

*На правах рукописи*

**Виноградов Александр Сергеевич**

**ЗВУК В МИФОПОЭТИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА 1910-20-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Иваново – 2018

Работа выполнена в ФГБОУ ВО  
«Ивановский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор  
**Тюленева Елена Михайловна**

Официальные оппоненты: **Горелик Людмила Львовна**  
доктор филологических наук, профессор  
ФГБОУ ВО «Смоленский государственный  
университет», кафедра литературы и журна-  
листики, профессор

**Лаврентьева Наталья Владимировна**  
кандидат филологических наук, доцент  
ФГБОУ ВО «Рязанский государственный  
университет имени С.А. Есенина», кафедра  
журналистики, доцент

Ведущая организация: **ФГАОУ ВО «Национальный исследова-  
тельский Нижегородский государственный  
университет им. Н.И. Лобачевского»**

Защита состоится 14 июня 2018 года в 10-00 часов на заседании диссертацион-  
ного совета Д 212.062.04 при ФГБОУ ВО «Ивановский государственный уни-  
верситет», по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37, ауд. 403.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке университета и на  
сайте ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»:  
[http://ivanovo.ac.ru/sveden/struct/dissertational\\_councils/1495/2018.php](http://ivanovo.ac.ru/sveden/struct/dissertational_councils/1495/2018.php)

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ апреля 2018 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук, проф.



Е. М. Тюленева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Звук/звучание (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 до сих пор в пастернаковедении звук рассматривался либо в связке с музыкой, либо как частный элемент, выполняющий некую символическую роль воспроизводства культурных контекстов или текстового (часто природного) фона. При этом поэтика звука, его «синкретичный» статус и многообразие функций оказывались за пределами филологического анализа. Тогда как и биографический контекст пастернаковского литературного творчества, и его программные размышления о природе творчества дают основания предположить наличие специфической формы рецепции мира и текста, обусловленной особым отношением Пастернака к звуку и аудиальной стороне восприятия в целом.

С другой стороны, творчество Пастернака, попадая в контекст модернистского осмысления феномена «духа музыки», активных и многообразных интерпретаций категории звука в символистском и авангардистском дискурсах, безусловно, отражает рефлексию этих установок эпохи. Ранняя поэзия Пастернака представляет собой своеобразный звучащий образ мира, отдельные звукоэлементы которого составляют единое звуковое пространство. В этой связи будет уместно говорить о звуке в контексте мифопоэтики Пастернака, вписывая тем самым звук в систему координат модернистского поэтического мифа.

Таким образом, актуальность работы обусловлена, с одной стороны, отсутствием системного исследования звука/звучания, его форм, способов реализации и вопросов функционирования в творчестве Пастернака, а с другой – необходимостью комплексного рассмотрения звука в ранних поэтических текстах Пастернака в целом и в мифопоэтическом аспекте в частности для прояснения специфики мышления поэта, ориентированного на аудиальное восприятие мира.

**Степень разработанности темы.** В опубликованных на сегодняшний день работах скорее намечены возможные векторы изучения звука в поэтике Пастернака, которые можно расширить. Так, Б. Арутюнова<sup>1</sup>, рассматривая звук

---

<sup>1</sup> 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.

в ряду тематических мотивов поэзии Пастернака, определяет звук как семантически отмеченную единицу, представляющую соотношение между понятием звука (обозначающее) и обозначаемым. При этом важным фактом является повторимость звуков, которая приводит к узнаванию их значения. Н.А. Фатеева, изучая 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 – благовест, звон и т.д.), оказывается встроенным в пространственно-временную модель, скрепляя собой «верх» и «низ»<sup>2</sup>. М. Окутюрье акцентирует свое внимание на поэтике ощущений Пастернака, заключающейся в звуковом восприятии пространства: звуковые метафоры передают чувство пространства, представление о нем, причем чаще всего звуковые образы предельно субъективны, алогичны<sup>3</sup>. И.И. Ковтунова, анализируя образную структуру сравнений Пастернака<sup>4</sup>, отмечает, что сравнения, в которых на передний план выдвигаются звуковые связи, всегда содержат, наряду со звуковой (формальной), в их более глубинной основе смысловую мотивацию. В статье «"Звуковые образы" поэзии Бориса Пастернака», имеющей музыковедческий характер, Н.А. Еловская и И.Ф. Сидякова<sup>5</sup> констатируют высокую частотность в пастернаковских текстах музыкальных сравнений. В.И. Хаменюк<sup>6</sup> акцентирует внимание на присутствии в его прозе технологических реалий времени, таких как телефон (телефонный звонок, голос).

Хотя исследование звука в мифопоэтическом пространстве Пастернака ранее не проводилось, собственно мифопоэтический аспект его творчества хорошо изучен. О специфике пастернаковского мифомышления одним из первых писал В.С. Баевский, характеризовавший Пастернака как «поэта с выраженными чертами мифологического мировосприятия»<sup>7</sup>; «предтворческое» состояние мира, готовое разрешиться грандиозным творением, обнаруживает в ран-

---

<sup>2</sup> Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003.

<sup>3</sup> Окутюрье М. Пространство и звук (О звуковом восприятии пространства в поэтике Б. Пастернака) // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 123-131.

<sup>4</sup> Ковтунова И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 132-207.

<sup>5</sup> Еловская Н.А., Сидякова И.Ф. «Звуковые образы» поэзии Бориса Пастернака // Проблемы современной науки. Ставрополь, 2013. № 10-1. С. 31-36.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

них текстах Пастернака А. Хан<sup>8</sup> и обращает внимание на первостепенную роль поэта-творца, проговаривающего и тем самым создающего новую поэтическую вселенную. На функционировании мифологем в структуре пастернаковских текстов делает акцент Е. Фарыно<sup>9</sup>, обнаруживая их переосмысление и наделение специфическими коннотациями. Е.М. Тюленева, подробно описывая специфику мифомышления Пастернака, указывает на уникальность авторской позиции поэта: он воспроизводит не мифологические сюжеты и контексты, а собственно принципы мифомышления, вскрывая «собственные потенциальные возможности мифа и, прежде всего, его самопорождающее начало»<sup>10</sup>. О неомифологизме эстетической системы Пастернака пишет Л.Л. Горелик<sup>11</sup> и, рассмотрев прозу и поэзию разных периодов, приходит к выводу, что Пастернак на протяжении всего творчества создает собственный миф о вечно пересоздающей действительности человеке-творце. В последние годы мифопоэтические контексты творчества Пастернака расширяются: О.А. Мальцева<sup>12</sup> анализирует особенности воплощения пастернаковского мифологизма в цикле «Романовка», опираясь на христианское мировидение поэта. В диссертационном исследовании Г.А. Закроевой<sup>13</sup> мифопоэтика сна в лирике Пастернака становится одним из аспектов изучения онейрических текстов. А в диссертации Я.В. Солдаткиной<sup>14</sup> в контексте мифопоэтики русской прозы 1930-1950-х годов рассматривается роман «Доктор Живаго».

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 нам представляется логичным изучать то звуковое разно- и многообразие (как форм, так и способов художественного проявле-

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Фарыно Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»). *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1989. Sonderband 22.

<sup>10</sup> Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-20-х годов: Мифомышление и поэтика текста. Диссертация ... кандидата филологических наук. Иваново, 1997.

<sup>11</sup> Горелик Л.Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М., 2011.

<sup>12</sup> Мальцева О.А. Мифомышление Пастернака в цикле «Романовка» // *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Калининград, 2013. Вып. 8. С. 116-122.

<sup>13</sup> Закроева Г.А. Поэтика сна в творчестве Б.Л. Пастернака: Диссертация ... кандидата филологических наук. Смоленск, 2017.

<sup>14</sup> Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы 1930-1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак). Диссертация ... доктора филологических наук. М., 2012.

ния), которое отмечалось исследователями Пастернака, именно в контексте мифопоэтики как поля синтетичности и синкретичности.

Аудиальное мышление в целом и, в особенности, применительно к художественной практике требует отдельного изучения<sup>15</sup>. В настоящей работе оно используется главным образом 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.

Наиболее полно современные подходы к звуковому образу проанализированы в диссертационном исследовании К.В. Дьяковой<sup>16</sup>, где на основании анализа актуальных теорий, затрагивающих взаимодействие «слова» и «звука» в художественном тексте, предлагается результирующие характеристики «звукообраза» как теоретико-литературного понятия. 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, форма 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 произведении. Предложенные параметры представляются вполне убедительными с методологической точки зрения и емкими, что позволяет нам пользоваться ими при описании структуры и функционирования звука в ранней лирике Пастернака.

В нашем случае, звукообраз как особая форма художественного образа, так же основывается на вербальном описании различных характеристик звука и

---

<sup>15</sup> Некоторые подступы к этому вопросу сделаны М.А. Авериной применительно к музыке. *Аверина М.А.* Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака // «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: Материалы XXVI междунар. заочной научно-практ. конференции. Новосибирск, 2013. С. 31-35.

<sup>16</sup> *Дьякова К.В.* Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина. Диссертация ... кандидата филологических наук. Тамбов, 2011.

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.

**Объектом** настоящего исследования является раннее творчество Б. Пастернака 1910-1920-х годов во всем его жанровом многообразии (художественные тексты, теоретические и критические статьи, проза, письма).

**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 «Близнец в тучах» (1913 г.), «Поверх барьеров» (1916 г.), «Сестра моя жизнь» (1922 г.) и «Темы и вариации» (1916-1922 гг.). Основным источником текстов для работы послужило полное собрание сочинений Б. Пастернака в одиннадцати томах<sup>17</sup>.

**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:

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

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

– 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.

---

<sup>17</sup> Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO. 2003-2005.

**Методологическая** основа работы заключается в сочетании типологического, структурного и формального, а также культурно-исторического, сравнительного и интертекстуального методов.

**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 – В.С. Баевского, Е. Фарыно, Л.Л. Горелик, Е.М. Тюленевой; становления поэтической индивидуальности – Л.С. Флейшмана, В.Н. Альфонсова, К.М. Поливанова, 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.

**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. Во всех случаях использования прямого звукового символа происходит обозначение рубежного пространства, пограничной ситуации, момента лиминальности.

3. Звук в мифопоэтике 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, 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 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 «годовом» 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 последовательно от стадии к стадии: весеннее преображение природы сопровождается формированием, становлением звука; затем его интенсивность возрастает (с появлением в текстах «апрельской» составляющей), и, наконец, звук дости-

гает 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.

**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** 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.

**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 диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, формулируются его цели и задачи, рассматривается степень разра-

ботанности проблемы, методология, определяется теоретическая база, дается характеристика новизны работы, ее практической значимости.

**Глава 1. Поэтическое мышление Пастернака в модернистском контексте: звук и миф.** В параграфе 1.1. **Ключевые эстетические установки модерна: миф, синтез искусств, «дух музыки»** очерчиваются культурологические доминанты эпохи и обозначается специфика связки миф – музыка – слово в модерне. Актуализация понятий «миф», «мифологизм», выведение их за пределы области литературных приемов на уровень мироощущения становится характерной чертой нового мировоззрения. Так, русским младосимволизмом, наиболее активно аккумулировавшим модернистские идеи, миф воспринимается в качестве основной движущей силы в процессе создания нового искусства, некой универсальной культурной формулой. Под неомифологическим ракурсом рассматривается современная культура, а потому вновь востребован мифологический синкретизм, представший в новейшей версии идеей синтеза. Нам важен процесс синтезирования, связанный с литературным текстом, и здесь одним из первых проявлений становятся симфонии А. Белого – литературный текст, построенный по канонам музыкального произведения.

Поскольку эпоха модерна в целом отмечена своим особым отношением к музыке, важно обозначить расширение ее функционала. Музыка воспринимается как универсальная стихия, способная помочь интуитивно постичь мир. Актуализация «духа музыки» и обращение к данной категории – возврат к истокам, архаической культуре, наделение музыки мифологическим – и шире – космическим содержанием – все это становится контекстом эпохи и источником эстетических практик, как собственно музыкальных, так и литературных. Причем музыка, будучи в первую очередь искусством звуков, также начинает расширять свои границы, представая в разной степени упорядоченным и далеко не всегда гармоничным звуковым набором. Иначе говоря, модерн, мифологизируя музыку, мифологизирует звук/звучание в целом – не случайно какофония хаоса становится мировым оркестром.

Параграф 1.2. **Теоретические интерпретации звука в модерне** посвящен разработке проблемы звука в художественном тексте представителями конкурирующих практик – символизма и авангарда, демонстрирующих тот контекст, в котором возникает поэтика Пастернака. В разделе 1.2.1. **Звук в теоретическом осмыслении символистов (А. Белый, Вяч. Иванов)** рассматриваются теории звукового образа у авторов-символистов, наиболее последовательно разрабатывавших проблему. Центральная для символизма идея «магиче-

ского», заклинательного слова, обладающего теургической функцией, активно поддерживается и А. Белым, и Вяч. Ивановым. С их точки зрения, именно звук/звучание воссоздает новый космос, процесс названия предметов в этом новом мире есть процесс заклинания, а звучащее слово приобретает сакральную функцию. В результате формируется своеобразная концепция звука как способа постижения мира и обозначается связь звука (звучания, музыкальности) с онтологической проблематикой.

Далее и язык в целом у А. Белого представляется как звуковой символизм. Символизация осуществляется звуком в поэтическом тексте через ассонансы, аллитерации, звукоподражания; формальные поэтические приемы (звуковая сторона стиха) тесно связаны с содержанием и, следовательно, репрезентируют как зашифрованные в звукообразах символы, так и психологию поэта.

Особый взгляд на язык и звук как его проявление воплощен Белым в поэме 1917 года «Глоссолалия», соединившей в себе теоретический и художественный дискурсы. Язык (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 становится материалом для созидания мира-космоса и трактуется уже не лингвистически, а онтологически. В подобной интерпретации и человек, являя собой модель космоса, предстает звуком, индивидуальной звуковой вселенной.

Вяч. Иванов, в свою очередь, вводит понятие звукообраза и рассматривает его в контексте вопросов о соотношении поэзии и языка, происхождения поэзии, оппозиции стих – проза и др. Звукообраз, заключающий в себе органическое единство мелоса, мифа и голоса, отсылает к неизреченному, что дает основание говорить о символической природе звукового ядра. В этой связи создание поэтического текста оказывается сопряженным с тщательным подбором звуковой формы слова, которая связана с тем или иным значением, «вызывает» его. Следовательно, отбор поэтом формальных звуковых единиц обуславливает и смысловое (содержательное) наполнение художественного текста: «"Обрами мыслит поэт" – говорили нам, – прежде всего он мыслит звуками»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> *Иванов Вяч.* К проблеме звукообраза у Пушкина // *Иванов Вяч. Собр. соч.* В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 4. С. 349.

Преломление символистской концепции мы наблюдаем у Пастернака, понимающего поэта как Творца, теурга, имеющего особый статус и создающего новый мир. Вместе с тем общая ориентация на миф и мифологизм вскрывает существенное различие: если символистский «текст-миф» – это некий организационный прием, поэтически осознанная работа с разнообразными традициями, варьирование заданных ими образов и ситуаций<sup>19</sup>, то для Пастернака оказываются первостепенны сами принципы мифомышления, креативная и смыслопорождающая сила мифа.

В разделе **1.2.2. Концепция звука в эстетике футуризма и работах представителей формальной школы** демонстрируется принципиально отличный от символистского подход к теории и практике звука, при котором звук, звучание, фонетическая форма текста в целом переводятся из вспомогательных и декоративных элементов в плоскость самостоятельного существования.

Поскольку звук в языке способен эмоционально воздействовать на реципиента, даже не имея за собой смысла, высшим уровнем поэтического языка становится «заумное слово», которое обладает уникальной самоценностью звука. Заумный язык, его фонетический облик (в силу того, что он неподвластен давлению со стороны разума) представляется футуристам тем средством, которое позволит адекватно выразить смысл, нежели привычная вербальная форма. Если для символистов 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. Звук, следовательно, наделяется самостоятельной речевой функцией и предстает как самодостаточная единица текста. Фонетические характеристики слова постепенно обретают статус важнейшего конструктивного элемента (одинаково звучащие слова становятся равнозначными по смыслу). В экспериментах футуристов слово становится материально-пластическим: его составляющие (морфемы, фонемы, графемы) можно по-особому комбинировать, переставлять, сочетать, дробить, чтобы измененное слово обрело новое звучание и – через это остранение – новое смысловое наполнение (формула Маяковского «не идея рождает слово, а слово рождает идею»). В этой связи чрезвычайно важной для футуристов оказалась ориентация на устное чтение стихов с индивидуально авторским произношением и интонированием.

---

<sup>19</sup> Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 74.

Ключевым тезисом формального метода, определившим в дальнейшем его исследовательский пафос, стала формула Р. Якобсона: «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением»<sup>20</sup>. Таким образом, в качестве предмета исследования формалистами был выделен «поэтический язык» и его элементы, где отдельное место уделялось вопросу *поэтической фонетики*. Проблема роли звука (фонемы) и определения его значения в поэтическом тексте связана с именами Л. Якубинского, В. Шкловского и О. Брика. Ими было введено понятие *звукового образа*, актуализирована звуковая структура стиха и текста в целом, сформулированы идеи автономности *произносительной* стороны речи и самодостаточности фонетической формы поэтического слова; связи *звучания текста* с эмоциональной составляющей восприятия; способности асемантизированной звукоречи воздействовать на реципиента.

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

Таким образом, находясь между полюсами символизма и авангарда и попадая в это поле притяжения-отталкивания, Пастернак вырабатывает собственную уникальную эстетическую систему.

В параграфе **1.3. От музыки к поэзии: актуализация ритма в поэтическом мышлении Б. Пастернака** рассматриваются письма, статьи, эстетические работы («Символизм и бессмертие», «Охранная грамота», «Люди и положения») и прозаические наброски, эксплицирующие рефлексии поэта и фиксирующие становление его художественной системы. Выясняется, что процесс перехода Пастернака от музыки к поэзии буквально маркирован понятием «ритм», его интуитивным метафорическим введением и последующим теоретическим описанием.

Ритм становится для Пастернака своеобразной «меркой» действительности: «Переживаемый мир» предстает неким «водоворотом качеств», вдохновенное [т.е. поэтическое. – А.В.] восприятие которого переводит объективную реальность в «легендарные качества без предметов», «беспредметную фантастику», причинность которой – *ритм*<sup>21</sup>. Впоследствии Пастернак в письме

---

<sup>20</sup> Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 275.

<sup>21</sup> Пастернак Б.Л. Полное собр. соч. В 11 т. М., 2003-2005. Т.7. С. 53.

М. Цветаевой, анализируя ритмическую составляющую своих поэм, выведет формулу: «ритм, который девять месяцев носит слово», подчеркивая словопорождающую функцию ритма. Ритм ощущается как отправная точка (как категория, находящаяся еще в пред-творческой стадии, но потенциально креативная), становящаяся исходным этапом в художественном осмыслении бытия.

Этот момент усиливается и известным биографическим переживанием падения с лошади – моментом, связанным с «открытием» ритма и неоднократно проинтерпретированным и даже мифологизированным самим Пастернаком. Определенное «ритмическое» восприятие во многом обусловило формирование как музыкального, так и художественного сознания Пастернака, не случайно музыка, ритм и поэзия в его письмах и окололитературных текстах 1910-х годов находятся в одном ряду. Музыка и поэзия составляют некий синтез, хотя и вполне типичный для модерна в целом, но глубоко личный для Пастернака. И именно ритм оказывается тем медиатором, с помощью которого осуществляется естественный переход к поэзии. Так, начиная с ритмических экспериментов как композитор и создавая в 1909 году Прелюдию *gis-mol*, построенную на эффекте ритмического перебора, Пастернак в 1913 году постулирует свои эстетико-философские взгляды в докладе «Символизм и бессмертие»: «Значение единственного символа музыки – ритма находится в поэзии. Содержание поэзии – есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта». С этого момента ритм начинает выступать в качестве организационного принципа его литературного творчества. Ранние поэтические и прозаические тексты выстраиваются на основе ритма как структурирующего начала, ему подчинены и образный, и синтаксический уровни.

В параграфе **1.4. Ранний Пастернак: на стыке аудиального и мифологического** прослеживается переход Пастернака от музыки и затем философии к поэзии, что 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.

При описании специфики мифологического сознания, а также параметров пастернаковского мифомышления констатируется наличие в текстах Пастернака характерных мифопоэтических доминант: воспроизведение космогенеза, творение поэтической вселенной, демиургический статус поэта, невыделенность субъекта из окружающего природного мира, оперирование бинарными оппозициями и т.д.

Вместе с тем подчеркивается, что миф воспринимался Пастернаком в ином ключе, нежели в многочисленных практиках начала века: для него принципиальна не столько организационная, сколько порождающая функция мифа; в этом смысле пастернаковское мифотворчество отлично от мифотворчества в символистском изводе. Апелляция к мифу обусловлена не созданием приема, а построением некой системы координат, в пределах которой и существует творчество. Отсюда поэтическая разработка ритуала как возможности создать пред-творческое пространство или отправную точку для последующих текстовых трансформаций. К ритуальным и, соответственно, ритмически организованным действиям следует отнести следующее: инсценировка мифа первотворения, инициация (мистерияльное посвящение), сон, заговор и приговор. Оказывается, что именно они сопровождаются звуком.

Уже первые прозаические наброски Пастернака («Я спускался к Третьяковскому проезду...», «Время закатывалось под самые заставы...» и др.) репрезентируют складывающееся мифологическое мышление, проявляющееся в особой пространственно-временной и ритмической организации текста. Проведенный анализ этих произведений и рассмотрение использованных в них звукообразов показывает, что звук с самого начала воспринимается Пастернаком в качестве своеобразного организующего мир начала и при этом вплетается в структуру текста-мифа как один из его элементов.

**ГЛАВА 2. Звук в мифопоэтическом пространстве раннего Б. Пастернака: формы и способы существования** содержит результаты анализа полного корпуса текстов поэта периода 1910-1920-х годов с точки зрения функционирования в них звука/звучания и выводы о его специфике и роли в формирующейся мифопоэтике. В параграфе **2.1. Звук в структуре поэтического мифа Пастернака** демонстрируется, что звук в ранних поэтических текстах автора существует в синкретическом состоянии как один из элементов предтворческого хаоса, а потому овеществляется и приобретает фактуру, подобно предметам и деталям, из которых формируется мир. Именно в этой среде мифологической неделимости звука и образа, звука и предмета оформляется типично пастернаковская мифопоэтика.

Так, использование Пастернаком универсальных символических знаков звука или образов, традиционно в литературе связывающихся со звуком (лира, лютня, рояль, альт, труба, гитара, струна, колокол, паровозный гудок, лебединая песнь и др.), 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 рубежного 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.

Лиминальное состояние, свойственное как лирическому герою, так поэтическому миру раннего Пастернака в целом, акцентирует внимание на космогонических и креативных элементах текста. Соответственно, начинают прорабатываться механизмы введения ситуации пороговости и ее «разрешения», характерные пространственно-временные образы (перекресток, пригород, ночь), природные явления и стихии (метель, ледоход, дождь), переходные и кризисные состояния человека (разрыв, разлука, сон) и т.д. Выясняется, что каждую из подобных ситуаций сопровождает звук.

Так, звук, особенно если он является «порождением» стихии (метели, вьюги), организует собой мистериальное пространство, одновременно с этим приобретая некую фактуру («Раскованный голос», «Сочельник», «Метель»). В одних случаях шум и гул постепенно оформляются в упорядоченный космос, структурируют его, в других гул выступает в качестве своеобразного предвестника последующих изменений и трансформаций, но вместе с тем и неким катализатором процессов (напр., «Урал впервые», «Петербург»). В обоих случаях проявляются ключевые функции звуков: они выступают опорными знаками, иницирующими, направляющими, оформляющими текстовое движение. Таким образом, можно говорить о полифункциональности звука в мифопоэтическом пространстве Пастернака.

«Звуковые» трансформации затрагивают и лирического героя, и героя-персонажа (напр., Петр I, Пушкин). Выявлены 3 основные процедуры, происходящие с героем в звуковом плане, в принципе вполне закономерные в мифопоэтическом контексте: 1) овеществление, фактуризация голоса (речи)

героя, 2) метонимическое замещение героя его голосом; 3) оформление голосом поэта-творца (героя-творца) фрагментарного и хаотичного дотворческого пространства.

В параграфе **2.2. Звук в семантическом комплексе «творчества»** показывается, что идея творения, первостепенная в мифопоэтике, отзывается во всей эстетической системе в целом: освоенные принципы создания мироздания из звукового хаоса (гула, шума) переносятся на собственный художественный мир и реализуются Пастернаком при размышлении о творчестве вообще. В этом ракурсе рассмотрены все поэтические тексты 1910-20-х годов, соотношенные с идеей творчества.

Так, подобный процесс представлен в хрестоматийном «Февраль. Достать чернил и плакать!..», лирический герой которого стремится перенестись в принципиально иное, творческое пространство, где всё начнет *звучать* по-иному, *слышаться* (прочитываться) в другом – творческом плане. То, что находится *за* границей февраля, обладает потенциальной креативностью, творческой энергией, творящим шумом. В этом же тексте заявляется слияние звука и влаги (водности), что в последующем образует устойчивую в пастернаковских текстах связку звук-вода в контексте размышлений о творчестве («Встав из грохочущего ромба», «Лесное» и др.).

Кроме этого, характерным приемом для Пастернака становится метонимическое использование образа губ, через которые проговаривается мир («Зима»). Подчеркивается, что звук является неотъемлемым и характерным атрибутом становления авторского голоса в поэтической системе раннего Пастернака.

Знаковым текстом в цепочке эволюции голоса лирического героя и темы творчества является «Импровизация». Это тот рубеж, заявленный в «Феврале», за которым существует творчество, и тот локус, где оно будет развиваться. Композиционным центром в этом сюжете является образ грозы («Июльская гроза», «После дождя»), после ее появления почти каждый звук способствует экспликации творческого компонента. И поэзия возникает за пределом, границей обыденного, привычного пространства (пригород, загород, предместье).

При достижении определенного рубежа («Импровизация») не только гул, шум (который становился порождающим началом в мифопоэтическом срезе пастернаковских текстов), но и любое движение, имитирующее или действительно порождающее звук (щелканье, биение, свист, плеск, щебет, клекот и т.д.), начинает сначала ассоциативно, а затем оформляясь в конкретные образы, связываться с символами поэтического творчества.

Звук оказывается 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. Таким образом, звук/звучание начинает влиять на композиционную организацию текста, связанного с описанием творчества, его определением, размышлением о нем. Как звук возникает во всех ключевых моментах текста творения, так звучание сопровождает любой текст о творчестве, становясь его завязкой, кульминацией и/или финальным аккордом. Вместе с тем, через звук эксплицируется не только авторская поэтика, но эволюция поэтического «я» со всеми особенностями лирического героя Пастернака – от романтической какофонии через синтезирующий гул и шум к экзистенциальной полифонии.

В параграфе **2.3. Звук в «годовом цикле» сборников Б. Пастернака 1910-20-х годов: функционирование и трансформация** рассматривается реализация двух движущих идей пастернаковского мифа – космогенеза и творчества – в своеобразном годовом природном цикле, представленном в ключевых сборниках поэта «Поверх барьеров», «Сестра моя жизнь» и «Темы и вариации». Думается, что эти сборники наглядно демонстрируют завязку, развитие и кульминационную фазу лирического сюжета. Вместе с тем оказывается, что движение по стадиям годового цикла сопровождается весьма явной и характерной трансформацией звука: сначала наблюдается весеннее преображение природы, где звучание только формируется, раскрывается; затем его интенсивность возрастает (с появлением в текстах «апрельской» составляющей), и, наконец, звук достигает максимального проявления в «летних» стихотворениях, отчасти захватывая и «осенние».

Знаком полноправного наступления весны в лирике Пастернака выступает апрель со своим полифонизмом и многообразным звучанием («Я понял жизни цель и чту...»). Весна в ранней лирике Пастернака – период интенсивного звучания, экстатического, «безумного» состояния лирического героя, она транслирует великолепие и восторг, одновременно «вызывая» приход творчества, что также влечет за собой и полифонизм, полнозвучие («Весна», «Стрижи»). Квинтэссенцией природного звучания у Пастернака выступает гроза («Сады тошнит от верст затишья...», «После дождя», «Наша гроза»), попадающая в цикл летних текстов. Наиболее полный комплекс «звук – влага» вместе со сложным взаимопрониканием образов дан в стихотворениях «Счастье» и «Плачущий сад», демонстрирующих концентрированный образ при-

родного звучания. Здесь последовательно вводятся и реализуются мотивы водности, звучания и творчества.

Если весенние тексты демонстрируют начальную стадию звучания природы, а летние – ее кульминацию, то в осенних наблюдается деформация звука. Так, в заключительном стихотворении книги «Сестра моя жизнь» с многозначным названием «Конец», август становится знаком этого завершения; шум листьев, в предыдущих текстах метонимически замещавший сад и превышавший по силе звучания гром, с этого момента соотносится с тишиной и тьмой. Теперь природе присуща болезненность, а звуку ущербность и неполнота. Именно в осенний период возникает и констатируется статичность, неподвижность природы, исчезновение каких-либо звуков (они «застывают» – приобретают прозрачность, хрупкость вследствие холода; но вместе с тем обозначается их более четкая, в отличие от весенне-летних текстов, фактура). 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 одно целое. Вместе с тем гул, встречающийся в зимних текстах выполняет амбивалентную функцию: он становится и заключительной фазой, знаменующей итог звучания, и импульсом звучания, началом. Так круг замыкается.

В **Заключении** подводятся итоги и формулируются выводы. А также обозначаются две исследовательские перспективы, наличие которых выявлено в ходе исследования: изучение авангардных техник работы Пастернака со звуком и теоретическое обоснование аудиального мышления Пастернака с подключением философско-эстетического, лингвопсихологического, музыковедческого и других контекстов.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. **Виноградов А.С. Специфика звуковых образов в сборнике Б. Пастернака «Близнец в тучах» (1913 г.) // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. 2016. Т. 22. №3. С. 137-141 (0,6 п.л.).**
2. **Виноградов А.С. Ритм в эстетической концепции Б. Пастернака // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. Тверь, 2017. №1. С. 239-244 (0,6 п.л.).**

3. **Виноградов А.С. Звук в мифопоэтическом пространстве раннего Б. Пастернака // Вестник Костромского государственного университета. 2017. №4 (0,6 п.л.).**

4. Виноградов А.С. Пустота в сборнике Б. Пастернака «Поверх барьеров» (1916) // Молодая наука в классическом университете: тезисы докладов научных конференций фестиваля студентов, аспирантов и молодых учёных. Иваново, 20–24 апреля 2015 г.: в 7 ч. Иваново, 2015. Ч. 6. С. 73 (0,1 п.л.).

5. Виноградов А.С. Интерпретация Пустоты в стихотворении Б. Пастернака «Сочельник» (1914) // Костромской гуманитарный вестник. 2015. №1 (8). С. 36-38 (0,3 п.л.).

6. Виноградов А.С. Интерпретация Пустоты в сборнике Б. Пастернака «Поверх барьеров» (1916 г.) // Вестник молодых ученых ИвГУ. 2015. №15. С. 48-50 (0,3 п.л.).

7. Виноградов А.С. Звук в эстетической концепции Б. Пастернака // Всероссийский студенческий конвент «Инновация»: сборник материалов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2016. С. 55-59 (0,4 п.л.).

8. Виноградов А.С. Структурирующая функция звука в творчестве Б. Пастернака // Молодая наука в классическом университете: тезисы докладов научных конференций фестиваля студентов, аспирантов и молодых ученых, Иваново, 24–28 апреля 2017 г.: в 7 ч. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2016. Ч. 6. С. 76-77 (0,1 п.л.).

9. Виноградов А.С. Авангардистская работа со звуком в поэтических текстах раннего Б. Пастернака // Вестник Университета Дмитрия Пожарского № 4 (8). М., 2017. С. 65-72. (0,6 п.л.).