лабиринт

Поэты взор вперят,

Налево глины слижет Инд,

А вправо уйдет Евфрат.

<....>

¹²⁶ Здесь и далее курсив в текстах Б. Пастернака мой. – А.В. Полужирным шрифтом дополнительно выделены фрагменты, связанные с проявлением звука/звучания.

Ты к чуду чуткость приготовь
И к тайне первых дней:
Куруется рубежом любовь
Между землей и ней. (I, 326)

Переход в иное, творческое пространство достигается через звук (в данном случае конкретизированный – лира, что одновременно является и символом поэзии); овеществленный звук переносит в Эдем, выступает в качестве медиума между поэтом (творцом) и самим творчеством. Само же творчество напрямую не названо, но сказано, что это *чудо, тайна первых дней* – то есть изначально это сакральное действие; творчество существует *за* пределом, в другом пространстве, этим *другим* пространством как раз и выступает Эдем. Таким образом, перед нами только подготовка к творению новой – поэтической – вселенной, где поэт соотносим с Адамом, и подобно ему он сам будет «проговаривать», создавать новый поэтический космос в своих текстах. В варианте 1928 года шум Эдема наделяется голосом; более того, из этого шума герой вычленяет адресованное обращение:

А посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
Взовьет свой ствольный строй.
Он вырастет над пришлецом
И **прошумит: мой сын!**
Я историческим лицом
Вошел в семью лесин. (I, 64)

Так звук достигает своей максимальной для поэта стадии: он становится голосом, словом. В сопоставлении этих двух вариантов «Эдема» вся суть движения звука в пастернаковской эстетике: от символического знака к неотъемлемому элементу мифа, или текста-мифа.

Рассмотрим подробнее этот переход. Прежде всего стоит заметить, что символических знаков звука или образов, традиционно в литературе связы-

вающихся со звуком, у Пастернака достаточно много. Так, в стихотворении «Я рос, меня, как Ганимеда...», где мотив вознесения (взросления, становления) героя также выведен на первый план, звук оказывается сопряженным с образом отпевшего себя лебедя, символизирующим своеобразный отказ от романтизма:

И только оттого мы в небе
Восторженно сплетем персты,
Что, как себя *отпевший лебедь*,
С орлом плечо к плечу, и ты. (I, 329)

Лебединое пение, но в иной ситуации – расставание с любимой, так же символизирует собой разрыв, момент перехода в другое состояние:

Разочаровалась? Ты думала – в мире нам
Расстаться за *реквиемом лебединым*?
В расчете на горе, зрачками расширенными
В слезах, примеряла их непобедимость? (I, 184)

В этом же микроцикле «Разрыв» появляется еще один символ-маркер, поддерживающий основной мотив и усиливающий драматизм, экспрессию текста:

Рояль дрожащий пену с губ оближет.
Тебя сорвет, подкосит этот бред.
Ты скажешь: – милый! – Нет, – вскричу я, – нет.
При музыке?! – Но можно ли быть ближе... (I, 186)

Рояль передает состояние лирического героя и одновременно включает эту ситуацию в семантическое поле творчества (в том числе и как инструмент, на котором создаются музыкальные произведения) через упоминание влаги-пены. Поэтому появление связки рояль-влага-творчество становится типичным моментом:

И тянется, как за походною флягой,
Военную карту грозы расстелив,
К роялю, обычно обильному влагой

Огромного душевного лета столиц. (I, 203)

Кроме прямых номинаций рояля возможно метонимическое замещение частью целого, как, например, в «Импровизации» клавиши, к тому же встроенные в ключевую метафору текста. Такая частая апелляция к музыкальным (и в целом – культурным) образам-знакам, наличие в поэтических текстах музыкальных терминов, жанров, имен композиторов свидетельствует о сильной ассоциативности художественного сознания Пастернака, где музыка и поэзия мыслятся в нераздельном единстве.

Также одним из устойчивых музыкальных знаков в ранних стихотворениях является образ колокола¹²⁷, отсылающего к сакральной сфере (в качестве медиатора, соединяющего верх и низ), но в то же время выступающего как «реальная» примета описываемого. Так, в «Феврале» имплицитное присутствие колокола в словоформе «благовест» существует наравне с другими компонентами текста, растворяясь в общем синкретизме предметов и деталей. В более поздних текстах (сборник «Темы и вариации») звуковой образ колокольного звона приобретает самостоятельный статус, наделяется конкретными значениями:

Средь вьюг проходит Рождество.
Он видит сон: пришли и подняли.
Он вскакивает: «Не его ль?»
(Был зов. Был **звон**. Не новогодний ли?)
Вдали, в Кремле *гудит Иван*,
Плывет, ныряет, зарывается. (I, 203)

В этом контексте звон колокола маркирует определенное пограничное существование героя (болезнь), но вместе с тем он является знаком возрождения, перехода героя в новое качество. В этой связи и Рождество, и Новый год обретают символический смысл: герой «умирает», погружаясь в сон, а затем перерождается (сон в данном случае выступает метафорой смерти), таким

¹²⁷ В этот же ряд ударных инструментов может быть отнесен и барабан из текста «Мефистофель».

образом, здесь отчасти воспроизводится обряд инициации. Звучание колокола (даже колоколов – на колокольне Ивана Великого их 34) композиционно делит фрагмент на части – до и после; синтаксическое членение на три части подчеркивает значительность рубежа, перехода (через градацию – зов, звон, новогодний).

В тексте «Кремль в бурю конца 1918 года» звучание колокола выполняет схожую функцию: ему отведена роль звуковой доминанты зимней стихии, захватившей город (где в подтексте прочитываются революционные события), так же обозначая момент границы:

Под сумерки к тебе в окно
Он всю медью звонниц ломится.
Бойтся, видно, – год мелькнет, –
Упустит и не познакомится. (I, 180)

В число наиболее частотных музыкальных образов-символов входит гитара, образы звучания которой по-своему демонстрируют разного рода текстовые движения. В «Венеции» ощущение гитарного трезвучия, трансформированное в визуальный образ созвучия Скорпиона, вызвано другим звуком – бряцаньем стекла. Звучание встраивается в общую мифологическую картину нераздельности, рубежного пространства, сосуществуя с другими элементами. В один ряд с гитарой можно поместить и лютню, сходную с первой по своему принципу звукоизвлечения, и, что важнее, звучание которой отождествляется с метелью, что формирует особое мифопространство с мистериальными компонентами:

И видеть, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Он – этот мой голос – на черствой
Узде выплывает из мути ... (I, 85)

Иначе звучание гитары реализует себя в стихотворении «Дождь», попадая в финал текста и выражая экстатическое восприятие мира:

Теперь бежим сощипывать,

Как *стон со ста гитар*,
Омытый мглою липовой
Садовый Сен-Готард. (I, 121)

Звук утрачивает синкретичность, здесь он уже более реалистичен, и даже не смотря на гиперболизированность образа, становится эквивалентом максимального звучания природы. Аналогичную реализацию звук гитары получает в «Нескучном саде», где звуковая насыщенность сада уподобляется звучанию струн:

И, окуная парк за старой
Беседкою в заглохший пруд,
Похож и он на тень *гитары*,
С которой, тешась, *струны рвут*. (I, 191)

Стоит подчеркнуть многочисленность образов звука, отсылающих к теме поэзии и творчества, а также являющиеся музыкальными символами или знаками. К первым из них относится *стонуций альт* из «Лирического простора», символизирующий вместе с ключевыми образами стихотворения творческое вознесение поэта. Близким этому звукообразу, также соотносимым с темой творчества, является образ соловья, неоднократно встречающийся в текстах Пастернака («Определение поэзии», «Эхо», «Определение творчества», «Маргарита», «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...»). Отметим, что во всех перечисленных текстах этот образ реализует устойчивые символы и значения (оформившиеся еще в романтической лирике), обозначая поэта и творчество вообще или отсылая к ним. Более многочисленный, условно второй, ряд включает в себя образы органа, трубы, флейты, гармоники. Орган из текста «Грусть моя, как пленная сербка...» встраивается в образную структуру текста, посредством метафоры передает внутренние чувства героя, при этом перестраиваясь в неестественный регистр мужского голоса. Другой образ – трубы – поддерживает и усиливает основной мотив стихотворения – пустынность и незаполненность степного пространства, где проявляют себя гул, шум и резкие порывы ветра:

Степь, как архангел, *трубила в трубу*,
Ветер горланил протяжно и властно:
Степь! Я забыл в обладании гласной,
Как согласуют с губою губу. (I, 373)

Кроме этого труба отсылает к библейской тематике: с трубой изображается архангел Гавриил, подразумеваемый в тексте, считающийся архангелом благовещения. В «Воробьевых горах» звукообраз – знак, вновь отсылающий к музыкальной сфере, но в то же время тяготеющий к авангардному типу работы со звуком; звучание приобретает фактуру, замещая предметы и перенимая их качества:

Грудь под поцелуи, как под ручноймойник!
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.
Ведь не ночь за ночью *низкий рев гармоник*
Подымаем с пыли, топчем и влечем. (I, 142)

Итак, мы видим, что использование Пастернаком универсальных символических знаков звука или образов, традиционно в литературе связывающихся со звуком, хотя и сохраняет отсылки к узнаваемым читателями контекстам, вместе с тем постоянно содержит элементы размывания символических значений. Происходит это через нейтрализацию символического значения или стирание символизации («себя отпевший лебедь»); выявление второго плана / ракурса в исходном символе (лебединый реквием, гудящий колокол = переход в другое состояние); оживление, овеществление символа (дрожащий рояль, увлажняющийся рояль); метонимическое замещение символа (рояль – клавиши – стая птиц; колокол – благовест), коррелирующее с синкретизмом предметов и деталей в поэтическом мире. Так или иначе во всех случаях использования прямого звукового образа или символа происходит обозначение рубежной пространства, пограничной ситуации, момента лиминальности.

В эту же точку пороговости существования приводит Пастернака перерастание им романтической традиции. Не случайно происходит это именно

через работу со звуком: не забудем, что и поэтическое самоопределение, и расставание с музыкой близки хронологически. Так, романтическая ситуация конфликта с миром воссоздается в двух вариантах текста «Мне снилась осень в полусвете стекол...». Здесь звук реальный (речи гостей) выступает в связке с метонимической глухотой (глохла гостиная), авангардистским образом сталкивая звук и пространство; все это на метафорическом уровне усиливается параллелизмом отсутствия голоса-звука – ненастьем:

Припомню ль сон, я вижу эти стекла
С кровавым плачем, плачем сентября;
В *речах гостей* непроходимо *глохла*
Гостиная ненастьем пустыря.
В ней таял день своей лавиной рыхлой
И таял кресел выцветавший шелк,
Ты раньше всех, любимая, *затихла*,
А за тобой и самый *сон умолк*. (I, 327)

Постепенное угасание голоса-звука, а затем и полное его исчезновение в этом случае означает и «умирание» мира, его сон. В более сложной форме, с наложением разных форм звука, звукообразный ряд разрабатывается в итоговой редакции:

Но время шло и старилось. И рыхлый,
Как лед, *трещал* и таял кресел шелк.
Вдруг, *громкая*, запнулась ты и *стихла*,
И сон, как *отзвук колокола*, *смолк*. (I, 65)

Метафорический треск льда наслаивается на голос человека, вместе с этим параллельно актуализируется третий компонент – сон, включающий в себя развернутое сравнение со звоном колокола. В совокупности все создает эффект молчания, драматического умирания, исчезновения сна как разрыва героя с возлюбленной и вместе с тем – его смерти. Однако смерть здесь скорее временная фаза, аналогичная инициации героя: звук сменяется тишиной в рубежный, пограничный момент.

Лиминальное состояние свойственно не только лирическому герою, но поэтическому миру раннего Пастернака в целом. Соответственно, мифопоэтическая организация его художественного пространства будет предполагать очевидный акцент на космогонических и креативных элементах текста. Так, достаточно частотная в этот период ночь представляет особое, сверхъестественное пространство, нередко обладая мистериальными признаками; именно ночью подготавливаются и свершаются «действия», разрешающиеся с наступлением света. Подобное темное время-пространство характеризуется и неординарностью звука, какофонией (шум, гул, грохот и т.д.); в этом смысле ночь выступает наиболее активной фазой различного рода преобразований, трансформаций, в том числе и космического масштаба. В одних случаях шум и гул постепенно оформляются в упорядоченный космос, структурируют его, в других же этого окончательного «оформления» по тем или иным причинам не происходит. Однако в обоих случаях не снимаются ключевые функции звуков: они выступают опорными знаками, характеризующими, как правило, внешнее пространство.

В этой связи рассмотрим тексты, где «вариации» звучания оказываются встроенными в общую канву и структуру текста. Оговоримся, что первый из них является своего рода исключением, поскольку о времени действия (ночи) можно лишь догадываться, исходя из названия – «Дурной сон»; также заметим, что наиболее значимой из структуры время-пространство здесь становится как раз второй элемент.

Шум, гул и сплошная звуковая неразборчивость в «Дурном сне» задается в первой строке как вьюгой (уже по умолчанию включающей в себя многоплановый звуковой комплекс гула, ветра и т.д.), так и двукратным повторением глагола, употребленном в повелительном наклонении: «**Прислушайся** к вьюге, сквозь десны процеженной, / **Прислушайся** к захлесням чаклых бесснежий». Характерно, что именно с апелляции к звуковому восприятию – *прислушайся* – и начинается описание *пустынного, мертвенного* пространства, о чем свидетельствует многократное употребление предлога

сквозь, который на лексическом и тематическом уровнях становится лейтмотивным:

Сквозь черные десны деревьев на сносе,

Сквозь десны заборов, *сквозь* десны трущоб.

Сквозь тес, *сквозь* леса, *сквозь* кромешные десны

Чудес, что приснились Небесному Постнику. (I, 346)

Более того, многократное повторение этого предлога на ассоциативном уровне создает впечатление незаполненности, излишней просторности, провозирующей и обуславливающей появление гула как единственно возможного в подобных условиях. Также отметим, что Пастернак литературными средствами (анафорой) создает музыкальный эффект повтора темы начала.

Всеобщее состояние неформленности, повсеместного хаоса передается через образы выпавших зубов, отсылающих к народному поверью, по которому видеть во сне выпадающие зубы предвещает смерть:

Он видит: попадали зубы из челюсти

И *шамкают* замки, поместия – *с пришептом*,

Все вышиблено, ни единого в целости!

И постнику тошно от *стука костей*. (I, 346)

Разрушительная тематика смерти, постепенно нагнетаемая от начала к концу текста, реализуется через звуковое, «голосовое» начало: шамкают замки, у поместий появляется пришепт – поверье как бы распространяется на все окружающее; объекты словно пытаются что-то выразить, проявить свою «полноценность», однако их речь, говор, в конечном счете, представляют лишь неполноценное, ущербное качество/свойство. Завершается же этот семантический фрагмент *стуком костей* как кульминационной точкой полного безмолвия мира и, соответственно, приближения смерти. В дальнейшем подобное безмолвие только усиливается, переносясь не только на предметы и объекты, но и охватывая пространство в целом, становясь важнейшим признаком модели мира в этом тексте: «За *косноязычную далью* в развалинах» – где прилагательное «косноязычная» указывает на наличие изъянов, одновре-

менно встраиваясь в ряд лексем с синонимичным значением: шамкают – пришепт – косноязычная. Заключительная строфа по своей сути – вариация первой, только с некоторыми незначительными инверсиями внутри строк, что говорит о невозможности разрешения, преодоления разрушительной стихии, что отражено и повторяющейся конструкции, итожащей весь текст: «Сквозь тес, сквозь леса, сквозь кровавые десны... / И снится, и снится небесному постнику».

В редакции 1928 года образный ряд текста несколько усложняется, причем акцентируется как раз неспособность проявить свой «голос»; вместо косноязычной дали появляются более экспрессивные и крайне натуралистичные образы:

Не верит, чтоб выси зевнулось когда-нибудь
Во всю ее бездну, и на небо выплыл,
Как колокол на перекладине дали,
Серебряный слиток глотательной впадины,
Язык и глагол ее, – месяц небесный.
Нет, **косноязычный, гундосый и сиплый,**
Он с кровью заглочен хрящами развалин.
Сунь руку в крутящийся щебень **метели,** –
Он на руку вывалится из расселины
Мясистой култышкою, мышцей бесцельной
На жиле, картечиной напрочь отстреленной. (I, 76)

По-новому расставленные акценты на физиологических подробностях (заглочен с кровью хрящами развалин, мясистой култышкой, мышцей бесцельной) создают выпуклую и ужасающую картину первой мировой войны, одновременно усиливая деструктивное начало. К этому тексту в тематическом отношении примыкает стихотворение «Распад», также выдвигающее на первый план принципиальную неструктурированность, фрагментированность мира, выраженные, прежде всего, в звуковых образах. Состояние общего хаоса, определенного как Распад, передано в глаголах, демонстрирующих

крайнюю степень своего проявления: *бушуют, взвилась, пылают, всполошен*, что свидетельствует о предельном беспорядке, господствующем в мире. Первые три строфы сфокусированы на бытовом, «приземленном» неустройстве, повествование разворачивается по горизонтальной оси. Третья строфа, композиционно разделяющая текст на равные части, переносит действие в пространство по вертикали:

У звезд немой и жаркий *спор*:
Куда девался Балашов?
Во скольких верстах? И где Хопер?
И воздух степи всполошен:
Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц.
Он замер, обращаясь *в слух*.
Ложится – слышит: обернись! (I, 139)

Кроме прочего, эти две строфы словно подготавливают к появлению примет ночи («у звезд немой и жаркий спор»), как условному разрешению кризисной ситуации: воздух, до этого существовавший в условиях *засухи* и *тумана*, всполошен, то есть доведен до предела. И звезды, ведущие *немой* спор, и *всполошенный* воздух словно «протестуют» против хаоса на земле, но и стихия природы неспособна смирить, успокоить, привести жизнь в привычное русло («Он [воздух] замер, обращаясь в слух. / Ложится – слышит: обернись!»). Заключительная строфа в лаконичной форме констатирует происходящее вокруг – «Там – гул»:

Там – *гул*. Ни лечь, ни прикорнуть.
По площадям летает трут.
Там ночь, шатаясь на корню,
Целует уголь поутру. (I, 139)

Исходя из второй половины текста, можно предположить, что взгляд на эти события (через указательное местоимение «там») дается с точки зрения находящегося сверху. Более того, идентичные конструкции с местоиме-

нием «там» в последнем четверостишии образуют единое семантическое целое, объединяя, таким образом, *гул* и *ночь*. Текстуальная «драматургия» в этой точке достигает своего пика, но все же есть намек на благополучное разрешение, о чем свидетельствуют две финальные строки. Включение и обыгрывание идиомы «срезать на корню» в значении «уничтожить что-либо в самом начале, не два развиться», преобразованной в «шатаясь на корню», в этом контексте имеет значение «прекратить свое существование», свидетельствует о прошествии ночи (а вместе с ней и об исчезновении гула) и наступлении утра. Таким образом, гул, шум, общая какофония и звуковая неразличимость становятся у Пастернака знаком хаоса, предельного не-устройства мира. Оговоримся, что два данных текста, в силу их тематической определенности (отклик на первую мировую войну), стоят в корпусе ранних текстов несколько особняком, но в то же время весьма показательны сохранение и развитие функции и роли звукообразов, выявленных нами.

Звук, особенно если он является «порождением» стихии (метели, вьюги), организует собой мистериальное пространство, одновременно с этим приобретая некую фактуру. Чтобы проиллюстрировать этот тезис, рассмотрим стихотворения «Раскованный голос» и «Метель» (изначально включающую в себя два текста). Данные произведения объединяет не столько одинаковое время действия – зима, ночь (как таинственное, магическое пространство), сколько исключительность «поведения» самой природной стихии, не случайно в сборнике «Поверх барьеров» они размещены Пастернаком один за другим.

Уже сам заголовок, имеющий в своем составе номинацию *голос*, задает смысловую двуплановость: в значении свободный, непринужденный – как прилагательное – с одной стороны; как причастие от глагола «расковывать» (кандальников, лошадей)¹²⁸ – с другой. К тому же и первые строки стихотво-

¹²⁸ Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 275.

рения содержат в себе явную аллитерацию, тем самым задавая, хотя и не явно, присутствие звука:

В шалящую полночью площадь,
В слошавшую белую бездну
Незримоу ими – «Извозчик!»
Низринуть с подъезда... (I, 85)

Далее примечательны, прежде всего, «звуковые» трансформации: голос лирического «я», метонимически отделяющийся от субъекта, становится воплощением героя. В тексте присутствуют многочисленные приметы с коннотацией «свободы, отсутствия» [каких-либо преград], «пустоты», в полной мере отражающие его заглавие (*белая бездна; незримость* – как проявление пустоты, отсутствия чего бы то ни было; *низринуть* – подразумевается наличие свободного, ничем не заполненного пространства).

Голос лирического субъекта, отделяясь от него и вбирая в себя все качества последнего, буквально сталкивается, натывается на *воспаленную* полночь; и голос, и полночь словно материализуются, приобретая физическую осязаемость. Лирический сюжет выстраивается как *вызов* (зов) извозчика, но, памятуя о многочисленных приметах ритуала, можно это воспринимать как мистериальный вызов. Своеобразный акт «вызова» отражен в зеркальном построении первого двустипа; этому аккомпанирует и звуковая фактура, основанная на шипящих <ш>, <щ>, <ч> (вместе с тем как бы предвещающая появление чего-то зловещего, потустороннего). Сам вызов извозчика совершается *втайне* от шалящей полночи и стихии, белой бездны (*незримоу ими*), однако само рубежное время обуславливает неизбежность столкновения:

...С подъезда
Столкнуть в воспаленную полночь,
И *слышат* сквозь темные спаи
Ее поцелуев – "На помощь!"
Мой голос зовет, утоная.

И видеть, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Он – этот *мой голос* – на черствой
Узде выплывает из мути ... (I, 85)

Стремлению «вызова» препятствует ночная метель (*лютейшая из лютен*), наделенная всеми качествами зловещей пастернаковской стихии зимы, и вместе с тем – максимумом звука, метонимически представленного в превосходной степени лютни. Безусловно, локус происходящего если не тождествен, то явно перекликается с посадом текста «Метель»: пространство развернувшейся драмы – тот же посад, загород, из которого лирический герой – *на первый взгляд* – стремится найти выход, преодолеть силу сопротивления разгулявшейся стихии, разрешить конфликт благополучно. Третья строфа как раз и являет собой снятие, разрешение драматической напряженности: «Он – этот мой голос – на черствой / Узде выплывает из мути...» В отличие от «Метели», здесь условное противоборство со стихией достигает своей цели: приезд извозчика состоялся, голос обретен.

Рассмотренный нами сюжет «Раскованного голоса», с очевидными перипетиями рубежного времени, содержит в себе, по мнению А.К. Жолковского, отсылку к первой главе Книги Бытия: «Претворение слова, произносимого невидимым субъектом над *белой*, но и *темной* <...> невидимой бездной <...> в дело, выражающееся в появлении из хаотической мути твердого – подчеркнуто *черствого* – физического тела и подразумеваемого под ним человека, прочитывается как отсылка к одному из самых авторитетных пратекстов европейской культуры – главе 1-й Книги Бытия: *Земля... была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился на водою...*»¹²⁹. Помимо указанного теургического подтекста важно отметить, что именно голос лирического «я» (по умолчанию воплощающий звуковое начало, выраженное в

¹²⁹ Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 279.

ритуальной форме – момент вызова), провоцирует дальнейшее развитие действия, последующие трансформации в структуре текста: «вызывая» извозчика, он тем самым пробуждает дремавшие природные силы, но в конечном счете одерживает условную победу. В этом отношении звук реализует свою структурирующую функцию; хаотическое, еще не-оформленное пространство постепенно упорядочивается, обретая контуры узнаваемого космоса.

Мистериальное пространство встречаем и в «Метели», где герой погружен в стихию вьюги-ворожеи. Место действия – посад – отмечен знаком иного, чужеродного (но парадоксально родственного поэту) локуса: «В посад, куда ни одна нога / Не ступала, лишь ворожеи да вьюги» (I, 347). «"Посад" показан здесь не только как особое, художественно отмеченное пространство, но и как замкнутое (закрытые ворота), из которого трудно или вообще невозможно найти выход. Любой вид движения в этом локусе не выводит наружу, во внешние пространственные сферы: оно имеет либо круговой, либо "челночный" характер»¹³⁰. Посад захватывает, «поглощает» любого зашедшего в его пределы, любая попытка преодолеть границы провоцирует зимнюю стихию на новые «волны противодействия». Однако более вероятно как раз то, что лирический герой гиперболизирует проявления стихии, она ему родственна, они оба «стихийны». Выход из такого посада не требуется, потому что в центре – создание *мистериального* пространства и затем – мистериальное шествие («балаганное шествие» в «Сочельнике», «загород» в котором – своеобразный лозунг, символ, цель действия). Противопоставление снимается благодаря повсеместной стихийности, отсюда существовавшие на первый взгляд оппозиции нейтрализуются сами собой.

Все это показано во второй части «Метели»¹³¹ посредством многократных рефренов-призывов «*За* город!»; именно в «Сочельнике» (и в итоговом

¹³⁰ Смирнов И.П. Б. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 243.

¹³¹ Вторая часть «Метели», впоследствии ставшая заключительной, до редакции 1928 имела самостоятельный статус и заглавие «Сочельник».

варианте финальной части «Метели») музыкальная, звуковая сторона метели достигает своего высшего предела. В противопоставлении посаду место действия «Сочельника» разворачивается в городе, однако это не снимает отчетливого акцента именно на фольклорном, даже карнавальном (или его имитирующем) начале. На это указывает и время происходящего – ночь – выделенная в тексте графически, и прямая номинация метели-заговорщицы: «Всё в крестиках белых, как в Варфоломееву / Ночь, – окна и двери. *Метель-заговорщица!*» (I, 348)

Идентичный прием графического обозначения времени суток применяется и в последней строфе, где ночь так же находится в начале строки, автоматически попадая в сильную позицию. Вторая строфа открывается «заговором бульваров», при этом одиночные наречия оказываются автономны и независимы в смысловом отношении: «Торжественно. Грозно. Беззвездно. И боязно». В третьей строфе ощущение надвигающегося метельного хаоса снова нагнетается путем повторения тех же синтаксических конструкций, доводящих смысл почти до тавтологичности: «Грозно, торжественно, / Беззвездно и боязно».

Метель, вьюга, которые в пастернаковской поэтической системе изначально обладают потенциальным звучанием (как сгущенный, концентрированный образ стихии), в этом тексте усиливается и особой ролью первой – *заговорщица*. «Заговорный» срез текста выражен и в анаграммировании: дублированное восклицание «*за* город!» созвучно «заговору»: **заговор** – **за город**. Снежная стихия именно через звук производит магическое действие, тем самым пытаясь разомкнуть пространство и вывести город за город. Подобное слияние создает атмосферу карнавала, существования «мира наизнанку», когда снимаются любые запреты и размываются нормы; мир представляет собой единое пространство, где разыгрывается действие (*балаганное шествие*):

Бушует бульваров безлиственных заговор.

Торжественно. Грозно. Беззвездно. И боязно.

На сборное место, город! За город!
И хлопья мелькают, как лампы у пояса
Как лампы у пояса. Грозно, торжественно.
Беззвездно и боязно. Ветер разнузданный
Осветит кой-где балаганное шествие:
«Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!» (I, 349)

Общую картину разбушевавшейся стихии поддерживает и *разнузданный* ветер. Если, например, в «Мельницах» царит абсолютная тишина и безветрие, то здесь, наоборот, – ветер достигает крайних пределов, тем самым внося свой элемент хаоса и разрозненности: «над *свежевзрытой тишиной*, / Над вечной памятью лая, / Семь тысяч звезд за упокой, / Как губы бледных свеч, пылают». (I, 354). Помимо этого условная «карнавальность» происходящего усиливается *балаганным шествием*, которое имплицитно всегда содержит в себе «звуковую» основу: как шумное, яркое и театрализованное зрелище. В следующем четверостишии звуковая наполненность текста доведена до предела:

И взмах лампiona: «Вы узнаны, узники
Уюта!» – и по двери, мелом, крест-накрест
От номера к номеру. *Стынущей музыкой*
Визгливо: «Вы узнаны, скрипы фиакра!» (I, 349)

Стынущая музыка – прямое указание на ее принадлежность метели, вьюге (оттого и «стынущая», потому как соотносится с холодом зимы); визгливо в этом контексте может трактоваться и как сигнал тревоги, предупреждения (по аналогии с сиреной): стихия словно сама «оповещает» узников уюта, но вместе с тем и оказывая на них воздействие на эмоционально-психологическом уровне. Или же стынущая музыка метели пытается «подыграть» скрипам фиакра, издав звук примерно той же тональности, высоты (тогда в этом случае снова актуализируется «карнавальность», общий игровой план этого текста).

В варианте 1928 года эта строфа заметно преобразована: более отчетливо выражен исторический план самой Варфоломеевской ночи (за счет введения имени главы гугенотов Колиньи) и несколько снижается игровой характер:

Дыра полыньи, и мерещится *в музыке*

Пурги: – Колиньи, мы узнали твой адрес!

Секиры и крики: – Вы признаны, узники

Уюта! – И по двери мелом – крест-накрест. (I, 87)

«Музыка пурги» знаменует собой предел, высшую точку звукового напряжения; «мерещится» – она словно затмевает, заглушает собой крики узников уюта. Это, вероятно, требуется, чтобы через звуковую доминанту «скрыть», замаскировать действия. Как видим, гул как сплошное, всеобщее звучание расчленяется на составляющие, которые затем обретают форму (фактуру) самостоятельных звуков и уже они, в свою очередь, организуют мистериальное действие.

Гул, непроявленность, застланность мистериального пространства предопределяют появление рубежного времени (ночь, мрак, постепенно сменяемый светом). Так, в стихотворении «Урал впервые» двусмысленность восприятия и возможность подобной интерпретации задается наречием *впервые*: с одной стороны, твердыня Урала подается как впервые увиденная детским сознанием, (позволим себе предположить, – главной героиней «Детства Люверс»). Отсюда, возможно, наличие в тексте «сказочного» элемента (злоязычный Горыныч), с другой стороны, наличие в первой строфе повторяющихся предлогов *без*, со значением отсутствия, что задает координаты «вне-исторического» времени, первого дня (где *без памяти* является знаком того, что прошлого словно не было, оно формируется на наших глазах):

Без родовспомогательницы, *во мраке, без памяти,*

На ночь натыкаясь руками, Урала

Твердыня *орала* и, падая замертво,

В мученьях ослепшая, *утро рожала*. (I, 88)

«Первобытный» хаос характеризуется и теснотой, предельной ограниченностью пространства, которое еще находится в «свернутом» виде (*натыкаясь, нечаянно задетые*):

Гремя опрокидывались нечаянно задетые

Громады и бронзы массивов каких-то.

Пыхтел пассажирский. И где-то от этого

Шарахаясь, падали призраки пихты. (I, 88)

Формы этого мира еще не обрели окончательные контуры, поэтому они названы «какими-то массивами». Звуковые образы, включающие в себя комплексы с сонорными <р>, <н>, <л>, <м> и звонкими <б>, <г>, <д>, <з>, также поддерживают картину «рождения» утра (света) из горных недр. Вместе с тем звуковое проявление – орала – показано на максимальном, предельном уровне, что также может восприниматься как знак перехода в новое состояние, качество. Конец второй строфы содержит намеки наступления относительной тишины, однако появляется новый импульс движения, теперь уже света, утра, что отражено в цветовом спектре: ночь, мрак исчезают, сменяясь огнем, пунцовым, оранжевым.

Одно из определяющих мест в стихотворении занимает структурирующий весь текст образ пассажирского поезда, смысловые лучи от которого распространяются практически на все строфы, словно скрепляя их в единое целое. Композиционно появление поезда происходит после достижения пика, предела, максимального напряжения: после этого падают *где-то* (удаленность, неопределенность места) *призраки* пихты (также указание на неразличимость очертаний, то есть дистанцированности происходящего). Синтаксически образ поезда вводится одним простым нераспространенным предложением: *пыхтел пассажирский*.

Кроме того, поезд, по умолчанию включающий в себя ассоциации с границей, рубежом, и – ритмом, стуком колес – будто знаменует собой появление иного, нового локуса. Начало третьей строфы содержит неоднозначный в этом контексте эпитет – *коптивший* рассвет, что может трактоваться и

как постепенное «осветление» пространства, выход из мрака, но и как метонимический перенос – коптивший скорее относится именно к поезду, точнее к дыму (ср. в стихотворении «Вокзал»: «И *пышут* намордники гарпий / *Парами* глаза мне застлав»).

Более того, все происходящее в тексте подано с точки зрения детского сознания, Пастернак имитирует оптику **видения** ребенка, подростка: в «Детстве Люверс» представлено следующее наблюдение Женей через окно приближающихся Уральских гор: «Горная панорама раздалась и все растет и ширится. Одни стали черны, другие освежены, те помрачены, эти помрачают. Они *сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхожденья*. Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращенье звезд <...> Этими сложными передвижениями заправляет ровный, *великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий*. Он окидывает их орлиным оком, немой и темный, он делает им *смотри*. *Так строится, строится и перестраивается Урал*» (III, 46). Примечательно в этом фрагменте ритмическое «восприятие», переданное через своеобразный синтаксис (в последнем предложении процитированного отрывка) и пары глаголов, олицетворяющие монотонные, однообразные визуальные спуски-подъемы, характерные для контуров гор.

Таким образом, Урал реализует свою устойчивую рубежную функцию, вместе с тем, рубежность усилена и образом окна, сквозь которое Женя Люверс видит уральскую природу, одновременно с этим вступая в новую, взрослую фазу жизни (аналогично инициации), то есть Урал оказывается для нее своего рода сакральным пространством. Этот смысловой пласт эксплицирован и звуковой формой топонима: «Имя [Урал] как бы вырастает само собой из ландшафта, описание которого строится в опоре на многократные повторы сонорного *p*: *грозовая, громкое, горное, раскатившееся кругом, орешник – Урал*. Но обобщение, завершающее описание ландшафта, возвращает нас к идее гула горных недр. Урал – это место, где слышен гул непре-

крашающегося миротворения»¹³². В стихотворном тексте топоним Урал оказывается зашифрован, анаграммирован в первой строфе (*руками, орала, утро, ро, рожала*), также содержащей в себе элементы творения нового космоса. В обоих текстах образ поезда фокусирует на себе пучки смыслов, являясь семантическим ядром, определяющим компонентом в структуре художественного пространства. Наряду с топосом Урала он знаменует собой рубеж и своим появлением (прибытие-отъезд поезда), и своим гудком, соотносящимся с гулом, который потенциально у Пастернака предвосхищает последующее перерождение (отсюда и более позднее «На ранних поездах»).

В этом отношении наши наблюдения совпадают с суждениями Е. Фарыно о функции сирен, гудков и свистков в поэтической системе Пастернака: «Прежде всего это – делимитаторы, знаменующие собой конец одного состояния и начало иного, а более широко – мену мира, прекращение, часто интерпретируемые как катастрофа (для одних) и торжество (для других)»¹³³. Стоит отметить и вектор развертывания пространства: с одной стороны, движение поезда направлено в горизонтальной плоскости, однако более значимое «вырастание» предметного мира происходит по вертикали:

И сосны, повстав и храня иерархию
Мохнатых династов, вступали
На устланный наста оранжевым бархатом
Покров из камки и сусали. (I, 88)

Замедленная динамика (*повстав и храня иерархию*), кроме прочего также имеющая некую ритмичность (*вступали*), так и в некоторой степени неторопливость, монументальность действия, говорит о значимости, величии произошедшего (*мохнатых династов*). Мрак, сумерки, как можно видеть, выступают в творчестве Пастернака знаком созидающей, творческой стихии. Рубежное время – тот отрезок, когда сам процесс номинации тождествен со-

¹³² Абашев В.В. Урал как предчувствие. Заметки о геополитике Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 142.

¹³³ Фарыно Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 321.

зиданию вещи-предмета, окружающей реальности (и шире – космоса) в рамках поэтического текста. Сон (ночь, мрак) соотносим с дионисийским началом, характеризующимся принципиальной нелогичностью, иррациональностью, хаосом, но имеющим креативный «заряд». Тогда как утро – олицетворение аполлонического начала с его упорядочивающим, структурирующим действием; это время, когда разрозненные элементы приобретают узнаваемую форму. Прообразы будущего мира буквально вырастают из «великого гула, недоступного человеческому уху», *еще* не ясного звука, но обладающего потенциально созидательной энергией. Гул выступает здесь в качестве своеобразного предвестника последующих изменений и трансформаций, но вместе с тем и неким катализатором процессов. Подобная функция гула встречается, например, в стихотворении «Воздух дождиком частым сечется...», где он также становится зачинателем природных преобразований и свершений:

Воздух дождиком частым сечется.

Поседев, шелудивеет лед.

Ждешь: вот-вот горизонт и очнется

И – начнется. И гул пойдет. (I, 200)

Но помимо этого гул в данном случае сам становится персонифицированным воплощением героя текста, наделяясь при этом качествами лирического субъекта. Как замечает Д. Сегал, «и гул пойдет» – это не только «и услышится, начнется гул», но и «начнет идти персонаж по имени гул»¹³⁴.

Миф первотворения, когда через звук и голос творца (Петра) преодолевается раздробленность, фрагментарность хаотического начала, представлен в «Петербурге». Пространство, из которого впоследствии буквально оформится, вырастет город, изначально характеризуется крайней теснотой, нагроможденностью, застланностью, звуковой неразборчивостью:

Волны *толкуются*. Мостки для ходьбы.

¹³⁴ Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 666.

Облачно. Небо над буюм, залитым
Мутью, мешает с толченым графитом
Узких свистков паровые клубы.
Пасмурный день растерял катера... (I, 81)

Изначальное существование мира протекает в предельной тесноте – толкуются – (ср. в тексте «Урал впервые»: *натываясь, нечаянно задетые*), пространство предельно ограничено, что и выражено в первых строках: «*Как в пулю сажают вторую пулю / Или бьют на пари по свечке / Так этот раскат берегов и улиц / Петром разряжен без осечки*» (I, 80). Многозначность «раската» своеобразно организует поэтический текст: одновременно создается пространственность и звуковое оформление, что подает мир в его синкретичном состоянии («первобытный» мир издает длительный гул – раскат). Это состояние дублируется и геометрически свернутой формой, которая потом развернется (будет «раскатана» – развернута в горизонтальной плоскости). Чтобы «творение», становление нового космоса состоялось, требуется творец, демиург (Петр). Однако постепенно предметы начинают резонировать, производить собственные звуки сами по себе:

Облачно. Щелкает лодочный блок.
Пристани бьют в ледяные ладоши.
Гулко булыжник обрушивши, лошадь
Глухо въезжает на мокрый песок. (I, 81)

Части изначально расчлененного, разрозненного мира «сцепляются» между собой, вступая в звуковые контакты; звук метонимически распространяется с одного предмета на другой (*лошадь, булыжник*), возникает цепная звуковая реакция. Анафорическое *гулко* демонстрирует всеобщее одушевление предметов и объектов: звук создается внутри самого текста, что провоцирует дальнейшее текстовое движение, и уже звук становится неотъемлемой составляющей мифа творения. Далее, звуковое начало преобразуется в *речь*, сам город через предметы обретает голос; в этом смысле любое звучание начинает трактоваться как творчество:

Воли наводнения не удержишь сваями.

Речь их, как кисти слепых повитух.

Это ведь *бредишь ты, невменяемый,*

Быстро бормочешь вслух. (I, 82)

Город «вырастает» из бреда, бормотания Петра; более того, речь творца словно «заражает» все вокруг, распространяется на окружающие предметы.

Таким образом, звук в мифопоэтическом пространстве Пастернака имеет определенные функции:

– обозначение или создание ситуации хаоса, кризиса, неструктурированности мироустройства, крайней фрагментарности пространства (достигается через звуковую неразборчивость, «сплошность», какофонию);

– воспроизведение рубежного времени и пространства, «вызов», предвестие его (создается звуком в его максимальном, предельном проявлении);

– воссоздание состояния синкретизма, нераздельности пространства, снятия оппозиций внутри текста, момента первотворения;

– реализация вокативной ситуации, вызова лирического субъекта, а также его метонимического замещения.

При этом звук может сам становиться действующим началом, творцом, поэтому происходит его овеществление, наделение антропоморфными свойствами; звук становится и элементом, и персонажем мифа, а уже миф, в свою очередь, связан с идеей творения и творчества в самом широком понимании.

2.2. Звук в семантическом комплексе «творчества»

Идея творения как первостепенная в мифопоэтике не может не отзываться в эстетической системе поэта в целом. Соответственно, тема, мотив, образный комплекс творчества будут одними из самых частотных проявлений в поэтическом мире Пастернака в целом. Освоенные принципы мифотворения, творение мироздания из звукового хаоса (гула, шума), переносятся

на собственный художественный мир, и реализуются Пастернаком при размышлении о творчестве вообще.

Так, подобный процесс представлен в хрестоматийном «Февраль. Достать чернил и плакать!..», лирический герой которого стремится перенестись в принципиально иное, творческое пространство:

Достать пролетку. За шесть гривен,
Через *благовест*, через *клик колес*
Перенестись туда, где *ливень*
Еще шумней чернил и слез. (I, 62)

Изначально герой стихотворения находится в предтворческом локусе, ему требуется перенестись туда, где всё начнет звучать существовать по-иному, в другом – творческом плане; то, что находится *за* границей февраля, обладает потенциальной креативностью, творческой энергией, творящим шумом. В этом аспекте февраль, восходящий к значению месяца «очищения», становится своеобразной отправной точкой, провоцирующей попытку героя перенестись *туда*. В этом контексте становится чрезвычайно важным и само «пограничное» положение последнего зимнего месяца, поскольку весна в системе Пастернака – знак настоящего творчества, полного приятия, единения и растворения в мире природы, что увидим впоследствии (в частности, на примере книги «Сестра моя жизнь»). Символичным оказывается и числительное шесть, означающее замкнутость одного цикла, переход в другой цикл, на другое шестилетие, на другую шестерку¹³⁵. В этой связи и звуки, сопутствующие переходу, также несут символическую значимость: они словно требуют этого перемещения, а вместе с тем и очищения, инициационного преобразования героя. Как отмечает Е. Фарыно, это звуки, разные не по акустическим и физическим параметрам, а по своей семиотике; *благовест* и *клик колес* одна семиотическая система, *еще шумней* – другая, и лишь там будут

¹³⁵ Фарыно Е. Мифопоэтичность пастернаковских локусов: откуда и как туда попадают и как и куда оттуда выбираются // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 107.

слагаться стихи «навзрыд»¹³⁶. Но заметим, что еще готовящееся творческое состояние возникает при весьма сильном звуковом сопровождении; кроме того, это важное для поэта состояние отмечено временной границей – *пока*, что свидетельствует о важности его фиксации: «Пока *грохочущая* слякоть весною черною горит».

Это другое, творческое пространство *там* также маркировано взятыми в максимуме звуковыми образами, знаменующими состоявшийся переход: гиперболизированная форма *тысячи* грачей (грачи – вестники весны, а значит и творчества); закрепляет подобное творческое состояние ветер¹³⁷, изрытый *криками*:

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи *грачей*
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.
Под ней проталины чернеют,
И ветер *криками изрыт*,
И чем случайней, тем вернее,
Слагаются стихи навзрыд. (I, 62)

В новом – *творческом* – пространстве случайность оказывается для поэта сродни импровизации, которая предполагает наличие разных, но в пастернаковской системе поэтически *верных* (подлинных, настоящих) вариантов: по «врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему» (V, 26). Здесь уже само пространство через звуковые проявления провоцирует появление стихов, словно диктует автору (творцу) нужные строки. В этом отношении любопытно состояние творчества – на-

¹³⁶ Там же. С. 107.

¹³⁷ В одном из вариантов стихотворения 1912 года криками был изрыт *город*, что показывает масштаб случившегося; крики же были отнесены к *весне*, что также иллюстрирует соотнесенность весны (=творчества) со звучанием.

взрыд, что само по себе содержит компонент со значением «влаги, водности» (ср. навзрыд – плакать громко, с рыданиями). А влага (вода) символизирует собой рождение (появление стихов) и творчество в целом. Вероятно, отсюда затем в лирике и теоретической статье «Несколько положений» возникает и прорабатывается знаменитый образ *губки*, которой сначала следует напитаться, насытиться влагой, а затем «пролиться» во здравие жадной бумаги. Подобная «водность» встречается, например, в тексте «Пирры», также включаясь в контекст творчества: «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь / И в них твоих измен горящую струю. / Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ, / **Рыдающей строфы сырую горечь пью**» (I, 70).

Если в «Феврале» поэтом только декларируется сложение стихов навзрыд, то здесь виден результат; строфа, переняв «рыдания» творца, сама начинает отдавать полученную ранее влагу подобно губке. Причем *рыдание* акцентируется как один из вариантов предельного звука, с одной стороны, и звука синкретического – соединенного с водой, с другой. В этом архетипическом неразличении (звука и воды как спутников рождения) строфа, следуя по уже выработанным мифопоэтическими механизмами, сама становится творцом. Поэтому в дальнейшем можно прогнозировать постоянную связку звук-вода в контексте размышлений о творчестве.

Слияние воедино водной стихии и звуковых комплексов, в совокупности репрезентирующих становление поэта, обретения им творческого дара, в полной мере представлены в текстах «Встав из грохочущего ромба» и «Лесное». С одной стороны, в первом из них автором воссоздается мифопро-странство с его необходимыми атрибутами-компонентами для магического действия, ритуала: рубежное (предрассветное) время, площадь (определяющая собой конкретные границы и пределы по горизонтали, ориентир на стороны горизонта), ромб (более точное геометрическое очерчивание пространства) и грохот как звуковое сопровождение всего процесса (причем звучание явно отмечено неразборчивостью, какофонией). В то же время *грохочущий ромб* по своей семантике сближается с *грохочущей слякотью*, что дает основания

говорить о творческом, точнее – пред-творческом подтексте этого стихотворения. Как помним, в «Феврале» поэту было важно зафиксировать состояние вдохновения и тот момент, когда творческий акт непременно состоится (через наречие *пока*). Здесь сталкиваемся с похожей ситуацией: грохот как предвестник будущего творчества:

Встав из *грохочущего* ромба
Передрассветных площадей,
Напев мой опечатан plombой
Неизбываемых дождей. (I, 71)

Напев, то есть голос героя (поэта) еще опечатан plombой, но эта «печать» имеет *водную* – потенциально творческую – основу. В этой связи лирический герой тяготеет к северу как романтическому топосу, противопоставляя себя остальным именно в качестве неординарной, творческой личности:

Под ясным небом не ищите
Меня в толпе приветных муз,
Я севером глухих наитий
Самозабвенно обоймусь.

О, всё тогда – одно подобье
Моих возроптавших губ,
Когда из дней, как исподлобья,
Гляжусь в бессмертия раструб. (I, 330)

Кстати, в редакции этого текста 1928 года романтическое начало не затухает, наоборот, значение севера усиливается; вместе с тем подчеркивается и влажность как неотъемлемая составляющая творчества: «Под ясным небом не ищите / Меня в толпе сухих коллег. / Я смок до нитки от наитий, / И север с детства мой ночлег» (I, 71).

Как видим, мир вокруг может существовать лишь в качестве голосового (звукового) проявления губ поэта. Так, в другом случае, характеризуя Блока, Пастернак использует ту же метафору: «точно не человек сообщает о том, что делается в городе, а сам город устами человека заявляет о себе» (III, 308).

Также в тексте стихотворения проявляется некая сокрытость героя, удаленность от привычного, не-творческого топоса – во второй строфе он приобщается к северу как обособленному месту (рождающему творчество), в третьей строфе – гляжусь в бессмертия раструб из дней, как исподлобья. В финале текста мир не только проявлен благодаря герою-поэту, но и перенимает его свойства и качества. Однако герой *еще* не состоялся как поэт, он остается пока ненареченным: «Взглянув в окно, даю проспекту / Моей походкою играть... / Тогда, ненареченный некто, / Могу ли что я потерять?» (I, 330)

Образ губ как знака творчества в связке с некоторым жертвенным подтекстом встречается в тексте «Близнец на корме». Более того, преодоление пригорода – рубежного локуса – способствует инициационному перерождению героя:

Крутой мы обогнем уступ
Живых, заночевавших криптий,
Моим *глаголом*, *неплом губ*,
Тогда найденьша засыпьте.
Уж *пригороды – позади*.
Свежо... (I, 334)

Следующим шагом становится медирующее использование поэтом губ, через которые проговаривается мир. Здесь нам интересна связка губы – речь – звук. В этом отношении одним из ключевых стихотворений является «Зима» (в варианте из сборника «Близнец в тучах»), где звуки не только организуют художественное пространство, но в то же время выступают в качестве опорных знаков, маркирующих внешний мир; слух лирического героя улавливает эти звуки, и, трансформируясь, они рождают мысль:

Прижимаюсь щекою к улитке
Вкруг себя перевитой зимы:
Полношумны раздумия в свитке
Котловинной, бугорчатой тьмы.
Это *раковины* ли *сказанье*,

Или *слуха* покорная сонь,
Замечтавшись, *слагает* пыланье
С камелька изразцовый огонь. (I, 338-339)

Одновременно с этим посредством сближения двух образов (раковины морской – воплощающей шум ночи и раковины ушной) происходит слияние объекта, производящего звук, и субъекта, воспринимающего его. В следующей строфе внутреннее, частное пространство расширяется, сливается с внешним – герой уже воспринимает то, что происходит вовне:

Под горячей щекой я *нащупал*
За подворья отброшенный шаг.
Разве нынче и полночи купол –
Не *разросшийся гомон* в ушах? (I, 339)

Внешний уличный шум существует постольку, поскольку он *слышен* лирическому герою, мир (полночи купол) сам становится сплошным звучанием, которое трудно идентифицировать, понять природу этого звучания. Вместе с тем происходит слияние двух способов восприятия: шаг оказывается *нащупанным*, как нечто материальное, поскольку рецепция звуков героем происходит через ушную раковину, метафорически слившейся с раковиной – мнимым источником шума.

Такого рода текстовые построения создают мистериальное действие¹³⁸ (существующее главным образом в сознании героя, что видно в редакции 1928 г.): в качестве слова-заклинания выступает бытовое слово, провоцирующее мистерию обыденных, бытовых звуков:

Подымаются вздохи отдушин,
Одиноко *заклятье: «Распрячь!»*
Черным *храпом* карет перекушен

¹³⁸ М.Л. Гаспаров и К.М. Поливанов в комментариях к стихотворению отмечают, что образ текста «вкруг себя перевитой зимы» может быть намеком на зимний солнцеворот перед святками, а «свиток» – возможная анаграмма святков. М.Л. Гаспаров Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М, 2005 // <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=51570>

За подвал подтекающий *плач*. (I, 339)

Пространство деформируется, трансформируется под воздействием звуков: синекдохический храп затмевает собой плач. Предпоследняя строфа отчасти показывает, что эта мистериальность – гиперболизированное восприятие самого героя, его стремление через шум зимы передать внутренний драматизм. Окончательная редакция 1928 года отчасти его снимает (мистериальность уступает место игровому началу), но вместо этого текст насыщается реплика-ми, многочисленными формами звука, его каталогизацией; лексические формы, варианты создают повсеместность звука, ту же функцию выполняет и диалог:

Прижимаюсь щекою к воронке

Завитой, как улитка, зимы.

«По местам, кто не хочет – к сторонке!»

Шумы-шорохи, гром кутерьмы. (I, 69)

При этом снимается некоторая драматичность, гиперболизированность, так отчетливо выведенная в раннем варианте текста, теперь все это маскируется вопросами героя, что создает ощущение множественности источников звучания; предметы сами начинают производить различного рода «шумы» и оживать через звук; звучание, таким образом, возникает из нагромождения оживающих предметов:

Это раковины ли гуденье?

Пересуды ли комнат-тихонь?

Со своей ли поссорившись тенью.

*Громыха*ет заслонкой огонь? (I, 69)

Тема творческого «высвобождения» актуализируется в стихотворении «Лирический простор» (причем уже самим заглавием). Происходящее отмечено рубежным временем – утро; именно в этот момент творчество «прорывается» вверх, задавая вектор движения всего стихотворения:

Что ни *утро*, в плененьи барьера,

Непогод обезбрежив брезент,

*Чердаки и кресты монгольфьера
Вырываются в брезжущий тент.
Их напутствуют знаком беспалым,
Возвестившим пожар каланче,
И прощаются дали с опалом
На твоей догоревшей свече. (I, 337)*

Образ каланчи, гармонично встраивающийся в вертикально заданный вектор развертывания пространства, вместе с тем выступает и как гиперболизированная свеча – атрибут творческого процесса, на что указывает и контактное положение образов в строфе через рифму. В совокупности это создает общую метафору творчества-пожара, как стихийного, всепоглощающего процесса. Само творческое вознесение показано через ряд образов: монгольфьер, отплывающий корабль (на что указывают соответствующие приметы – якорь, верфь), орел. Причем монгольфьер (воздушный шар) – метафора земного шара, вид которого гипотетически открывается (откроется) лирическому герою в финале стихотворения. Появление звука подготовлено всеми предыдущими текстовыми движениями, он возникает в кульминационный момент, после предшествующих вознесений; звуковой символ – альт – становится семантическим ядром, организующим текст в дальнейшем:

Утончаются взвитые скрепы,
Струнно висится стонущий альт;
Не накатом стократного склепа,
Парусиною вздулся асфальт. (I, 337)

Причем максимальное, предельное звукопроявление синхронизируется с пространственной пограничностью – как раз в этот ключевой момент, после предыдущих попыток вознесения, возвышение над землей (обыденной, профанной плоскостью) случается. Далее возникает образ деки – резонирующей поверхности, усиливающей в этом контексте мифологический звук творения. В то же время, если это миф, состояние существования всего во всем, то альт (звук) может соотноситься с любым элементом мироздания; звук, таким об-

разом, выступает здесь и как то, через что объясняется мир, и через что он впоследствии, в более поздних сборниках, будет структурироваться:

Этот *альт* – только дек поднебесий,
Якорями *напетая* вервь,
Только утренних, *струнных* полесий
Колыханно-туманная верфь.
И когда твой блуждающий ангел
Испытает причалов напор,
Журавлями налажен, *триангль*
Отзвенил за тревогою хорд. (I, 337)

Звучание (причем высокой тональности: альт, звон триангля, имплицитно присутствующий крик журавлей) отражает развитие всего творческого процесса, метонимически переносится на остальное пространство (полесья).

Синкретичное существование звукового начала встречаем в другом тексте, где описание общей нераздельности выведено Пастернаком в автоэпиграф, что автоматически акцентирует на себе внимание из-за сильной позиции:

Жду, скоро ли с лесов дитя,
Вершиной в *снежном хоре*,
Падет, главою очертя,
В пучину ораторий. (I, 340)

Образы эпиграфа максимально скрывают, затушевывают границы мироздания, создавая мистериальное пространство: во-первых, сам хор как многоголосое исполнение партии; во-вторых, снежный – заметенный, замаскированный, растворенный в окружающем; и, в-третьих, концентрированная форма – пучина ораторий, вбирающая в себя предыдущие свойства и качества. В последующих строфах происходит мифологическое отождествление, совмещение разных оснований в одном ряду:

Уступами восходит *хор*,
Хребтами канделябр:

Сначала – дол, потом – простор,
За всем – слепой октябрь.
Сперва – плетень, над ним – леса,
За всем – *скрипучий блок*.
Рассветно строясь, *голоса*
Уходят в потолок. (I, 340)

Текст, как и «Лирический простор», на тематическом уровне воспроизводит картину становления поэта-творца: акцентированы образы, работающие на вознесение, инициационное взросление героя (поэтому неслучайно появление в эпиграфе и основном тексте образа ребенка – дитя, а также утра как начала действия). И творчество, и индивидуальный голос творца постепенно «отделяется» от общего шума-хора мироздания, приобретая свой независимый статус.

Становление поэтического «я» наглядно представлено и в другом тексте – «Лесное» (сборник «Близнец в тучах»), где поэт становится главным выразителем голоса природы. Кроме того, некоторые образы и мотивы предыдущего стихотворения (несмотря на разные локусы – в первом случае город, во втором – фон исключительно природный, естественный) в некотором смысле развиваются в «Лесном».

Я – уст безвестных разговор,
Как слух, подхвачен городами;
Ко мне, что к стертой анаграмме,
Подносит утро луч в упор.

Но мхи пугливо попирая,
Разгадываю тайну чар:
Я – речь безгласного их края
Я – их лесного слова дар. (I, 327)

Вторая строка (*подхвачен городами*) перекликается с фрагментом из предыдущего текста («Взглянув в окно, даю проспекту / Моей походкою играть...»), но характерно то, что в обоих случаях показана растворенность в

мире, существование поэта в качестве медиума: напев – под пломбой дождей, то есть проговаривается *сквозь* дождь, а во втором случае – через героя (поэта) проговаривается мир, «я» – голос мира (городов, разговоров). И если в предыдущем стихотворении мы наблюдали предрассветное время, то здесь это уже *утро* как следующий этап творческого становления. Неслучайно лейтмотив текста – поэт как воплощение голоса немолчающей природы; через него проходят все звуковые «волны», только он способен дать ей «голос», озвучить все окружающее. Более того, в «Лесном» также присутствуют мотивы, входящие в тот же тематический круг творчества: певческая влага трав (4-я строфа) – опять актуализирует влажность как творческое начало, но заметим, что она наделяется эпитетом певческая, то есть уже перешедшая из разряда потенциальной в реальную – с одной стороны, и акцентированно приближенная к искусству – музыкальная или литературная, с другой.

Далее вновь видим принципиальную обособленность героя с неким романтическим налетом: «Лишенных слов – стоглавый бор / То – хор, то – одинокий некто...». На протяжении всего текста прослеживается своеобразная эволюция лирического героя, проявленная в целом ряде синонимов: разговор – слух – речь – слова дар – глагол – певческая влага – слова – разговор – столп диалектов. Налицо в полной мере реализованная попытка «огласить» природу, сделать ее звучной, шумящей и активной.

Как можем убедиться, звук является неотъемлемым и характерным атрибутом становления авторского голоса в поэтической системе раннего Пастернака. И, если учитывать все предыдущие текстовые наслоения, череду стихотворений, где творчество только предощущается, и тех, где оно органично возникает, исходя из всей логики поэтического мира, то появление в дальнейшем «Импровизации» выглядит вполне ожидаемым. «Импровизация» в этой цепочке развития становится тем самым творческим рубежом, заявленном в стихотворении «Февраль», за которым существует творчество, и тем условным локусом, где оно будет развиваться. И тогда композиционное соседство внутри книги «Поверх барьеров» «Импровизации», «Июльской

грозы» и «После дождя» выстраивается в хронологию: вероятно, именно гроза – кульминационный момент в сюжете; после нее почти каждый звук будет способствовать экспликации творческого компонента.

«Импровизация», в которой угадывается метафорическая игра на рояле¹³⁹, уже с первой строфы задает, по крайней мере, многозначные звуковые образы:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под *хлопанье* крыльев, *плеск* и *клекот*.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть. (I, 98)

«Стая клавиш» метонимически представляет собой клавиши рояля, которые соотносятся со стаяй птиц. Причем сходство, помимо остального, обозначается по звуковому признаку: звук рояля / пение (клекот) птиц. Если понимать метафорический план стихотворения как концерт¹⁴⁰, то хлопанье может интерпретироваться и как по отношению к птицам – хлопанье *крыльев*, и в той же степени как хлопанье *в ладоши* (*аплодисменты*). Плеск также реализует это двойственное прочтение: опять же, соотносясь с плеском птиц (в пруду) и одновременно рукоплесканиями. В то же время проявляется характерная для Пастернака трехчастность в построение звукового образа (хлопанье, плеск, клекот), соотносимая с аккордом.

В следующей строфе возникает образ *крикливых* птиц, и, учитывая, что их стая (количество не определено, но сказано из породы *люблю вас*) и они выступают метафорой клавиш, скорее всего, это в переносном смысле выражение разных тональностей, нот разной высоты, закрепленных за отдельной клавишей. В последней строфе видим, что ночь словно метонимически «пе-

¹³⁹ В одном из изданий избранных стихотворений (1948 г.) этот текст имел заголовок «Импровизация на рояле».

¹⁴⁰ Общая метафора концерта подкрепляется и суждениями М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, трактующих «кубышки с полуночным дегтем» из третьей строфы в реальном плане как кубышки-кувшинки на поверхности пруда, в метафорическом – зажженные свечи, отражающиеся в передней блестящей стенке рояля. *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М., 2008. С. 86.

ренимает», стягивает на себя «полоскание» птиц: «И ночь полоскалась в гортанях запруд. / Казалось, покамест птенец не накормлен, / И самки скорей умертвят, чем умрут, / Рулады в крикливом, искривленном горле» (I, 99). *Полоскание* ночи здесь оказывается тождественным *плеску* птиц в первой строфе: в обоих случаях употребляется однокоренное слово, с той лишь разницей, что в заключительном четверостишии оно имеет полногласную форму (*ле* заменяется *оло*). Таким образом, действие разрастается до значительно больших пределов. К тому же образ ненакормленного птенца предполагает потенциальное развитие этого «концерта». Кроме того, в процитированной строфе любопытно обыгрывание *гортаней запруд* и *рулад горла*: помимо семантического и фонетического сближения, эти образы также подчеркивают достижение предела, высшей точки проявления звучания. Интенсивность, насыщенность и стремительность звукового проявления усилены и употреблением музыкального понятия «рулады», означающее быстро исполненный, раскатистый пассаж в пении. В этой связи горло, наделенное эпитетами *крикливое* и *искривленное* (со смещением привычного ударения), подчиняясь общей логике текста, несет в себе концентрацию предельного напряжения.

Подобное нагнетание напряжения через звуковые образы происходит и в «Определении поэзии»: «Это – круто налившийся *свист*, / Это – *щелканье* сдавленных льдинок, / Это – ночь, леденящая лист, / Это – *двух соловьев поединок*»¹⁴¹ (I, 131). Заметно постепенное усиление, движение текста к своему максимуму, отраженное и в лексемах круто (сильно, до предела), сдавленных (под каким-то внешним действием), леденящая (доводящая лист до крайнего «трепета»). От строки к строке наблюдается «звуковая» градация: свист →

¹⁴¹ В дальнейшем соловьиный поединок встретится и в романе «Доктор Живаго». В своем дневнике главный герой Юрий Живаго запечатлевает такой «концерт» двух соловьев: «Особенно выделялись два оборота. Учащенно-жадное и роскошное "тёх-тёх-тёх", иногда трехдольное, иногда без счета, в ответ на которое заросль, вся в росе, отряхивалась и охорашивалась, вздрагивая как от щекотки. И другое, распадающееся на два слога, зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: "Оч-нись! Оч-нись! Оч-нись!"» (IV, 285). Соловьиное пение, сравненное со свистом соловья разбойника, встречается и в самих стихотворениях Ю. Живаго, в частности, в «Весенней распутице».

шелканье → соловей – как концентрированный образ звучания. Вместе с тем наблюдается и некая «эволюция», даже трансформация образов: *налившийся* (если употребляется в прямом значении применительно к воде) сменяется *льдинками* (замерзшая вода); *лист* (как неотъемлемая часть дерева) как бы провоцирует появление *соловья*.

После первой строфы возникает смысловая и интонационная пауза, что выражено и синтаксически (стиховые фразы лишь после четвертой строки завершаются точкой). Вторая строфа имеет то же параллельное построение, начинаясь с указательного местоимения «это»: «Это – сладкий заглохший горох, / Это – слезы вселенной в лопатках, / Это – *с пультов и с флейт – Figaro* / Низвергается градом на грядку¹⁴²» (I, 131). Причем «заглохший» в данном случае следует воспринимать не как прекращение звучания, но в значении его (гороха) зрелости; он созрел и поэтому не имеет импульса, возможности для дальнейшего развития. Также интересно и появление названия оперы Моцарта «Фигаро», пультов и флейты: в этом комплексе образов доминирующей является именно их звуковая составляющая, которая совмещается с визуальным образом *града*, обладающего ярким фонетическим качеством, благодаря звонким *г, д* и раскатистому сочетанию *ра*. Далее этот зрительно-звуковой образ в четвертой строке «притягивает» к себе *грядку* и на фонологическом уровне: Figaro – градом – на грядку. Грядка, подразумевающая и включающая в свое смысловое поле понятие «почва», олицетворяет собой продуктивное, творческое начало (из этой «почвы» словно и произрастает сама поэзия, определить, дефинировать которую и пытается автор).

Как раз после второй строфы и заканчивается попытка дать ей определение, что служит своеобразным знаком обнаружения искомого понятия – с

¹⁴² По наблюдению Б. Гаспарова, «вся эта серия моментальных звуковых снимков создает атмосферу стремительной дроби, веселого, залихватского Presto». *Гаспаров Б.М.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)., М., 2013. С.210. Presto в музыке – термин, характеризующий особо быстрое исполнение музыкального произведения или его отрывка. – *А.В.*

одной стороны, и неисчислимости подобных определений – с другой (текст продолжается с обобщающего слова «всё»):

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б *хохотать*,
Ан вселенная – место *глухое*. (I, 132)

Снова обратим внимание на пастернаковскую неоднозначность: вселенная названа здесь «глухим» местом потому, что она не способна слышать и, главное, услышать хохот звезд, или из-за того, что даже она мала и тесна для восприятия поэзии? Скорее всего, все текстовое движение нацелено именно на второй вариант: поэзия для Пастернака бесконечно больше и шире любой вселенной, ее масштабы не поддаются измерению и, тем более, определению.

Составляющие творчества (поэзии), по Пастернаку, оказываются рассыпанными всюду, кроме того, в некоторых поэтических текстах («Про эти стихи») открыто декларируется авангардность – стихи вырастают из кубистической, мозаичной раздробленности мира, из множественности его элементов. Все вместе это представлено как рецепт приготовления «блюда» из стихов как различных слагаемых: истолочь пополам (в равных пропорциях); зимой (то есть достигнув состояния готовности) – открыть крышку и дать «пробовать» (читать):

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак

С поклоном рамам и зиме.
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет. (I, 115)

Вторая строфа продолжает заявленную в начале тему появления стихов из раздробленных частиц бытия: декламация чердака обращена ко всем атрибутам быта; в данном случае проявляется характерная черта пастернаковской поэтики – превращение неодушевленных предметов в субъекты разумных действий и эмоциональных состояний¹⁴³. Дальнейшее введение бурана в его гиперболизированной форме (не месяц будет мечь), как представляется, служит, помимо остального, для усиления роли контраста, что в итоге сказывается на романтической составляющей текста. Герой стихотворения, закрываясь от внешнего мира, проводит «зимнее» время среди поэтов, воплощающих собой типично романтическое мировосприятие. Эта предельная закрытость, замкнутость героя в итоге – когда, наконец, наступает солнечный день – приводит к вполне резонному вопросу: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»¹⁴⁴ (I, 115). При этом на герое частично остается «налет» закрытости: он кричит детворе в кашне, заслонясь ладонью, еще и сквозь форточку (а не через открытое окно, например). В итоге «разгулявшийся денек» открывает герою новое, светлое пространство. В этих поступках героя, по мысли Б. Гаспарова, просматривается оттенок наивной детскости (вспоминая слова самого Пастернака в «Охранной грамоте» о романтизме как своего рода детской болезни, которую следует пережить, «в каком-то запоминающемся подобии» смерти, в определенном возрасте, чтобы затем вступить в действительность)¹⁴⁵.

¹⁴³ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)., М., 2013. С. 187.

¹⁴⁴ М. Цветаева, читая эти строки Пастернака, назвала то, что делается за пределами ограниченного пространства поэта «жизнью с маленькой буквы», что также может говорить оприятии героем этой замкнутости, сокрытости от остального мира. Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., 1994. С. 233.

¹⁴⁵ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)., М., 2013. С. 190-191.

Новая попытка «определить» поэзию, собственно творческий процесс, со всеми свойственными элементами-атрибуами (влага, звук, ритм), дана Пастернаком в стихотворении «Поэзия»:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты – *лето* с местом в третьем классе,
Ты – *пригород*, а не припев. (I, 205)

Поэзия, как убеждаемся снова, возникает за пределом, границей обыденного, привычного пространства (пригород, загород, предместье). В этом смысле именно поэтому вселенная в «Определении поэзии» названа *глухим* местом, так как она всегда стремится расширить и преодолеть привычные рамки существования через постоянное движение, что и видим в этом тексте. Показательно, что вторая строфа вбирает в себя все условия, предопределяющие возникновение поэзии: май, последний весенний месяц с *ночной* духотой, которая непременно сменяется грозой с ее резкими и отрывистыми звуками (тучи стоны испускают), а затем и влагой (ливень).

Далее в тексте возникает еще один важнейший компонент поэзии и творчества вообще – ритм, выраженный в лексемах оторопь, рельсовый, вокзалы:

Ты – *душная*, как *май*. Ямская,
Шевардина *ночной* редут.
Где тучи ***стоны испускают***
И врозь по роспуске идут.
И в *рельсовом* витье двояся, –
Предместье, а не перепев –
Ползут с *вокзалов* восвояси
Не с песней, а ***оторопев***. (I, 205)

После проговаривания этих составляющих поэзии, заданный процесс переходит на новый уровень – начинается уже само творчество, поэтапно, со все-

ми присущими ему характеристиками: отростки ливня (как метафора начальных строк), преодолевая первые «преграды» (грязнут, двукратное долго) все-таки разрастаются в грозди (строки начинают множиться), и затем уже появляется рифма и форма поэтического текста. Причем эта затрудненность ранних этапов – и вместе с тем ритмическое начало рождающегося текста – отражены в соответствующем звуковом рисунке:

Отростки ливня **грязнут** в **гроздьях**
И **долго**, **долго**, **до** зари
Кропают с **кровель** свой **акростих**,
Пуская в рифму пузыри. (I, 205)

Музыкальность, звуковое наполнение обнаруживается не только в общей концепции книги «Темы и вариации», выстроенной по принципу варьирования основных тем, но и отдельных текстах. Вместе с этим в стихотворения вплетаются образы, маркирующие творчество в самом широком представлении. Так, образный ряд стихотворения «Рояль дрожащий пену с губ оближет...», помимо выявленного исследователями сходства образа рояля с дрожью и пеной загнанной лошади¹⁴⁶, на фонетическом уровне воссоздает движение уставшей лошади и сам образ музыки:

Рояль дрожащий пену с губ **оближет**.
Тебя сорвет, подкосит этот **бред**.
Ты скажешь: – Милый! – Нет, – вскричу я, – нет!
При музыке? – Но можно ли быть ближе... (I, 186)

Повтор однородных фонем выстраивает свою, звучащую, структуру текста, актуализируя присутствие музыки и выражая состояние эмоционального возбуждения, напряжения. Звук, таким образом, контактирует и с темой творчества, и внутренним состоянием лирического героя. В предыдущем тексте цикла «Разрыв», композиционно примыкающем к «Роялю», также возникает

¹⁴⁶ См., например: *Гаспаров Б.М.* Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») // *Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века.* М., 1994. С. 178.

образ-маркер творчества (стол), концентрирующий в себе отмеченный выше драматизм, но при этом актуализируя экзистенциальные коннотации пограничности, пороговости состояния героя (прежде всего, ситуация пограничности отображается в лексике: борт, край тоски, перешеек).

Но при этом не только гул, шум (который становился порождающим началом в мифопоэтическом срезе пастернаковских текстов), но и любое движение, имитирующее или действительно порождающее шелканье, бие-ние, начинает соотноситься с устойчивыми поэтическими образами (соловей):

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял **соловей**.

Он как запах от трав исходил. Он как *ртуть*
Очумелых дождей меж черемух висел. (I, 166)

В этом стихотворении, входящим в так называемый «Фаустов цикл», передается страстность природы героини, ее сопротивление судьбе, соотносимые с предельностью, болезненностью (горячей) и которые сравниваются с соловьем и – шире – поэзией вообще (ср. строчку из «Определения поэзии»: это – двух соловьев поединок, вбирающей в себя свист, шелканье, ночь). Здесь же вновь (в образе ртути дождей) получает свою реализацию связка вода-творчество, где ртуть метафорически визуализирует дождевые капли. Однако более любопытным представляется постановка в один ряд сравнений глазного белка с объектом, ключевыми характеристиками которого становятся показатели биения, движения.

В этой связи иллюстративным текстом может служить стихотворение «Свистки миллионеров», где также фигурирует образ глаза, сопряженный со звучанием. Пронзительный звук/сигнал свистка в тексте появляется внезапно (издали), тем самым знаменуя некий предел, кульминационную точку:

И вдруг, – из садов, где твой
Лишь *глаз* ночевал, из милого
Душе твоей мрака, плотвой
Свисток расплескавшийся выловлен.

Милиционером зажат
В кулак, как он *дергает жабрами*
И **горлом**, и *глазом*, назад
По-рыбы наискось задранным! (I, 129)

Свисток оказывается *выловленным* слухом, однако в то же время видим его уподобление рыбе – плотве. Вся тропика этих строф поддерживает заданный образ: расплескавшийся (вновь аналогия с рыбой, и одновременно этот признак действия показывает специфику звука; звучание (свист) создает плеск, «волны» в пространстве); дергает жабрами и горлом, и глазом – в этом случае свисток сравнивается с рыбой, зажатой в руке; и поскольку свисток имел вид короткой трубки с косо срезанным загубником, то отсюда возникает «глаз, задранный назад»¹⁴⁷. Следующая строфа, где появляются образ трепещущей горошины, с одной стороны, отсылает к «Определению поэзии» (в котором сближаются «горох» и «Fігаго низвергается градом»), а с другой – вновь репрезентирует влажность, всегда имеющую у Пастернака положительную окраску:

Трепещущего серебра
Пронзительная горошина.
Как утро, бодряще *мокра*.
Звездой за забор переброшена. (I, 129)

Этот живительный эффект влаги впоследствии сменяется «агонической пылью», мертвенным, чахоточным утром, знаменующим собой и гибель свистка (звука).

¹⁴⁷ *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М., 2008. С. 13.

Таким образом, как видим, звук способен провоцировать, «вызывать» появление творчества, создавать необходимое для этого пространство, проявлять возникающий текст. И творчество, в свою очередь, также влечет за собой полифонизм звуковых образов, выявляя специфику звуковой структуры поэтического текста. Вместе с тем, через звук будет эксплицироваться не только авторская поэтика, но эволюция поэтического «я» со всеми особенностями лирического героя Пастернака.

2.3. Звук в «годовом цикле» сборников Б. Пастернака 1910-20-х годов: функционирование и трансформация

Соединение двух движущих идей пастернаковского мифа: космогенеза и творчества воплощено в своеобразном «годовом» цикле, представленном в ключевых сборниках поэта «Поверх барьеров» и «Сестра моя жизнь», «Темы и вариации», наглядно демонстрирующих завязку, развитие и кульминационную фазу лирического сюжета. Движение развивается от стадии к стадии: сначала мы наблюдаем весеннее преображение природы, где звучание только формируется, раскрывается; затем его интенсивность возрастает (с появлением в текстах «апрельской» составляющей), и, наконец, звук достигает своего апогея в «летних»¹⁴⁸ стихотворениях, отчасти захватывая и осенние. Однако в основном «осенние» тексты демонстрируют деформацию, ущербность и неполноту звука, подготавливая тем самым характерно мифологическую ситуацию умирания и достижения рубежа, за которым – новое возрождение звука и, соответственно, замыкание цикла в «зимних» текстах.

Итак, рассмотрим этот цикл. Попутно заметим, что именно в «весенних» текстах наличие определенных маркеров творчества, рассмотренных в предыдущем параграфе, начинает проявляться с очевидной частотностью.

¹⁴⁸ В рамках настоящей работы будем использовать такого рода наименования, разграничивая в соответствии с природным годичным циклом группы текстов Пастернака с определенными и устойчивыми характеристиками: весенние, летние, осенние, зимние тексты.

Наступление приближающейся весны, олицетворяющей всеобщее обновление/перерождение, отражено в звукообразах *треска*, ломания льдин. Причем и в этом случае прослеживается поступательное развитие действия:

Лед, перед тем как *дрогнуть*,

Соками *пух*, *трещал*.

Как потемневший ноготь,

Ныла вода в клещах.

<...>

Небу под снег хотелось

Улицу *бил озноб*,

Ветер *дрожал* за целость

Вывесок, блях и скоб. (I, 83)

В этом случае акцентируется болезненное состояние природы (*ныла, бил озноб, дрожал*), и этому в тексте дается объяснение: «Небу под снег хотелось». Однако приближение весны неизменно сопровождается болезненностью (повышением температуры в метафорическом и реальном планах), что в дальнейшем непременно должно разрешиться. Звук в данном случае материализуется из нагромождения фактур, но если здесь звучание еще не поддержано соответствующими образами, то в «Ледоходе» конкретизируется как раз звукообразный срез текста. Причем это достигается по тому же принципу умножения фактур, которые затем вытесняются звуком.

Следующий кадр условной весенней картины дан в тексте «Ледоход». Окончательное наступление весны неизменно сопровождается кризисом природы, что выводит на первый план мортальные мотивы (обыгрывание идиомы «вырвать с мясом»; взаглоут, рвет и т.д.). Причем каждая строфа подготавливает финальную «битву». Вначале заря клещом впивается в залив, затем плотолобивый простор хищническим образом впивается в солнце. И уже в заключительных строках в звуковых образах (выстроенных на скоплении однородных фонем *г, р, з, ж, ш*) поддерживающих тематику умирания-возрождения природы, из всеобщего лязга и стука льдин (хаоса, какофонии)

мы видим и подспудно угадываем витальную составляющую. На синтаксическом уровне это выражено в простых предложениях, соединенных союзом *и*: резня и поножовщина; лязг и стук:

Гремит плавучих льдин *резня*

И *поножовщина* обломков.

И ни души. Один лишь *хрип*,

Тоскливый *лязг* и *стук* ножовый,

И сталкивающихся глыб

Скрежещущие пережевы. (I, 89)

Сам ледоход подается не как движение льда – вещества и формы, но как движение и столкновение звуков, то есть аудиальная составляющая текста вызывает и ассоциативное, визуальное начало (внешняя форма льдин). Именно звучание создает и образный ряд, и сюжетный ход всего стихотворения. Кроме того, шумовое проявление заполняет все пространство («И ни души»), что также характеризует масштабность. Как в случае с рождением утра из горных недр («Урал впервые»), появление весны как состояния мироздания возникает из тотального шума и грохота. Звуковая доминанта, таким образом, вновь заключает и синтезирует в себе семантические составляющие текста. Вместе с тем, весна оказывается проекцией пространства *туда*, заявленной поэтом в «Феврале»; одновременно весна как потенциально креативное время реализует рубежную функцию: переход в этот локус предвещает, провоцирует появление творчества.

Знаком полноправного наступления весны (и, соответственно, раскрытия максимального творческого потенциала) в лирике Пастернака выступает апрель со своим полифонизмом и многообразным звучанием:

Я понял жизни цель и что

Ту цель, как цель, и эта цель –

Признать, что мне не вмоготу

Мириться с тем, что есть *апрель*,

Что дни – *кузнечные мехи*,
И что растекся полосой
От ели к ели, от ольхи
К ольхе, железный и косой,
И жидкий, и в снега дорог,
Как уголь в пальцы кузнеца,
С *шипеньем влившийся* поток
Зари без края и конца.
Что в берковец церковный *зык*,
Что взят *звонарь* в весовщики,
Что от *капели*, от слезы
И от поста болят виски. (I, 89-90)

Неизбежный приход апреля влечет за собой шлейф звуков: кузнечные мехи, шумный поток зари, церковный зык, капель. Апрельские дни уподобляются кузнечным мехам по аналогии их функции, образу действия: как кузнечные мехи создают поток воздушной струи – тем самым поддерживая пламя и увеличивая интенсивность его горения – так апрель «выдувает» весну. Отсюда *шипенье влившегося* (то есть неминуемого, окончательно обосновавшегося) потока зари, захватившего собой все пространство.

Звук появляется и проявляется в тексте постепенно, на пике замещенного подробностями действия. Грамматически (через инверсию) шипенье переносится в конец периода: полоса – деревья – снег – уголь – шипящий закат. Звук рождается из трансформирующихся объектов и на пике их нагромождения. Именно поэтому он вводится в текст в кульминационный момент как максимально проявленное состояние. Постановка капели (как звука) в ряд с водой (слезой) и постом задает ситуацию пред-творчества. Таким образом, звук и обозначает наступление нового времени и появляется именно тогда, когда оно становится возможным.

Своеобразный симбиоз весны и творчества явлен в микроцикле «Весна», состоящем из трех стихотворений, которые в совокупности репрезентируют рождение весеннего мира. Показательно, что итогом этой природной трансформации становится поэзия (творчество) как логичное и гармоничное завершение разного рода преобразований. Причем мир, согласно «весенней» установке, подается в своем развитии: от свернутого, юного состояния он переходит к стадии зрелости, возмужания. Вначале почки – как символ рождающегося мира; затем – апрель и, наконец, мы видим возмужалость, то есть состоявшееся становление мира. Любопытным с точки зрения своего значения и фонетической составляющей оказывается глагол *затеplen*, относящийся к апрелю. С одной стороны, в нем заложена термическая составляющая (тепло весны), с другой – на звуковом уровне он отчетливо переключается со своим своеобразным паронимом – *затоплен* (в значении затопить печь; протопить дом), что также выводит температурное начало на первый план (на это возможное чередование *е / о* указывает и употребление этимологически родственных во второй строфе слов *стонет / стенает*). Вселенная начинает множиться, насыщаться объектами и предметами, мир буквально складывается из разрозненных частиц, которые в совокупности образуют цельную картину:

Что почек, что клейких заплывших огарков

Налеплено к веткам! Затеplen

Апрель. Возмужалостью тянет из парка,

И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых

Гортаней, как буйвол арканом,

И стонет в сетях, как *стенает в сонатах*

Стальной гладиатор *органа*. (I, 90)

Первая строфа подготавливает активное звучание во второй (и впоследствии – самой поэзии) через ряд характерных, метонимически порождающих звуковых образов (гортани, горло, сонаты). Помимо установившейся звуковой доми-

нанты констатируется и окончательное оформление леса, как стального гладиатора органа. Цепь метафорических и метонимических переносов (сонатное пение птиц) создает образ звучащего леса, одновременно диссоциированного и единого. В этой логике появление поэзии, творчества выглядит предопределенным, заданным изначально. Отсюда наличие в заключительной строфе маркера творчества – бумаги – жаждущей, требующей поэзии. Более того, сам образ бумаги провоцирует, вызывает появление творчества через разнообразные текстовые движения и трансформации. Кроме того, поэзия как стихия обладает необходимой водностью, влажностью, из которой и вырастает космос; следовательно, поэзия в данном случае тождественна самому мирозданию, равновелика ему:

Поэзия! Греческой губкой в присосках

Будь ты, и меж зелени клейкой

Тебя б положил я на мокрую доску

Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брызжи и фижмы,

Вбирай облака и овраги,

А ночью, поэзия, я тебя выжму

Во здравие жадной бумаги. (I, 90)

Звук переносится по сходству на другие предметы вещного мира (по общему основанию – водности, что заключено в лексемах, входящих в общее семантическое поле: *лед, волны, плывут, захлебываясь, пена, затоплен*). Вместе с тем происходит таяние льда – его превращение в воду, одну из главных стихий, символизирующих для Пастернака творчество. Далее водная стихия поглощает окружающие объекты, приобретая гиперболизированные формы:

Весна! Не отлучайтесь

Сегодня в город. Стаями

По городу, *как чайки,*

Льды раскричались, таючи.

Земля, земля *волнуется*,
И катятся, как *волны*,
Чернеющие улицы, –
Им, ветреницам, холодно.

По ним *плывут*, как спички,
Сгорая и *захлебываясь*,
Сады и электрички, –

От кружки синевы со *льдом*,
От *пены* буревестников
Вам дурно станет. Впрочем, дом
Кругом *затоплен* песнью.

Весна – период интенсивного звучания, экстатического, «безумного» состояния лирического героя, она вызывает великолепие и восторг, одновременно «вызывая» приход творчества, что также влечет за собой и полифонизм, полнотвучие.

Отметим, что в этом тексте весеннее преобразование природы еще соседствует с зимней составляющей, на что указывают многочисленные приметы (холод, лед). Однако вероятная присутствующая отсылка к стихотворению «Февраль! Достать чернил и плакать...» (о чем говорит наличие чернеющих улиц, мотив водности и прямая номинация февраля в третьей части микроцикла) также констатирует важность описываемого рубежного перехода, поскольку появление творчества, а вместе с ним и звучания, непременно ожидается в новом локусе, в возникающем пространстве *за*.

Преображающая, порождающая функция весны заключается не только в появлении творчества (а вместе с ним и полифонизма природного мира), но и в изменении, очищении пространства. Застланность, затуманенность и непроявленность сменяются чистотой и прозрачностью: «Отчего *прозрачны* крыши / И *хрустальны* колера?»; «... в косом / Переплете птиц и сучьев – / *Воздух гол и невесом*». Пространство преобразуется, очищаясь и перерожда-

ясь вместе с мирозданием, при этом акцент делается на прозрачности, его легкой проницаемости (словоформа «ледяной» здесь реализует не только образ концентрированной, потенциальной влаги, но и свойство пространства):

Разве только птицы цедят,
В синем небе *щебеча*,
Ледяной лимон обеден
Сквозь соломину луча?

Так, «процеженное», пропущенное через звук-щебет птиц мирозданье становится названным, обозначенным, а значит – осуществленным.

Сходное пространство «становления» обнаруживается и в стихотворении «Стрижи», выступающем как реализация своеобразной границы, рубежа между весной/летом:

Нет сил никаких у вечерних стрижей
Сдержать *голубую прохладу*.
Она прорвалась из *горластых грудей*
И льется, и нет с нею сладу.
И нет у вечерних стрижей ничего,
Что б там, наверху, задержало
Витийственный возглас их: О, торжество,
Смотрите, *земля убежала!* (I, 93)

Голубая прохлада – это стихия, восторг и пастернаковское безумие мира; его не могут сдержать в себе стрижи, у них нет с ней сладу. Она прорывается и льется – выплескивается в мир. Водность (льется, голубой) и вертикальность (с неба на землю) потом отзывается во влаге в котле, претерпевая свою динамику. Голос стрижей (их крик) прорывается в мир, или они этот мир (голубую прохладу) создают. Метафорическая голубая прохлада становится повсеместным небом, единым пространством, если исчезает (убегает) земля; возглас стрижей ничто не может задержать, остановить, поэтому возглас *витийственный*. Более того, в витийственном возгласе заключена и звукописная передача звуков, которые издает стриж (вий-вий). В последней строфе «Нет места зем-

ле» может трактоваться двояко: всюду небо или всюду земля – земля так велика, что ей нет места. Все это говорит о единстве мироздания и восторге от осознания или творения этого единства; о голосе мироздания, его звучании: «Как белым ключом закипая в котле, / Уходит бранчливая влага, – / Смотрите, смотрите – *нет места земле / От края небес до оврага*» (I, 93).

Все эти текстовые движения по-своему приближают появление еще один знак творчества – образ соловья («Эхо»), который неслучайно станет центральным в тексте «Определение поэзии». «Эхо» является своего рода импровизацией, равноправным вариантом «Определения поэзии», но в то же время, если впоследствии мы увидим лишь лаконичную констатацию («это двух соловьев поединок»), то здесь перед нами развернутое лирическое повествование. Обратим внимание и на некую формулу, данную в стихотворении применительно к пению соловья: «Но чем его песня полней, / Тем полночь над песнью просторней». Соловьиное пение оказывается органичным ночному пространству, более того, оно (пение) словно расширяет заданные пределы: чем насыщенней и звонче песня соловья, тем сильнее полночь снимает всякие границы, причем и по вертикали, и в горизонтальном направлении (полнодонный колодец, корни/звездная гладь, просторная полночь):

Ночам соловьем обладать,
Что ведром *полнодонным колодцам*.
Не знаю я, *звездная гладь*
Из *песни ли в песню ли льется*» (I, 95).

В этой обоюдно возможной ситуации: мир творится голосом (песней) или мир творит песню – более важным оказывается непременно присутствие звука для ощущения гармонии. Но интересно также и следующее: типично литературная или поэтически романтическая ситуация переводится в бытовую: «И если березовых куп / Безвозгласно великолепье, / Мне кажется, бьет-ся о сруб / Та песня железною цепью...» (I, 95). Если великолепье лишено звука (березовые купы молчат), герой все равно его слышит в звуке (песне),

бьющейся о сруб колодца железной цепи от ведра. Далее – проявление типичного для Пастернака смешения высокого и бытового:

И каплет со стали тоска,
И ночь растекается в слякоть,
И ею следят с цветника
До самых закраинных пахот» (I, 95).

Тоску может вызвать и капающая со стали ведра вода – метонимически сама тоска стекает с ведра. Соответственно, ночь от этой стекающей воды-тоски тоже растекается. И этой слякотью-тоской следят, т.е. оставляют следы везде, от цветника до закраин, пространств за краем. Использование безличных конструкций говорит о том, что это происходит вообще. Как можем констатировать, вновь через песню (звучание) масштаб описываемых текстовых трансформаций достигает размеров мироздания.

Также можно утверждать, что весенняя природа в лирике Пастернака не соотносима ни с какой-либо какофонией, неблагозвучием, ни с тишиной (тишина зачастую выступает в качестве фона, когда звук по принципу контраста, наоборот, выделяется); природа весны максимально звучащая, полифоничная:

Сады тошнит от верст затишья.
Столбняк рассерженных лощин
Страшней, чем ураган, и лише,
Чем буря, в силах всполошить.

Гроза близка. У сада пахнет
Из усыхающего рта
Крапивой, кровлей, тленьем, страхом.

Встает в колонны рев скота. (I, 96)

Эти строки представляют собой некую увертюру («гам ученья») перед собственно «природным», стихийным представлением, которое будет показано в следующем тексте – «Июльская гроза». Но уже здесь заметно нагнетание, нарастание предстоящего действия; природа по-своему к этому готовится, что

передано через болезненное состояние, неполноценность природы: тошнота, столбняк (причем в данном случае это, скорее, не остолбенение, а именно судорожное, тревожное состояние, учитывая сравнения с бурей и ураганом). Наконец, апогеем этой «подготовки» природы становится рев скота, встающий в колонны: эта болезненность распространяется не только на растительный, но на животный мир; и рев также являет собой некоторое предзнаменование, предчувствие последующих катаклизмов. Однако более интересен сам звуковой образ, его структура: во-первых, явно прослеживается вектор, ведущий и направляющий звуковой поток вверх; во-вторых, звук, выстраиваясь в колонны, обретает фактуру, осязаемость. Звук, таким образом, овеществляется, отливается в некую материальную форму, что сближает подобные приемы Пастернака с аналитической работой авангардного типа (кубизм в живописи, стремящийся проникнуть во внутреннее строение путем расщепления, разложения вещи-образа на составляющие).

Приближение грозы, как квинтэссенции природного звучания, кроме звукообразов, отражено и синтаксических конструкциях с однородными членами, подобранными по разным основаниям: «...У сада пахнет / Из усыхающего рта / *Крапивой, кровлей, тленьем, страхом*». Сопряжение в одной синтагме настолько разных и далеких предметов и понятий (склонность к каталогизации¹⁴⁹) также призваны выразить тотальное смятение природы; с одной стороны, она жаждет этой влаги, но с другой – ей непременно следует перенести кризис и упадок, чтоб затем обрести силы. Неслучайно в «Июльской грозе» будет сказано о выси, «поработившей всех, и дохнувшей на все, как *юность*».

Предгрозовая тьма в пастернаковском тексте может олицетворять собой и всеобщий мрак (следствие того, что тучи скрыли весь свет), и, что не-

¹⁴⁹Еще А.Д. Синявский, выделяя эту авторскую склонность, замечал: «Пастернак любит писать реестрами, наборами, перечислениями, в которых совмещаются предметы, выдернутые из разных сфер жизни и поставленные в один ряд». *Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965. С. 42.*

маловажно, наличие «безумного» начала (*преображаясь и дурея*), когда действия грозы непредсказуемы, стихийны, хаотичны; она сама, разрушив привычный ритм мироздания, словно мечется в создающемся ею в данный момент импровизационном «лабиринте» (*в воротах, на дворе...*). Этот ряд, учитывая отмеченную выше склонность Пастернака к перечислениям, будто сам предполагает любые продолжения, множась гипотетические варианты. Вариация на заданную тему представлена в стихотворении «После дождя», но только в иной, более спокойной тональности и сниженным темпом:

За окнами давка, толпится листва,
И палое небо с дорог не подобрано.
Все стихло. Но что это было сперва!
Теперь **разговор** уж не тот и по-доброму.
Сначала все *опрометью, вразноряд*
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,
И попраным парком из ливня – **под град**,
Потом от сараев – к террасе бревенчатой. (I, 98)

Творчество возникает как преодоление некоего рубежа, на звуковом уровне зафиксированного в абсолютном обнулении после максимальной проявленности – *все стихло*. И обратим внимание, что хаотичность звуков перестает быть дискомфортной, страшной, теперь это представляется как мнимое впечатление. Напротив, любой звук теперь становится позитивным, креативным, поскольку запускает реакцию творения: воздух играет шипучкой, по балконным стеклам текут ручьи, тут же метонимически через эффект испарины вызывающие образы прекрасных женских тел («озябшие купальщицы»), сверкают ягоды клубники и т.д. Перед нами оживший и потому максимально насыщенный приметам жизни мир. Звук, исполнив свою роль, замещается множественными действиями и объектами. И далее цепочка метонимических превращений заставляет нас ожидать переноса креативной реакции от мира (в котором «выдувается радуга») к поэтическому тексту, который, свершившись, зазвучит уже метафорически.

Этот момент рождения поэта, по словам Б. Гаспарова¹⁵⁰, символически воплотило начало книги «Сестра моя – жизнь». Уже начало книги фиксирует важный для Пастернака мотив растворения в родственной ему стихии жизни, с самого первого момента он всецело погружается в ее весенний «разлив». Переходным этапом этого условного выхода из романтического мироощущения, покидания мира детства, является стихотворение «Тоска», вбирающее в себя комплекс экзотических образов. Но, кроме того, звук в этом тексте сам становится самостоятельным эпиграфом к творчеству в целом: «Для этой книги на эпиграф / Пустыни *сипли*, / *Ревели* львы и к зорям тигров / Тянулся Киплинг» (I, 116). При этом звуки сочетаются по разным основаниям (аналогично атональному, негармоничному приему в музыке): вместе соединяются приглушенный звук (сиплость) и звук в максимально низком проявлении (рев).

Дождь, влага, выступающие одними из ключевых образов в заглавном тексте «Сестра моя жизнь», проходят лейтмотивом на протяжении всей книги. Это объясняется, прежде всего, тем, что водная стихия представляет собой обновление, преображение, полноту бытия, которая полностью захватывает героя. Кроме того, стихия воды (через присущее ей движение, текучесть) начинает демонстрировать творящий эффект. Таким образом, процесс перехода от сухого, душного, статичного к влажному и динамичному становится переходом в иное – творческое – состояние.

Самый полный комплекс составляющих звука, влаги вместе со сложными взаимопроникновениями образов дан в стихотворении «Плачущий сад» (о котором подробнее скажем ниже), в целом являющий собой концентрированный образ природного звучания. Однако своеобразным его наброском может служить более раннее стихотворение 1915 года – «Счастье», содержащее и объясняющее появление и реализацию мотива водности, звукопроявления и темы творчества.

¹⁵⁰ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)., М., 2013. С. 190-191.

В первой строфе текста сады «вбирают» в себя влагу ливня, причем масштаб, значительность этого подчеркивается, во-первых, формой множественного числа (сады), во-вторых, гиперболической в данном контексте словоформой ливень (сильный, проливной дождь):

Исчерпан весь *ливень* вечерний
Садами. И вывод – таков:
Нас счастье тому же подвергнет
Терзанию, как сонм облаков. (I, 86)

К тому же сады попадают в начало синтаксического периода, тем самым достигается необходимый смысловой акцент; кроме того, зная предыдущие случаи, когда звук возникал после умножения схожих текстовых наслоений, здесь вполне можно ожидать подобного. Кульминация полногласия природы происходит в конце третьей строфы: звучание сада по своей интенсивности превышает гром, что подтверждает высокую степень «звучности» летнего мира:

Там мир заключен. И, как Каин,
Там заштемпелеван теплом
Окраин, забыт и охаян,
И высмеян листьями гром. (I, 86)

Заметим попутно: не случайно в тексте с говорящим заглавием – «Лето» – под «влияние» звуков попадает даже вещный мир, оказывая гипнотическое воздействие на самую погоду: «Не ход часов, но *звон цепов* / С восхода до захода / *Вонзался* в воздух сном шипов, / *Заворожив погоду*» (I, 164).

В свою очередь в «Счастье» упор делается именно на условном противоборстве звучаний (высь, сад, роща / гром) через дробление и градацию: «И высью. И *капель икотой*». К тому же звук начинает охватывать и даже захватывать все мироздание: «И рощам нет счета: решета / В сплошное слились решето» (I, 86). И если в «Весне» наблюдалось только начальная стадия распускания деревьев (через образ почек) и апрель был только «затеплен», то

здесь показана уже качественно новая стадия – *почек океан* (как и в первой строфе, это выделено с помощью синтаксического переброса):

На плоской листве. *Океане*
Расплавленных почек. На дне
Бушующего обожанья
Молящихся вышине. (I, 94)

В этом отношении «Плачущий сад» представляет собой пастернаковское пристальное вглядывание и *вслушивание* в один из самых ключевых «объектов» творчества.

Ужасный! – *Капнет и вслушивается*:
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель. (I, 117)

Звучание перемежается паузами, что проявлено и синтаксисе, и красноречивых знаках препинания (двоеточия), появляющихся после процесса *вслушивания*. При этом звук способствует самоидентификации субъекта (об особенностях которого будет сказано ниже), выделению *себя* в пространстве окружающего мира. Это осложняется синкретизмом образов сада и дождя: капать, мять ветку может как дождь, так и сад, что продолжается и в третьей строфе:

Ни звука. И нет соглядатаев.
В пустынности удостоверюсь,
Берется за старое – скатывается
По кровле, за желоб и через. (I, 117)

В данном случае способ и образ действия (скатывается за желоб и через) на первый взгляд отсылает именно к дождю, однако само заглавие – плачущий сад – вновь подтверждает предположение о взаимопроникаемости образов сада и дождя. Сад сливается с дождем не только по сходству влажности (плачущий), но и по общему, нераздельному звучанию, присущему обоим образам одновременно. Начало четвертой строфы эксплицирует синкретизм уже на уровне восприятия: осязательно-вкусовое (к губам поднесу)

совмещено со слуховым (прислушаюсь); но именно аудиальное восприятие оказывается доминирующим:

К губам поднесу и *прислушаюсь*:

Все я ли один на свете,

Готовый *навзрыд* при случае,

Или есть свидетель. (I, 117)

Подобное слуховое восприятие актуализируется в последующих текстах, развивающих образ сада, где сад с существенной смысловой инверсией отражается в зеркале трюмо и проявляется метонимически через ветку. В «Зеркале» аудиальность зашифровывается в обороте «шум в стволах», контаминирующим идиомы «шум в ушах» и «шум леса, деревьев» (во время бури, грозы). Апелляция к слуху – через голосовое проявление – и органам обоняния проявлено в стихотворении «Ты в ветре, веткой пробуящем...» в строках «Он ожил ночью нынешней, / *Забормотал*, запах» (I, 120).

При движении от строфы к строфе «Плачущего сада» возникает волнообразное звучание, которое начинается только после того, как наступает уверенность в тишине, пустынности, – то есть отсутствию не только кого-то или чего-либо, но и любого звука. В то же время обозначается готовность действующего субъекта проявить себя в звуковом пределе (навзрыд). Также в этих действиях угадывается скрытое, метонимическое проявление героя, уподобляющего образу сада/дождя по звуковому сходству. Заключительная строфа – одновременно и достижение максимальной тишины, и достижение кульминационного развития звучания: жуткие глотки плескания отсылают нас к самому началу первой строфы (ужасный!). Как представляется, глотки и плескания, вздохи и слезы должны относиться как раз к герою; на это косвенно указывает и промежуток: в первой строфе – мнет ветку в окне, как кружевце, – действие, скорее всего, отнесено к человеку (уже сад сравнивается с человеком по образу действия). Но в то же время имплицитный герой стихотворения сам перенимает свойства и качества дождя и сада; это семантическое смешение рождает новый синкретичный образ, но уже из трех составляю-

щих, что и зашифровано в самой метафоре названия. Вместе с тем, пространство сада порождает звук, но и само звучание, чередуясь с паузами тишины, творит мир сада. Таким образом, сад, соединяя в себе природное и человеческое через звук, являет собой гармоническое природное образование, репрезентирующее абсолютное приятие героем этого мира-сада, и наоборот:

Но *тишь*. И листок не шелохнется.
Ни признака зги, кроме *жутких*
Глотков и *плескания* в шлепанцах
И *вздохов* и *слез* в промежутке. (I, 118)

Преобладание аудиального компонента эксплицировано в тексте «Закрой глаза. В наиглушайшем органе...», входящем в сборник «Темы и вариации». При этом выведение на первый план аудиального восприятия мира, его полифонизма происходит типичным для Пастернака образом – смешением и сочетанием в одном ряду разных по своей специфике звуков:

Закрой глаза. В наиглушайшем органе
На тридцать верст забывшихся пространств
Стоят в парах и каплют храп и хорканье,
Смех, лепет, плач, беспамятство и транс. (I, 200)

Надтекстовое присутствие музыкального инструмента (*орган* – *орган*) создает парадоксальное, даже оксюморонное сочетание – он становится наиглушайшим. Также в стихотворении допускается прочтение словосочетания «стоят в парах» со связью управление (в чем?) в качестве примыкания (как?), и тогда значение и интенсивность проявления каждой составляющей увеличивается вдвое.

В тексте «Душная ночь» репрезентируется масштабная подготовка природы перед грозой как главным действием. Духота, отсутствие пространства (воздуха) передается через образ грозового мешка как предельной тесноты, сухости. Напряжение природы отмечено кризисом, болезненностью, воспалением, бредом. Это состояние захватывает все мироздание – начиная с низа (травы) и заканчивая верхним пределом (бог). Однако более показатель-

ным явлением в данном случае становится новый статус лирического героя: он по-романтически встревожен разговором сада о нем, но в то же время и рад этому проявившемуся слиянию («Про меня!»). Мир (природа) начинает говорить с поэтом, показывая тем самым их равенство как творцов. Причем «провокатором» и одновременно катализатором этого спора/говорения сада выступает сам лирический герой. И все мироздание сужается до пределов «я»: получается, звуковое проявление сада будет реализовываться тогда, когда есть необходимый наблюдатель (свидетель) происходящего. Вместе с этим и устранение героя из поля зрения также оставляет нужный импульс (навек, навек заговорят):

Я чувствовал, он будет вечен,

Ужасный, говорящий сад.

Еще я с улицы за *речью*

Кустов и ставней – не замечен,

Заметят – некуда назад:

Навек, навек заговорят. (I, 142)

Границей между героем и садом выступает окно, не названное в тексте, но имплицитно проявленное в своем атрибуте – ставни. Этот фрагмент открыто перекликается со строками «Всю ночь в окошко торкался, / И ставень дребезжал» («Ты в ветре, веткой пробуящем...»). Возможно, с этим стремлением оставаться незамеченным (или наоборот – специально спровоцировать «разговор» сада) и связан свидетель из «Плачущего сада». Однако если в том случае, как было отмечено, акцентировано аудиальное начало (*капнет и вслушивается*), то здесь восприятие представляется более размытым и неразборчивым. Стоит остановиться и на заключительных словах текста: *навек, навек заговорят*. Глагол «заговорят» способен выражать как начало действия (разговора), так и элемент колдовского, магического заклинания. Учитывая последнее, то действие заговора направляется на героя, то есть сад таким образом пытается его «заворожить», чтобы оставить вечным свидетелем. Однако уже сам факт удвоения семантики «говорения» и сильная финальная по-

зиция фразы свидетельствуют о первостепенной роли звучащего голоса, близкого мистериальным явлениям.

В инициатора диалога с природой, активного субъекта превращается и лирический герой стихотворения «Еще более душный рассвет»:

Я *умолял* их перестать.
Казалось – перестанут.
Рассвет был сер, как *спор* в кустах,
Как *говор* арестантов.
Я *умолял* приблизить час... (I, 142)

Дальнейший призыв героя (*не мучьте!*), по всей видимости, обращен к выси, тучам как источнику живительной влаги; однако эти просьбы-обращения героя оказываются не услышанными за говором туч:

Но высь *за говором* под стяг
Идущих туч
Не слышала мольбы
В запорошенной *тишине*,
Намокшей, как шинель,
Как пыльный *отзвук* молотьбы,
Как *громкий спор* в кустах. (I, 142-143)

Теперь «вечный» разговор из концовки «Душной ночи» переносится в высоты мироздания. Интересно, как выстраивается эта «вертикаль»: высь, находящаяся в тишине→тучи→лирический герой. Говор туч заслоняет от выси все просьбы лирического героя, своим шумом препятствует их движению к адресату. Мольбы героя теряются, растворяются в *запорошенной* (словно засыпанной чем-то сухим) тишине, которая к тому же сравнивается с мокрой шинелью, пыльным (вновь проявление сухости) отзвуком молотьбы и громким спором в кустах (заглушающим голос героя). Голос героя оказывается бессилён достичь выси через многочисленные напластования; именно звуковые структуры формирует текстуальную «драматургию» в концовке всего текста. Многослойность пространства (в том числе и звуковая) передается

через звуковые образы, апеллирующие к слуховому восприятию (тишина, отзвук, громкий спор). Просьбы не мучить духотой так и остаются не услышанными, что завершается постепенно «убывающей» конструкцией в последнем предложении. Это убывание, снижение звукового проявления отражено и в обратной градации звуковой формы (тихий хрип, хрип):

Я их *просил* –
Не мучьте!
Не спится.
Но – моросило, и, топчась,
Шли пыльным рынком тучи,
Как рекруты, за хутор, поутру,
Брели не час, не век,
Как пленные австрийцы,
Как *тихий хрип*,
Как *хрип*:
«Испить,
Сестрица». (I, 143)

Итак, используемые в этом контексте звукообразы в совокупности передают и усиливают как нагнетание кризисности (духоты) природы и мироздания в целом, так и беспомощность героя в «усмирении» стихии. Сам процесс творчества, нераздельно связанный с водностью, влагой, лишь подразумевается и выводится за пределы этого текста. Реализация связки влагатворчество в полной мере представлена в ряде других стихотворений, из которых возьмем три наиболее репрезентативных в этом плане.

Если два предыдущих текста являли собой предгрозовое состояние, то состояние после, со всеми последующими трансформациями, показано в стихотворении «Наша гроза». Вся природа и последствия преобразований здесь фиксируются как раз в тот момент, когда гроза вот-вот заканчивается. Гроза как явление высшей звуковой напряженности и – как следствие – водности приносит в жертву сирень (отсюда двукратный повтор «как жрец»), тем са-

мым позволяя обновиться мирозданию. Масштабность случившегося («застлала дымом глаза и тучи») также свидетельствует о значимости и необходимости этого «ритуала». Ритуальное действие, которое дублируется в начале и конце первой и второй строф, свершается через имплицитное звучание, но проявляется и в аллитерации, переданной звонкими *г, р, ж, з*:

Гроза, как *жрец*, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи, расправляй
Губами вывих муравья.

Звон ведер сшиблен набекрень.

О, что за жадность: неба мало?

В канаве *бьется сто сердец*.

Гроза сожгла сирень, как *жрец*. (I, 134)

Гипербола (бьется сто сердец) объясняется обновлением, очищением, что тождественно новой жизни: капли олицетворяются, становятся живыми – у них сердца. Метафорически «сто сердец» демонстрирует количество (множество) дождевых капель, бьющих по канаве.

Роль влаги, соединенной со звуковым началом, показана, например, в «Весеннем дожде»:

Усмехнулся черемухе, *всхлипнул*, смочил

Лак экипажей, деревьев *трепет*.

Под луною на выкате гуськом *скрипачи* –

Пробираются к театру. Граждане, в цепи! (I, 128)

Действия дождя здесь носят несколько игровой, случайный характер, но при этом отмечены потенциальным звуком (всхлипнул), что говорит о начале действия. Кроме этого звуковой заряд дождя соединяется с трепетом деревьев от их движения (близкого к звуковому шелесту) на ветру. Водность как неизменный знак творчества вновь соединяется со звуком. В следующей строфе всхлипы, вербально не выраженные, но все же присутствующие, трансформируются в образ *горла*, полного слез. То есть звучание дождя рас-

пространяется/переносится на объекты, которые расположены внизу, и в то же время (посредством «отражения» от прозрачной, блестящей поверхности луж), возносится обратно кверху (мокрый нахлест счастья на *тучах*):

Лужи на камне. Как полное слез
Горло – глубокие розы, в жгучих,
Влажных алмазах. Мокрый нахлест
Счастья – на них, на ресницах, на тучах. (I, 128)

В «Болезнях земли» влага, гул как знаки творческого состояния надеются еще и некоторыми целительными качествами, позволяющими завершить процесс возрождения, обновления природы.

О еще! Раздастся ль только *хохот*
Перламутром, Иматрой бацилл,
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,
И блеснут при молниях резцы,
Так – шабаш! Нешаткие титаны
Захлебнутся в черных сводах дня.
Тени стянет трепетом tetanus,
И медянок запылит столбняк. (I, 132-133)

Стихи впитывают в себя, подобно образу поэзии-губке, шум, мокрый гул, и – шире – все болезни земли, реализуя тем самым целительную функцию. Ливень, появляющийся в третьей строфе, по умолчанию включающий в себя креативное начало, выводит природу (мир) из состояния неподвижности, столбняка (tetanus). При этом стихи обладают неслыханным шумом, затмевая и изумляя этим гром. Но уже и стихи, в свою очередь, сливаются с водной стихией, провоцируя и вызывая ее появление:

Вот и *ливень*. Блеск водобоязни,
Вихрь, обрывки бешеной слюны.
Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы
Или с сардонической сосны?
Чьи *стихи* настолько *нашумели*,

Что и *гром* их болью изумлен?
Надо быть в бреду по меньшей мере,
Чтобы дать согласие быть землей. (I, 133)

До-творческое состояние мира, как можно убедиться, в поэтических текстах Пастернака отмечено статикой, ожиданием импульса движения, полной жизни в ее «разливе». Сплошная динамика, насыщенная творческой влагой, концентрируется в рассмотренных стихотворениях; теперь, после наступления необходимой «водности», на первый план выходит стихийная динамичность, сопровождаемая ритмической составляющей:

По заборам *бегут амбразуры*,
Образуются *бреши* в стене,
Когда ночь *оглашается фурой*
Повестей, неизвестных весне.

Без клещей приближенье фургона
Вырывает из ниш костыли
Только *гулом* свершенных прогонов,
Подымающих пыль издали.

Этот *грохот* им слышен впервые... (I, 164)

Наступление момента вдохновения, сопровождаемое шумом, гулом, и само творчество (повести) выявляют те «бреши», пустоты, через которые оно стремится вырваться. Разнообразное проявление шума, грохота с этого момента провоцирует процесс творчества, «вызывает» его. Слово буквально материализуется, овеществляется, становясь частью реального мира.

Если весенние тексты, как показано, являли собой начальную стадию, а летние – кульминацию звучания природы, ее высшую точку, то наступление осени привносит некоторую болезненность, знаменуя завершение цикла. Так, в заключительном стихотворении книги «Сестра моя жизнь» с многозначным названием «Конец», август становится знаком этого завершения; листья, в

предыдущих текстах замещавшие сад и превышавшие по силе звучания гром, с этого момента лишаются подобных качеств, соотносясь с тишиной и тьмой:

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме,

Снится *тишь* и темь. Вдруг бег пса

Пробуждает сад. (I, 174)

Теперь не сад, как было раньше, инициирует звучание мира, но парадоксальным образом бег пса – звук (шум) метонимически сокрытый за движением или самим образом бегающего пса.

Схожая аномальность мироздания, приближение «зимнему» рубежу заявляется в стихотворении «Спасское», причем сентябрь, как первый осенний месяц, имеет особый статус – *незабвенный*:

Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском.

Не сегодня ли с дачи съезжать вам пора?

За плетнем *перекликнулось эхо* с подпаском

И в лесу *различило удар топора*. (I, 193)

Попутно отметим персонифицированность звука (эхо), способного воспринимать, и главное – различать другое звучание (удар топора). Вторая и третья строфы целиком построены на мотиве болезненности, предстоящей смерти природы:

Этой ночью за парком *знобило трясину*.

Только солнце взошло, и опять – наутек.

Колокольчик не пьет костоломных росинок,

На березах *несмытый лиловый отек*.

Лес хандрит. И ему захотелось на отдых,

Под снега, в непробудную спячку берлог.

Да и то, меж стволов, *в почерневших обводах*

Парк зияет в столбцах, как *сплошной некролог*. (I, 193)

Если весенний лес, как помним, был «стянут по горло петлею пернатых гортаней», и природный мир только обретал полнозвучие и многоголосие, то здесь, напротив, и лес, и парк, оказывающиеся подверженными разрушению

и гибели, лишаются всякого рода звукового проявления. В финальном четверостишии появляется гул, но это снова звук качественно иного уровня, наделенный в пастернаковском творчестве скорее негативными коннотациями: из этого гула не образуется, не структурируется новый космос, здесь гул, наоборот, отражает завершение цикла; звуки, прежде выстроившись из него в упорядоченную систему, возвращаются в исходную точку:

В ночь *кончины от тифа* сгорающий комик

Слышит гул: гомерический хохот райка.

Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик

Видит, галлюцинируя, та же тоска. (I, 194)

Болезненность присуща природе (и что важно – саду) в итоговом микроцикле «Осень» (словно в противопоставление «Весне»), входящему в «Темы и вариации» (I, 207): «над недрами парка» сдвигается суровый октябрь, ломит в костях, горизонт «*в жару, в лихорадке и насморке*» озирает дворы, стынет кровь... И в этом контексте становится знаковым не просто дискомфорт лирического героя, а тот факт, что «спирало *гортань*». Как мир застывает и лишается шума природы («вынут / Из мира прозрачный, *как звук*, небосвод»), так поэт – потенциальный автор этого мира – лишается своего голоса.

С этого периода возникает и констатируется статичность, неподвижность природы (процесс ее «застывания»), и, следовательно, исчезновение разного рода звуков (они также застывают – приобретают прозрачность, хрупкость вследствие холода; но вместе с тем обозначается их фактура). Все пространство охвачено леденящим холодом, оттого в финальной строфе покой приобретает новое качество звонкости – текст начинает новый переход в рубежное пространство, теперь уже пространство смерти:

И стало видать так далёко, так трудно

Дышать, и так больно глядеть, и такой

Покой разлился, и настолько безлюдный,

Насколько беспмятно *звонкий покой!* (I, 208)

Соответственно обозначенная граница, рубеж (а вместе с ней и осенняя болезненность) маркируется качественно иным звуком. И если до этого момента звучание захватывало и поглощало мироздание – громыхало, то теперь звук деформирован, искажен, ущербен:

И у туч, *громогласных* до этого, –
Фистула и надтреснутый *присвист*. (I, 208)

В параллель наступающему холоду и застывающим изразцами, «словно в заморозки», парникам – город «*кашляет* школой и коксом», а воздух роцц безпризорен, «как зов», с его акцентированной коннотацией призывности, просьбы.

Фактурность и одновременно «хрупкость» звук приобретает именно в зимний период, метонимически стягивая на себя качества, присущие мирозданию в целом:

В прозрачность заплаканных дней целиком
Губами и глаз полыханьем
Впиваешься, как в помутнелый флакон
С невыдохшимися духами.

<...>

... Не распахивать наспех
Окна, где в беспамятных заревах
Июль, разгораясь, как яспис,
Расплавливал стекла и спаривал
Тех самых пунцовых стрекоз,
Которые нынче на брачных
Брусах — *мертвей и прозрачней*
Осыпавшихся папирос. (I, 209)

Заключительная строфа одного из стихотворений микроцикла демонстрирует переход в пространство смерти уже звука (песни), а, значит, и голоса лирического героя; стужа, холод, таким образом, представляют собой нечто проти-

воестественное для нормального существования звука, порождающего творчество:

*Как с севера дует! Как щупло
Нахохлилась стужа! О вихрь,
Общупай все глуби и дупла,
Найди мою **песню** в живых!*

Окончательное завершение годичного цикла и постепенное исчезновение звука оформляется в микроцикле с говорящим названием «Болезнь». В текстах показан по-настоящему зимний разгул метели, вьюги, со всеми типичными для Пастернака свойствами стихии, который мы наблюдали ранее («Сочельник», «Метель»): ее гипертрофированность, игровой характер, способность захватывать собой все мирозданье, перенося свои качества на лирического героя.

*Больной следит. Шесть дней подряд
Смерчи беснуются без устали.
По кровле катятся, бодрят,
Бушуют, падают в бесчувствии. (I, 176)*

Космический масштаб стихии, во-первых, усиливается перечислениями, множащими ее проявление; во-вторых, знаменательным представляется здесь число шесть: стихийное начало словно создает свой антимир в течение шести дней, подобно процессу сотворения вселенной; на гипотетический седьмой день можно ожидать полной тишины, устранения «бесноватой» силы. Однако этого не происходит, поскольку и Рождество (то есть вероятный седьмой день) проходит «среди вьюг». Внутри повсеместного хаоса, кроме гула-шума самой метели, возможен лишь звук колокола, и то он оказывается неслышим для героя:

*Средь вьюг проходит Рождество.
Он видит сон: пришли и подняли.
Он вскакивает: «Не его ль?»
(Был зов. Был звон. Не новогодний ли?)*

Вдали, в Кремле *гудит Иван*,

Плывет, ныряет, зарывается.

Он спит. *Пурга*, как океан

В величьи, – *тихой* называется. (I, 176-177)

Переход границы фиксируется звуками – зов, звон, причем предположение «не новогодний ли?» указывает на совершённость действия (звон) в прошлом, однако, как представляется, именно беснование, разгул смерчей затрудняет его движение в пространстве, и он появляется только по прошествии Рождества. Разнонаправленность, некая «порывистость» колокольного звона (гудение Ивана) в итоге все-таки преодолевает сопротивление стихии, которая в этом контексте иронично сравнивается с тихим океаном. В этой ситуации предельного и гиперболизированного проявления «грешившей пурги» звук также лишается своей «нормальности», свойственных ему акустических качеств: крик сменяет не эхо, но тишь, и здесь возможно только эхо *тишины*:

Будто эта *тишь*, будто эта высь,

Элегизм телеграфной волны –

Ожиданье, сменившее *крик*: «*Отзовись!*»

Или *эхо* другой *тишины*. (I, 178)

В дальнейшем происходит лишь констатация не только полного отсутствия звука, но и эха, опять же с некоторой степенью ущербности, болезненности:

Будто *нем* он, взгляд этих игл и ветвей,

А другой, в высотах, – *тугоух*,

И сверканье пути на раскатах – ответ

На взыванье чьего-то ау. (I, 178)

Ответом становится не эхо, как раньше, а сверканье пути, с выраженной фрагментарностью, раздробленностью; и раскат уже не звуковое проявление (как длительность), но визуальное оформление как скользкое место. Зима, таким образом, лишает мирозданье и героя полноценного звучания, дефор-

мируя и изменяя само пространство. В финальных строках текста зима усиливает это состояние, доводя существование до крайней формы болезненности через тавтологию (холод льда) и описание почти лихорадочного состояния героя (что выражается и в образе стиснутых до крови губ как знака голоса), тем самым демонстрируя predetermined исход:

Стужа. Ночь в окне, как приличие,

Соблюдает холод льда.

В шубе, в креслах Дух и мурлычет – и

Всё одно, одно всегда.

Губы, губы! Он стиснул их до крови,

Он трясется, лицо обхватив.

Вихрь догадок родит в биографе

Этот мертвый, как мел, мотив. (I, 179)

В двух других текстах сборника «Темы и вариации» «Кремль в бурю конца 1918 года» и «Январь 1919 года» отчасти происходит развитие предыдущего лирического сюжета, но со смещением некоторых акцентов: болезненность, ущербность исчезает, наоборот, действие зимней стихии с ее явно игровым характером выходит на первый план. Так, в первом стихотворении читаем:

Как подем в полночь, в свист и гам,

Бредущий через силу в валяных...

<...>

Как схваченный за обшлага

Хохочущею вьюгой нарочный,

Ловящей кисти башлыка,

Здоровяющеюся в наручниках... (I, 180)

Оказывается, полночь и вьюга в «зимнем» контексте могут обладать звучанием, если речь идет о воспроизведении ситуации «междумирья», близкой прежним типично пастернаковским мистериально-креативным метелям и пригородам. Здесь, однако, историческая привязка, данная в заголовке тек-

ста, заставляет трактовать этот звук как аккомпанемент социальных преобразований, создавая эффект тревожности и даже опасности, что в принципе не противоречит «зимней» семантике смертельности и гибельности. Звучание как аккомпанемент исторических событий вполне очевидно отсылает к блоковской музыке революции, добавляя к ее символически-абстрактному образу конкретность и некую фольклорно-мифологическую фактурность.

Источником звучания, помимо самой вьюги, в этом хаотично-непроявленном мире может быть только колокол. Показательно при этом, что он перенимает качества стихии (в частности, максимальное, доведенное до предельной степени звучания): «Под сумерки к тебе в окно / *Он всю медью звонниц ломится*» (I, 180). Причем крайняя предельность, пик проявления возникает в рубежное время (ночь, сумерки), и одновременно преодолевается еще одна граница – окно.

Завершение условного природного цикла естественным образом происходит в зимний период, являющийся и начальной точкой отсчета, и конечной. В заключающем «Болезнь» тексте «Мне в сумерки ты все – пансионеркою», с которого метафорически, как и с предыдущего «Января 1919 года», начинается новый отсчет времени, разгул стихии предстает как воспоминание о прошедшем:

... За разменом денег

Холодных, звонких, – помнишь, помнишь давешних

Колоколов предпраздничных *гуденье*? (I, 182)

Холод и звон в подобном случае буквально сливаются в одно целое – становясь почти идентичными характеристиками колокольного гудения; образ гула, присутствующий в зимних текстах, вероятней всего, снова выполняет амбивалентную функцию: он есть и первичное начало, дающее звуковой импульс, он же и та точка, где «сворачивается» все звучание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексное рассмотрение звуковых образов в ранней лирике Б. Пастернака позволяет говорить о звуке как об одной из основных и структурообразующих категорий поэтики автора. Находясь между полюсами символизма и авангарда и попадая в это поле притяжения-отталкивания, Пастернак вырабатывает собственную уникальную эстетическую систему. Период 1910-1920-х годов, творческого становления и самоопределения поэта, включает в себя эстетическую рефлексию ключевых установок и идей модерна, в частности, различных подходов к звуку. Для символистов слово обладает «магической», заклинательной силой, отсюда и музыкальность понимается ими в широком значении: не только и не столько звуковая фактура, но звукообраз, сопряженный с онтологической и метафизической проблематикой. Преломление этой концепции мы наблюдаем в мифопоэтических текстах Пастернака, поскольку общим между символистами и Пастернаком является понимание поэта как Творца, теурга, имеющего особый статус и создающего новый мир. Вместе с этим, общая ориентация на миф и мифологизм вскрывает существенное различие: если символистский «текст-миф» – это некий художественный прием, поэтически осознанная работа с разнообразными традициями, варьирование заданных ими образов и ситуаций¹⁵¹, то для Пастернака оказываются близки сами принципы мифомышления, креативная и смыслопорождающая сила мифа.

Многочисленные примеры показывают, что звук в ранних поэтических текстах изначально существует в синкретичном виде, проявляясь наравне с предметами и объектами, и обладает символическими смыслами. Тем не менее, уже в этой ситуации неделимости звука и образа складывается собственно авторская мифопоэтика, где звук будет полноценно функционировать. В стихотворениях первых поэтических сборников наблюдается постоянное

¹⁵¹ Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 74.

упоминание знаков и образов, отсылающих к культурно-музыкальному контексту. Однако символические значения этих образов переосмысливаются, размываются – через нейтрализацию или стирание символизации («Я рос, меня, как Ганимеда...»), обнаружение другого плана в символе («Разочаровалась? Ты думала – в мире нам...», «Болезнь»), оживление/овеществление символа («Рояль дрожащий пену с губ оближет», «Сон в летнюю ночь»), метонимическое замещение символа («Февраль. Достать чернил и плакать!...», «Импровизация»). Показательно, что через звук/звучание происходит перерастание романтической традиции и уход от нее (что наблюдается, например, в двух вариантах текста «Мне снилась осень в полусвете стекол...»).

Пограничное, лиминальное состояние, в целом характерное для раннего Пастернака, непосредственным образом проявляется в мифопоэтических текстах, где акцент на космогонической и креативной составляющих выходит на первый план. Достаточно частотная в этот период ночь создает особое мистериальное пространство. Как мы выявили, звуку в этом хронотопе творческого преобразования свойственна неординарность, гипертрофированность, максимальная проявленность, какофоничность (шум, гул, грохот). В этом смысле образование сплошной звуковой неразборчивости символизируют крайнюю степень хаотичности, неструктурированности и фрагментарности до-творческого или пред-творческого мироздания (например, «Дуной сон», «Распад»). Кроме того, звук, особенно если он «порожден» зимней стихией, наравне с другими элементами текста организует мистериальное, сверхъестественное пространство, также выполняя функцию «вызова» («Раскованный голос», «Сочельник», «Метель»). В других случаях гул, шум наряду с непроявленностью и застланностью пространства знаменуют собой рубежное время, одновременно с этим выступая предвестником трансформаций (например, «Урал впервые»). В «Петербурге» звук посредством текстовых движений, сцеплений/контактов распространяется с одного предмета на другой, становясь главной составляющей мифа творения.

Появление семантического поля «творчества» в этой связи не выглядит случайным: идея творения, центральная в пастернаковской мифопоэтике, репрезентирует эстетическую систему автора в целом, проявляясь на уровнях темы, мотива, образа. При этом именно звук провоцирует, «вызывает» появление творчества, создает для него необходимое пространство; в то же время и творчество так же влечет за собой полифонизм звукообразов, обнажая звуковую структуру текста вместе со всеми специфическими особенностями лирического героя Пастернака. Предощущение творчества заявляется в тексте «Февраль. Достать чернил и плакать!...», герой которого устремлен в принципиально иной – творческий – локус. Здесь же реализуется типичная пастернаковская связка влага/творчество, сопряженная со звучанием (*грохочущая* слякоть). Дальнейшее воспроизведение связки видим в стихотворениях «Встав из грохочущего ромба», «Лесное». Впоследствии творчество реализует себя через связку губы–речь–звук («Близнец на корме», «Зима»), а ключевым атрибутом становления авторского голоса в поэтической системе раннего Пастернака является именно звучание («Лирический простор», «Хор», «Лесное»). И, если воспринимать ранние пастернаковские сборники как единый метасюжет, композиционное соседство внутри сборника «Поверх барьеров» стихотворений «Импровизация», «Июльская грозы» и «После дождя» выглядит с этой точки зрения логичным: гроза – кульминация сюжета, после нее каждый звук эксплицирует тот или иной компонент творчества.

Репрезентативным в этом понимании становится и текст «Определение поэзии»: звукообразное напряжение и притяжение звуковых фактур буквально производят, провоцируют появление поэзии и творчества вообще. К «Определению поэзии» примыкает и стихотворение «Поэзия», зарождение которой происходит, когда слагаются все необходимые для этого компоненты: пригород/загород–звук–ритм–влага. И далее эта креативная связка начинает порождать творчество с устойчивыми поэтическими образами («Рояль дрожащий пену с губ оближет...», «Маргарита», «Свистки милиционеров»).

Перечисленные способы и формы функционирования звука в ранних пастернаковских текстах не исчерпываются собственно звукообразным уровнем: в ключевых сборниках поэта – «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь», «Темы и вариации» звук/звучание эксплицирует лирический сюжет и образует «годовой цикл», в котором соединяются движущие идеи пастернаковского мифа – космогенез и творчество.

Зарождение сюжета происходит в «весенних» текстах, где звучание начинает формироваться; высшей точки звук достигает в «летних», захватывая отчасти «осенние», и, наконец, завершение звучания обнаруживается в стихотворениях зимней тематики, демонстрирующих деформацию, неполноту и некоторую ущербность звучания. В первых весенних текстах («Оттепелями из магазинов...», «Ледоход») звучание только подготавливается; настоящим знаком весны – а с ней и широкого полифонизма, максимального раскрытия творческой составляющей – является апрель («Я понял жизни цель и что...», «Весна»). Итог разного рода природных преобразований – поэзия (творчество); звучание в этой ситуации начинает захватывать все мироздание, распространяясь по сходству на остальные объекты и предметы вещного мира. Весна, таким образом, это период интенсивного звучания, характеризующийся экстаичным, «безумным» состоянием лирического героя. Весенняя природа в лирике Пастернака максимально звучащая, полифоничная, но не соотносимая с неблагозвучием и какофонией («Эхо», «Сады тошнит от верст затишья...», «После дождя», «Стрижи»).

Наиболее полное воплощение типичной пастернаковской связки влага–звук–творчество показано в летних текстах («Счастье», «Госка», «Сестра моя жизнь», «Плачущий сад», «Ты в ветре, веткой пробуящем...», «Душная ночь», «Еще более душный рассвет», «Наша гроза», «Болезни земли»), где очищается и пространство, и мирозданье в целом, представая *прозрачным* и *хрустальным* (одновременно в визуальном, аудиальном и семантическом планах).

Заключительное стихотворение «Сестры моей жизни» с многозначительным заглавием «Конец» является знаком завершения цикла (август) и начала угасания: сад не производит звучания, как раньше, появляется некая болезненность (астма), темнота и тишь. «Спасское» так же выдвигает на первый план аномальность мироздания, его приближение к зимнему рубежу. Микроцикл «Осень» из «Тем и вариаций» усиливает и утверждает эту болезненность: мир «застывает», лишается полнозвучия, вместе с этим и поэт – творец этого мироздания – постепенно теряет свой голос. Именно с этого периода доминирует статичность, неподвижность природы, и как следствие – проявляется отсутствие звуков (они приобретают хрупкость, прозрачность – ср. с семантикой прозрачности в летних текстах). Маркирование этой границы осуществляется через качественно иной – искаженный, деформированный, ущербный – звук (*фистула, надтреснутый присвист*). Подчеркнем, что фактурность и «хрупкость» звук приобретает в зимний период, метонимически вбирая качества, присущие мирозданию. Стужа, холод, таким образом, – нечто противоестественное для нормального существования звучания, а вместе с ним и творчества вообще.

Окончательное завершение годичного цикла и постепенное исчезновение отражено в «Болезни», входящей в «Темы и вариации»: болезненность доводится до крайней степени, состояние лирического героя достигает лихорадочной формы. Источником звучания в зимнем контексте, кроме самой вьюги и метели, способен выступать колокол («Кремль в буран конца 1918 года», «Январь 1919 года», «Мне в сумерки ты все – пансионеркою»), однако в данном случае холод и звон сливаются в одной целое. Образ гула, встречающийся в предыдущих текстах, на наш взгляд, выполняет амбивалентную функцию: он становится и импульсом звучания, началом, и заключительной фазой, знаменующей итог звучания.

Заметим, что в стихотворениях «начальной поры» и первых поэтических сборников Пастернака звук в зимних текстах был несколько иным. По своему накалу и степени проявленности, «жизненности» он близок к рас-

смотренным весенним текстам, а хаотичная природа звука и присутствие разного рода какофонических эффектов, характерных для мистериального пространства этого периода, делают зимний звук вполне креативным. Не забудем также, что это период творческого и эстетического становления Пастернака-поэта, построенный во многом на преодолении, а потому брутальные звуки зимы здесь чрезвычайно уместны.

Отметим также, что в своей работе со звуком/звучанием Пастернак тяготеет к авангардному принципу оформления звукообраза: он не выводится во внетекстовое измерение, а существует и функционирует наравне с предметами вещного мира, обладая своей структурой и фактурой.

Думается, что в качестве перспективы заданного вектора исследования отдельно можно рассмотреть способы работы Пастернака со звуком и звукообразами. В частности, ранние поэтические тексты дают возможность в какой-то мере сопоставить пастернаковскую технику работы со звуком с приемами и техниками кубистов в живописи. Как известно, одной из центральных идей их практик стали геометрические приемы в подаче предметов, совмещение разных точек (или углов) зрения на объекты. Основная цель – выявление в предмете смысла и постижение его как эстетического целого – достигалась через расчленение предмета на отдельные геометрические элементы, ракурсы, грани, которые komponуются определенным образом. Эти принципы, по мнению кубистов, наиболее полно и глубоко выражали конструктивно-пластическую суть изображаемого предмета, очищенную от субъективизма его восприятия художником¹⁵². Аналогичные способы работы со звуковой фактурой встречаем и в пастернаковских текстах.

Так, авангардистская работа с образами, реализованная через дробление целого на фрагменты, демонстрируется Пастернаком в стихотворении «Зимнее небо». Звездный поток, обладающий собственным звучанием в силу

¹⁵² Бычков В.В. Эстетика. М., 2012. С. 342.

своей «льдиистой» природы, вычленяется из дымности, характеризующей пространство в целом:

Цельною льдиной из дымности вынут

Ставший с неделю звездный поток.

Клуб конькобежцев вверху опрокинут:

Чокается со звонкою ночью каток. (I, 84)

Дробление сопровождается и изменением фрагментов в размерах (протяженность потока), и искажением их пространственного положения (опрокинутость). Причем каждый фрагмент способен и сам деформироваться: «опрокинут» в сочетании с «чокается» превращает пространство в метафорическим образом «выпитое», слитое с ночью. И здесь звук фиксирует важный момент следующего за деформацией нового уровня сочетания элементов (каток чокается со звонкою ночью). Мы словно присутствуем при «пересборке» мироздания. Неслучайно дальше, в этой новой версии мира, будет возможно сочетание в одном ряду звука (скрежет), предмета (коньки) и пространства (созвездье, небо Норвегии).

Вместе с тем, в этом тексте снова встречаем устойчивый для раннего Пастернака образ отражения неба в пруду. Так, в стихотворении «Как бронзовой золой жаровень...»¹⁵³ представлен сходный ракурс видения и аналитический прием: «Где пруд как явленная тайна. / Где *шепчет яблони прибой*». Происходит наложение разных звуковых фактур: шум прибоя, шелест ветвей яблони и шепот губ; мир обретает *голос* через звук посредством вычленения его (голоса) из общего шума. В «Зимнем небе» подобная аналитическая техника усложняется: во-первых, звон возникает от самого холода ночи; во-вторых, один звук (чокание льдистого катка) соединяется с чем-то уже зву-

¹⁵³ Ю.М. Лотман относительно этого пастернаковского образа замечал: «Внетекстовым регулятором текста, который задает "правильное" соотношение слов, является зрительный облик мира, возникающий перед наблюдателем, смотрящим в воду с мостков пруда – отраженное в воде звездное небо оказывается расположенным *под* ним». *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // О поэтах и поэзии. СПб, 1996. С. 708.

чащим (звонкой ночью). Таким образом, происходит соединение в одно созвучие трех компонентов, что эквивалентно аккорду в музыке; музыкальная техника переносится в поэтическую.

Во второй строфе через внутреннюю рифму достигается эффект паронимической аттракции, по звуковому принципу сближаются *реже, конькобежец, созвездьем, врежется, Норвегия, скрежет*, воспроизводя звук соприкосновения коньков со льдом:

Реже-реже-ре-же ступай, *конькобежец*,

В беге ссекая шаг свысока.

На повороте созвездьем *врежется*

В небо *Норвегии скрежет* конька. (I, 84)

Далее уже само звуковое притяжение (аттракция) провоцирует появление звукообразной фактуры: *скрежет* конька *врежется* созвездьем. В заключительном четверостишии состояние холода, охватившее мирозданье, композиционно в финале обращаясь к началу и звонкой ночи в первой строфе, эксплицирует метонимические образы голоса, речи; причем образы захватывают, поглощают дух льда. Но в то же время появляется несколько оксюморонные сочетания, выражающие молчание (примерзший язык и залитый лавой рот): «Что *языком* обомлевшей леговой / Месяц к себе примерзает; что *рты*, / Как у фальшивомонетчиков, – лавой / Дух захватившего льда налиты» (I, 84).

В стихотворении «Двор» репрезентируется аналитическое расщепление звука–ветра с его имплицитным гулом, шумом на отдельные составляющие (порывы), что определяет семантическое поле всего текста:

Двор, ты заметил? Вчера он набряк,

Вскрылся сегодня, и *ветра порывы*

Валяются, выпав из лап октября,

И зарываются в конские гривы.

Двор! Этот *ветер*, как кучер в мороз.

Рвется вперед и по брови нафабрен

Скрипом пути и, как к козлам, *прирос*

К кручам *гудящих* окраин и фабрик. (I, 74)

Особо примечательны дальнейшие характеристики ветра: во-первых, появление нафабранных бровей (от контакта с другим звуком – скрипом пути), что подразумевает метафорическое присутствие «лица»; во-вторых, его «сращение» с новым звуком – гудением окраин и фабрик. В последнем случае, как представляется, именно сходство по тональности позволяет ветру «прирасти» к кручам окраин и фабрик (гул, издаваемый ветром, по своим акустическим свойствам близок гудению, исходящему от фабрик). Сверх того, гудение, гул, свойственные зимней стихии (вьюге) впоследствии провоцируют сравнения ветра с кучером и характерным наделением его эпитетом «морозный»: «Руки враскидку, крючки назад. / Стан казакином, как облако, вспучен, / **Окрик и свист**, берегись, осади, – / Двор! Этот ветер морозный – как кучер...» (I, 74).

Иначе говоря, мы имеем дело не только с расщеплением и рассеиванием мира на составляющие элементы, но и параллельным взаимодействием этих элементов, при котором происходят переносы по сходству, смежности, ассоциации, наделение одних фрагментов свойствами других, случайно оказавшихся рядом: «Двор! Этот ветер тем родственен мне, / Что со всего околотка с налету / Он налипает билетом к стене: "Люди, там любят и ищут работы! / Люди, там ярость сановней моей!.."» (I, 74).

Прием наслоения звуковых фактур, которые затем переходят в визуальное воплощение, реализуется в стихотворении «Венеция». В первых двух строфах текста происходит наложение отдельных, самостоятельных звуков: *щелчок* из начального четверостишия накладывается на *крик* во сне, который своим отзвуком (эхом) продолжает резонировать в пространстве небосклона. Причем проявление первого звука (щелчка) усиливается с помощью стекла: звучание, идущее извне, наталкивается на стекло как материальную фактуру, при этом несколько снижая уровень своей громкости, но и заставляя стекло также издавать звук:

Я был разбужен спозаранку
Щелчком оконного стекла.
Размокшей каменной баранкой
В воде Венеция плыла.
Все было тихо, и, однако,
Во сне я слышал **крик**, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще **тревожил небосклон.** (I, 68)

Одновременно с этим второй звук (крик) связывается с визуальным эквивалентом – нотным знаком аккорда, трезубцем Скорпиона. Установление источника звука в данном случае оказывается не столь важным, акценты смещаются в сторону специфики звука: после того, как крик стихает, он трансформируется в визуальное начало, приобретая графическую очерченность, конкретные формы: «Он вис *трезубцем Скорпиона* / Над гладью стихших мандолин / И женщиною оскорбленной. / Быть может, издан был вдали. // Теперь он **стих** и *черной вилкой* / *Торчал по черенок во мгле.* / Большой канал с косою ухмылкой / Оглядывался, как беглец» (I, 68).

В иных случаях происходит персонификация природных стихий, представляющих собой средоточие звука, например, в тексте «Два письма». Вместе с тем, сами явления, идентифицируясь и выделяясь из общей потенциально звуковой картины, начинают приобретать полноценный голос, произносить слова:

Дождь, верно, первым *выйдет* из лесу
И *выспросит*, где тор, где топко.
Другой ему вдогонку вызвался
И это – под его *диктовку.* (I, 206)

Во второй части этих «писем» уже гром, становясь самостоятельным персонажем, сам начинает производить действия, обращенные к другим субъектам. Показательно, что в сюжете стихотворения не получает развития казалось бы органичная функция грома – его грозовое сожжение дома; на

первый план выходят совсем иные характеристики персонифицированного звука, а именно – внимание к деталям внешности (где в числе первых оказываются *губы*): «На днях, в тот миг, как в ворох корпии / Был дом под Костромой искромсан. / *Удар* того же *грома* копию / Мне свел с каких-то незнакомец. // Он свел ее с их *губ*, с их *лацканов*, / С их *туловищ* и *туалетов*, / В их лицах было что-то адское, / Их цвет был светло-фиолетов» (I, 206-207).

Подобная персонификация, наделение звука антропоморфными качествами, наблюдается еще в одном тексте. Однако более интересным становится то, что персонифицированное эхо способно воспринимать – и главное – *различать* другой звук (*удар топора*):

За плетнем *перекликнулось эхо* с подпаском

И в лесу *различило удар топора*. (I, 193)

Вместе с тем, создавая звукообраз, Пастернак использует и принципы синестезии, активно развивающиеся в модерне в целом, соответственно, как символистами, так и авангардистами. Синестетические практики стали вновь востребованы как раз в начале двадцатого столетия. Так, художник и композитор М. Чурленис мог «слышать» собственные картины, при этом называя их в музыкальных терминах («Соната солнца», «Соната весны»). А.Н. Скрябин, наоборот, «видел» свои музыкальные произведения в «светоносных» цветах: зрительные и слуховые впечатления, по его мнению, способны взаимно усиливать, дополнять друг друга при достижении конечной цели – преобразования мира посредством искусства. Высшей точкой синестетического скрябинского творения является его символистская «Поэма огня» 1911 года, в которой, по задумке автора, огонь воплощает собой очистительную стихию, рассеивающую мрак. Подобная грандиозность замысла потребовала и соответствующего исполнения: симфонический оркестр, хор, орган дополнял свет. Именно световые потоки, по задумке Скрябина¹⁵⁴, должны были мощными волнами заливать зал; смена окраски и интенсивности соответствовала

¹⁵⁴ Савенко С.И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. М., 2011. С. 20.

движению музыкальных тем. Несколько более радикальный подход был применен другим выдающимся композитором-авангардистом А. Лурье: вдохновленный идеей синтеза искусств, в одном из своих фортепианных циклов автор изысканно живописует звуковой образ, фактурные контуры которого напоминают абстракцию Ларионова и Кандинского, а комбинаторная основа вызывает ассоциации с кубистическим коллажем, – посвящение Пикассо играет роль «скрытой программы», оправдывающей экскурсы в область изобразительного искусства¹⁵⁵.

Характерный пример подобной техники наблюдаем у Пастернака, например, в «Июльской грозе»:

И слышно: гам ученья там,
Глухой, лиловый, отдаленный.
И жарко белым облакам
Грудиться, строясь в батальоны. (I, 97)

Обратим внимание на типично пастернаковскую развернутую трехчастную модель звукового образа (глухой, лиловый, отдаленный), соотносимую с аккордом. Однако здесь в нее вводится цветовая характеристика (*лиловый*) благодаря чему достигается некоторый синестетический эффект: глухой, отдаленный гам напрямую сливается с цветовым восприятием. Близкий к этому прием обнаруживается в седьмой строфе, снова обнажая синтез звукового и зрительного начал: «Гроза в воротах! На дворе! / Преображаясь и дуря, / *Во тьме, в раскатах, в серебре,* / Она бежит по галерее» (I, 97). Грозовой раскат, представляющий собой низкий по тональности звук, сближается с тьмой, серебром (актуализирующим, скорее, темный оттенок), и, как в предыдущем случае (лиловый – который тяготеет к темному полюсу спектра), Пастернак совпадает с общепринятыми синестетическими установками: в теории музыки светлым тонам соответствует высокий регистр (высокие ноты), темным – низкий регистр.

¹⁵⁵ *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М., 2001. С. 63-64.

Подводя итоги, суммируем наши наблюдения о специфике работы Пастернака со звуком и звуковыми образами, как видим, по преимуществу авангардистской:

- в одном ряду (через паронимическую аттракцию) могут сочетаться звук предмета и звук пространства;
- возможно наложение, скрещение разнородных звуковых фактур;
- нередко звук овеществляется, достигая физической осязаемости;
- звук расщепляется на отдельные составляющие;
- отдельные элементы звука сами начинают проявлять собственный «голос»;
- аудиальные образы способны переходить, трансформироваться в визуальные и фактурно осязаемые образы;
- звук зачастую может персонифицироваться, перенимать человеческие качества и черты;
- звук выступает в синестетических проекциях как цвет, запах, ощущение.

На основании сделанных наблюдений, можно заключить, что раннее поэтическое творчество Пастернака, безусловно, ориентировано на символистские идеи, и в частности в том, что касается мифопоэтики. Однако более существенным является авторское восприятие Пастернаком мифа как органичной системы, обладающей потенциально творческой силой и, следовательно, приоритетностью самого процесса (процедуры) творчества. В то же время формирование собственной уникальной поэтической системы проходит в русле многочисленных авангардистских практик начала века (прежде всего футуризма). В совокупности все это накладывает свой отпечаток на способы и приемы в создании поэтических текстов, где ключевой и структурообразующей функцией становится звук как ведущая категория пастернаковской поэтики.

Актуализация в нашей работе особого мышления Пастернака, которое мы условно называем аудиальным, в полной мере может выступать как перспективное исследование в дальнейшем, с подключением философско-эстетической, лингвопсихологической и других теоретических проработок.

Как представляется, именно категория «аудиальности» позволит говорить о специфике и уникальности пастернаковского мышления и художественного творчества в целом, поскольку выработанные эстетические принципы автора проецируются в той или иной мере на все тексты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: СЛОВО/ SLOVO. 2003-2005.
2. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 399 с.
3. Переписка Бориса Пастернака. М.: Худож. лит., 1990. 575 с.
4. Белый А. Собрание сочинений. Т. 5. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика. 2010. 527 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 530 с.
6. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. 871 с.; Т. 4. Брюссель, 1987. 801 с.
7. Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. 458 с.
8. Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки // Соч. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.
9. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб.: Полиграф, 2009. 832 с.
10. Цветаева М.И. Световой ливень // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М.: Эллис Лак, 1994. С. 231-246.

Теоретическая и научно-критическая литература

11. Аверина М.А. Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака // «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы XXVI международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 31-35.
12. Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: Опыт сопоставления. Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. т. 49. М., 1990. № 3. С.213-217.

13. Алексеева М.А. Ранняя лирика Б.Л. Пастернака: диалог с романтической традицией // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 270-279.
14. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. 368с.
15. Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989. С. 238-269.
16. Баевский В.С. Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск: СГПУ, 1993. 240 с.
17. Бройтман С.Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление культуры. М., 2003. Вып. 4. С. 35-36.
18. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
19. Брюханова Ю.М. Творчество Бориса Пастернака как художественная версия философии жизни. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. 209 с.
20. Будни П.-А. Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры. М.: РГГУ, 1995. С. 43-48.
21. Буров С.Г. Игры смыслов у Пастернака. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. 639 с.
22. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 320 с.
23. Вейдле В.В. Пастернак и модернизм // О поэтах и поэзии. Париж: «Умса Press», 1973. С. 84-102.
24. Венцлова Т. Из наблюдений над стихами Бориса Пастернака // Поэтика. История литературы. Лингвистика: сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 278-290.

25. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. М.: Логос, 2005. 236 с.
26. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
27. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
28. Гаспаров Б.М. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 366-384.
29. Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)., М.: Новое литературное обозрение, 2013. 272 с.
30. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
31. Гаспаров М.Л. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1990. Т. 49, № 2. С.218-222.
32. Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 2005. – 143 с.
33. Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. 192 с.
34. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
35. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.
36. Гинзбург Л.Я. О раннем Пастернаке // Мир Пастернака. М.: Советский художник, 1989. С. 41-45.
37. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
38. Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.

39. Горелик Л.Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении. Смоленск: СГПУ, 2000. 173 с.
40. Горелик Л.Л. Метафора «Рим» в двух стихотворениях Б. Пастернака // Образ Рима в русской литературе. Международный сб. научных трудов. Рим; Самара, 2001. С. 206-213.
41. Горелик Л.Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. 370 с.
42. Горелик Л.Л. «Волны» Бориса Пастернака: тема жизни // «Объятье в тысячу охватов». Сборник материалов, посв. памяти Е.Б. Пастернака и его 90-летию. СПб.: РХГА, 2013. С. 48-58.
43. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Издательство Петрополис, 1999. 240 с.
44. Еловская Н.А., Сидякова И.Ф. «Звуковые образы» поэзии Бориса Пастернака // Проблемы современной науки. Ставрополь: Логос, 2013. С. 31-36.
45. Енсен П.А. «Константа случайных мимолетностей...». Заметки о неклассическом языке Пастернака // Классицизм и модернизм: Сборник статей. Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus, 1994. С. 129–139.
46. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.
47. Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2012. 481 с.
48. Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. 365 с.
49. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианта – Тема Приемы – Текст. М.: Прогресс, 1996. 344 с.
50. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
51. Жолковский А.К. Загадка мартовской ночи. Еще раз о стихотворении Пастернака «Встреча» // Звезда. 2015. №12. С. 246-256.

52. Закроева Г.А. Поэтика сна в творчестве Б.Л. Пастернака. Дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 198 с.
53. Ибатуллина Г.М. Текст и «антитекст» в поэтическом сознании Бориса Пастернака // Вестник Томского гос. ун-та, 2010. №4 (12). С. 53-64.
54. Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 15-143.
55. Иванов Вяч. Вс. К истории поэтики Пастернака футуристического периода // «На меже меж голосом и эхом»: Сборник статей в честь Т.В. Цивьян. М.: Новое издательство, 2007. С. 9-30.
56. Иванова Н.Б. Борис Пастернак: Времена жизни. М.: Время, 2007. 460 с.
57. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Диссертация ... доктора филологических наук. Саратов, 2003. 452 с.
58. Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: Самарский ун-т, 2004. 454 с.
59. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М., СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.
60. Кац Б.А. «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: Сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов. Л., 1991. 336 с.
61. Клинг О.А. Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25-59.
62. Ковтунова И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 132-207.
63. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 256 с.
64. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. М.: МГУ, 1990. 336 с.
65. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296 с.

66. Кондратьева И.Ю. пространственно-временная организация ранней лирики Бориса Пастернака. Диссертация ... кандидата филол. наук. Астрахань, 2004. 182 с.
67. Котенко Е.В. Сравнение в лирике Б. Пастернака: опыт системного лингвопоэтического анализа. Автореферат диссертации ... кандидата филол. наук. Минск, 2000. 16 с.
68. Кребель И.А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.
69. Левин Ю.И. Б. Пастернак. Разбор трех стихотворений // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 156-174.
70. Ливингстон А. Значение места в пастернаковской теории вдохновения (в отношении к его ранней прозе) // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 131-139.
71. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
72. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 1996. 848 с.
73. Лотман М.Ю. Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн: Aleksandra, 1996. 175 с.
74. Магомедова Д.М. Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь» // Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 192 с.
75. Мальцева О.А. Библейские мотивы в цикле Б. Пастернака «Не время ль птицам петь» как структурообразующий принцип // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. Калининград: Изд-во Балтийского федерального ун-та им. И. Канта, 2012. № 8. С. 137-142.
76. Мальцева О.А. Мифомышление Б. Пастернака в цикле «Романовка» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия:

- Филология, педагогика, психология. Калининград: Изд-во Балтийского федерального ун-та им. И. Канта, 2013. № 8. С. 116-122.
77. Мальцева О.А. Амбивалентная символика в начальных стихотворениях цикла Б. Пастернака «Нескучный сад» // Вестник московского университета. Серия 9: Филология. М.: Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2015. № 6. С. 168-178.
78. Мальцева О.А. Перипетии плотского и духовного в цикле Б. Пастернака «Весна»: интертекстуальный аспект // Вестник московского университета. Серия 9: Филология. М.: Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2016. №2. С. 144-151.
79. Мальцева О.А. Семантика сакрального в цикле Б. Пастернака «Попытка душу разлучить» // Известия Смоленского гос. ун-та. Смоленск: Смоленский гос. ун-т., 2016. № 4 (36). С. 45-52.
80. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
81. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 480 с.
82. Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон-плюс, 2011. 686 с.
83. Мусатов В.В. К проблеме генезиса лирики Бориса Пастернака // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1990. Т.49. №5. С. 403-413.
84. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: РГГУ, 1998. 483 с.
85. Окутюрье М. Пространство и звук (о звуковом восприятии пространства в поэтике Б. Пастернака) // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 123-131.
86. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
87. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989. 688 с.

88. Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2009. 592 с.
89. Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. 190 с.
90. Поливанов К.М. Об одной разновидности разностопного ямба в лирике Бориса Пастернака // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII. Тарту, 2009. С. 290-301.
91. Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 628 с.
92. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. 173 с.
93. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Сб. памяти проф. Н.Н. Киселева. Томск: изд-во Том. ун-та, 1999. 162 с.
94. Троицкий С.А. Ритм в русской народной культуре // Вече: Журнал русской философии и культуры. Вып. 18. СПб., 2007. С. 157–168.
95. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 264-291.
96. Савенко С.И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. М.: Музыка, 2011. 232 с.
97. Сальваторе Р. Эволюция поэтического языка Б. Пастернака (на материале стихотворений «Мельницы» и «Бальзак») // SLOVĚNE = СЛОВЪНЕ. INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES. № 1, Т. 3, 2014. С. 171-192.
98. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Проблема житнетворчества. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 320 с.
99. Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. 976 с.
100. Седакова О.А. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака // Четыре тома. Т. III. Poetica. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. С. 349-363.

101. Сененко О.В. «Темы и вариации» в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов. Диссертация ... кандидата филол. наук. М., 2007. 209 с.
102. Сергеева-Клятис А.Ю. Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2015. 265 с.
103. Сергеева-Клятис А.Ю. «Бывают странные сближенья»: Андрей Белый - Борис Пастернак // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2016. № 3. С. 34-40.
104. Сергеева-Клятис А.Ю. Из комментария к первой части цикла «Тема с вариациями» // От Кибирова до Пушкина Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. Сер. «Научная библиотека. Научное приложение». Москва, 2011. С. 540-550.
105. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 224 с.
106. Синявский А. (Абрам Терц). Поэзия Бориса Пастернака // Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 87-129.
107. Складаров О.Н. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии. Диссертация ... доктора филол. наук. М., 2014. 503 с.
108. Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. 348 с.
109. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: Языковой центр, 1995. 193 с.
110. Смирнов И.П. Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. С. 236-254.
111. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930-1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. пастернак). Автореферат диссертации ... доктора филол. наук. М., 2012. 240 с.
112. Тамарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. 358 с.

113. Тарановский К.Ф. О поэтике Бориса Пастернака // О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 209-221.
114. Темиршина О.Р. Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: монография. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012. 290 с.
115. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227-285.
116. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
117. Тименчик Р.Д. Коробка с красным померанцем: к предметному миру русской поэзии // «Объятье в тысячу охватов». Сборник материалов, посв. памяти Е.Б. Пастернака и его 90-летию. СПб.: РХГА, 2013. С. 281-298.
118. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.
119. Тюкова И.Н. Слово-образ «сад» в книге Б.Л. Пастернака «Сестра моя – жизнь»: особенности лексического воплощения и роль в процессе смыслового анализа текста (на материале цикла «Не время птицам петь») // Вестник ТГПУ, 2002. Вып. 1 (29). С. 26-31.
120. Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-20-х годов: Мифомышление и поэтика текста. Диссертация ... кандидата филол. наук. Иваново, 1997. 222 с.
121. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. 336 с.
122. Фарыно Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1989. 320 с.
123. Фарыно Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
124. Фарыно Е. Мифопоэтичность пастернаковских локусов: откуда и как туда попадают и как и куда оттуда выбираются // «Любовь пространства...»: Поэтика *места* в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 105-111.

125. Фатеева Н.А. Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 208-305.
126. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
127. Флейшман Л.С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 784 с.
128. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература. РАН, 1998. 800 с.
129. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.
130. Хаменюк В.И. Музыка и звучащий мир Б.Л. Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 5 (71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 38-41.
131. Хан А. Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 39-134.
132. Хан А. Синтаксический строй души – или сознающая себя душа (Заметки к анализу стихотворения Бориса Пастернака «Определение души») // «Объятье в тысячу охватов». Сборник материалов, посв. памяти Е.Б. Пастернака и его 90-летию. СПб.: РХГА, 2013. С. 378-405.
133. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
134. Ханзен-Леве А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.
135. Шапир М.И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта) // Славянский стих VII: Лингвистика и структура стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 233-281.

136. Шатин Ю.В. Художественное время Бориса Пастернака: история, ставшая метафизикой // Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. №14. С. 218-227.
137. Эйхенбаум Б.М. Теория формального метода // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. Электронный ресурс: <http://www.orojaz.ru/method/method01.html>
138. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
139. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
140. Юнггрен А. «Сад» и «Я сам»: Смысл и композиция стихотворения «Зеркало» // Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley, 1989. С. 224-237.
141. Якобсон А. Лекции о Пастернаке. Электронный ресурс: <http://www.antho.net/library/yacobson/pdf/pasternak.pdf>
142. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 324-339.