

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»


Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Музыкальные образы в лирике Б.Л. Пастернака

Исполнитель _____ Максименко Анастасия Дмитриевна

Руководитель _____ профессор, кандидат филологических наук,
_____ доктор искусствоведения
_____ Мышьякова Наталия Михайловна

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____ 
_____ (подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент
_____ Кипнес Людмила Владимировна

« 4 » июня 2024 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. РОЛЬ МУЗЫКИ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ	
Б. ПАСТЕРНАКА.....	7
1.1 Влияние музыки на становление поэта.....	7
1.2 Взаимодействие литературы и музыки: историографический аспект.....	13
ГЛАВА II. ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ	
Б. ПАСТЕРНАКА.....	23
2.1 Звуковой уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака.....	23
2.2 Тематический уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака....	29
2.3 Стилиевой уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
БИБЛИОГРАФИЯ.....	56

ВВЕДЕНИЕ

Дипломная работа «Музыкальные образы в лирике Б. Пастернака» посвящена изучению музыкального начала в поэзии Б.Л. Пастернака. Литература и музыка в лирике Пастернака тесно взаимосвязаны. В работе рассматривается специфика соотношения музыки и литературы, выявляются основные аспекты поэтики музыкальности на примерах лирических текстов Б. Пастернака.

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) – русский советский поэт, писатель и переводчик, получивший Нобелевскую премию по литературе в 1958 году. Родился и вырос он в Москве. С раннего детства Пастернак был погружен в мир музыки и литературы. Знакомство с выдающимися композиторами и писателями сформировали у поэта особое мировоззрение. Многолетние занятия музыкой все же не определили музыкальную судьбу поэта, но любовь к музыке отразилась в его творчестве. Его знакомство с А.Н. Скрябиным, профессиональные занятия композицией и теорией музыки, окружение известных музыкантов оказали огромное влияние на становление его творчества. Поэзия Пастернака отличается своей музыкальностью, которая проявляется на всех уровнях художественной структуры.

Актуальность исследования обусловлена постоянным интересом гуманитаристики к взаимодействию искусств и все еще не до конца решенными проблемами метаморфологических связей литературы и музыки, в частности, в поэзии Пастернака.

Объектом исследования является поэзия Б. Пастернака.

Предметом исследования является музыка как образ в лирике Б. Пастернака.

Степень изученности проблемы. Творчество Б. Пастернака привлекает внимание многих российских и зарубежных ученых. Изучением вопроса взаимодействия литературы и музыки занимались такие учёные как А.Д. Синявский, Р.О. Якобсон, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев,

А.К. Жолковский.

В корпусе исследовательских работ можно выделить несколько направлений:

1. работы о биографии поэта;
2. работы по исследованию различных аспектов поэтики Пастернака.

К биографическим работам относится, например, работа «Борис Пастернак, материалы для биографии» Лазаря Флейшмана [3]. В этой публикации творческая деятельность Пастернака рассматривается в непосредственной связи с различными событиями его жизни, имевшими влияние на становление и мироощущение поэта. В эту же группу можно отнести монографию Т. Катаевой [34].

Среди зарубежных публикаций необходимо отметить монументальный труд К. Барнса [2], который был опубликован в 1976 году. В исследовании автор особое внимание обращает на равнозначность поэта и музыканта, которые проявляются в личности Б. Пастернака. Помимо этой работы можно выделить публикации К. Поморска [5], которая отмечает важное место музыки в лирике Б. Пастернака, биографию Б. Пастернака, написанную Р. Пейном [4], и другие.

Представляют интерес и многочисленные заметки и воспоминания современников. О музыке в творчестве Б. Пастернака из современников автора писали Н. Вильмонт [20], В. Брюсов [16], К. Чуковский [76] и другие. В этих работах изучается музыкальность в поэтических и прозаических текстах Пастернака, механизмы ее употребления, так называемые «секреты мастерства». Одним из важнейших источников является полное собрание сочинений Б.Л. Пастернака в 11 томах. Помимо текстов в нем присутствуют комментарии к произведениям, предисловие Л. Флейшмана [3] и воспоминания современников.

Поэтику Пастернака в своих публикациях рассматривали В. Альфонсов [7], А. Жолковский [30] и др. Б. Гаспаров в своей работе [26] рассматривает творчество Пастернака в комплексе: он изучает не только развитие поэзии

Пастернака с течением времени, но и различные художественные приемы. По словам Гаспарова, музыкальность пастернаковской поэзии выражается не только в используемой лексике, но и в самой технике письма. Лексику же мог бы употреблять и человек, не являющийся музыкантом.

Многие ученые занимались разбором отдельно взятых стихотворных текстов Пастернака. Среди них можно отметить А. Жолковского, Ю. Лотмана. Ю. Лотман в своих работах рассматривает ритм и специфику работы автора с текстом на примере ранних стихотворений Пастернака [46]. Также в 30-е годы XX века о Пастернаке писал и Р. Якобсон, рассматривая не только его стихотворные тексты, но и прозу [84].

Цель исследования состоит в определении системы художественных приемов, формирующих музыкальные образы в поэзии Б. Пастернака.

Для достижения этой цели требуется решить следующие **задачи**:

1. Изучение биографии Б. Пастернака, выявление предпосылок связи творчества поэта с музыкой.
2. Систематизация научной и критической литературы по проблеме, определение наиболее значимых исследований.
3. Выявление, систематизация музыкальных образов и определение основных художественных приемов, способствующих созданию музыкальности как образа в поэзии Пастернака.

Методологической основой исследования являются

-сравнительный метод, позволяющий выявить общие и специфические черты музыкальности в поэтических текстах;

-функциональный анализ, дающий возможность определить разнообразие и специфику функционирования музыкальных образов в художественной системе поэта;

-структурный метод, ориентированный на описание музыкального образа как структуры и дающий возможность выявить и определить характерные признаки музыкальности в лирике поэта.

Научная новизна исследования состоит в том, что музыкальные образы в поэзии Б. Пастернака рассматриваются как целостный образ, представленный на разных художественных уровнях – фонетическом, лексическом, тематическом, стилевом, в результате чего определяется устойчивая система художественных приемов и обосновывается особая роль музыкальных образов в поэзии Пастернака.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении и углублении представлений о музыкальности поэзии, в частности, поэзии Пастернака.

Практическая ценность работы определяется возможностью использования результатов исследования в научной и педагогической деятельности филологов: в преподавании курсов по теории литературы, филологическому анализу текста, истории литературы и метаморфологическим связям между искусствами.

Цели и задачи исследования обусловили его структуру. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во Введении определяются актуальность исследования, его цели и задачи, методологические основы работы.

Первая глава «Роль музыки в жизни и творчестве Б. Пастернака» посвящена исследованию влияния музыки на становление поэта (1.1) и обзору научной и критической литературы по теме исследования (1.2).

Вторая глава «Поэтика музыкальности в лирике Б. Пастернака» посвящена анализу музыкальных образов на примере стихотворений Б. Пастернака.

В Заключении подводятся итоги исследования.

Список литературы включает 84 наименований.

Апробация работы. Основные положения данного исследования были представлены в виде доклада на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (г. Санкт-Петербург, 25.04.2024г.).

ГЛАВА I. РОЛЬ МУЗЫКИ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА

1.1 Влияние музыки на становление поэта

Музыка является важным аспектом в жизни и творчестве Б.Л. Пастернака. Пастернак как поэт сформировался под сильнейшим влиянием музыки, которая производила на него огромное впечатление и в дальнейшем отразилась в лирических произведениях.

Борис Леонидович Пастернак родился 10 февраля (29 января по старому стилю) 1890 года в Москве в двухэтажном доме купца Веденеева, который располагается на углу Тверских-Ямских и Оружейного переулков. Семья поэта была очень творческая: отец — художник, академик Петербургской Академии художеств Леонид Осипович Пастернак, мать — пианистка Розалия Исидоровна Пастернак.

На становление будущего поэта несомненно повлияли родители и уклад жизни, который царил в родном доме. Отец проводил много времени у мольберта и посещение художественных выставок было возможно в пределах домашнего круга. Мать была талантливой пианисткой, о виртуозной игре которой писали хвалебные статьи в газетах. Её учителем был Антон Рубинштейн, известный российский композитор, который пригласил 14-летнюю Розалию в Петербург. После рождения сына она полностью погрузилась в семью и воспитание ребенка и с самого детства прививала будущему поэту любовь к музыке. Детские годы, которые, по мнению самого Бориса Пастернака, были самыми важными для его становления, подарены ему судьбой. «Жизни вне музыки я себе не представлял...» — вспоминал позже Пастернак [55, с. 7].

В строках из стихотворения «Имелось» Пастернак пишет не о слезах как физическом явлении, а о том душевном состоянии, к которому поэт приходит через музыку:

Как музыка: века в слезах,

Но песнь не смеет плакать...

[1, с. 152]

В слезах пробудился юный Пастернак от музыки в один из вечеров, после которого он осознанно помнил себя. Затем музыка пробуждает уже в зрелом Пастернаке слезы счастья. Он слышал музыку в окружающем его мире, в звукопроявлениях природы:

Природа, мир, тайник вселенной,

Я службу долгую твою,

Объятый дрожью сокровенной,

В слезах от счастья отстою ...

[1, с. 456]

Как известно, не только музыкой жил Борис Пастернак, но она играла особую роль, буквально пробудив поэта к сознательной жизни.

Пастернак вырос в прямом смысле между двух огней, представленных живописью и музыкой. Будущий поэт развивался в непрерывной борьбе между визуальными и акустическими впечатлениями, постоянно воздействующими на его детское сознание. В письме О.М. Фрейденберг Пастернак вспоминал: «Главное мое потрясение – папа, его блеск, его фантастическое владение формой, его глаз, как почти ни у кого из современников, легкость его мастерства, его способность играючи охватывать по несколько работ в день...» [56, с. 316].

Однако Пастернак был и сыном пианистки, и, несомненно, в его сердце находили отголоски самые яркие звучания. Выбор своего пути давался Пастернаку нелегко. В этот период родители были для него не только опорой и поддержкой, но и являлись совершенно противоположными художественными личностям, были представителями двух разных искусств. Осложняло этот выбор и то, что юноша был успешен во всех начинаниях. Успех преследовал его и в художественной составляющей, и в музыкальной. Занятия живописью давались Пастернаку с легкостью, но он быстро их забросил. Увлечение музыкой напротив – стало основной деятельностью в

юношеские годы.

Можно сказать, что выбор в пользу композиторства напрямую был связан с образом матери, которая ради создания семьи, ради благополучного воспитания детей отказалась от успешной карьеры пианистки. Но полностью заниматься музыкой Розалия Исидоровна не бросила, она музицировала практически каждый день, погружая семью в удивительный мир виртуозного мастерства.

Особая требовательность к делу, которым занимаешься, у Пастернака сформировалась еще в детстве. Благодаря упорству и трудолюбию Борис Пастернак смог достичь больших высот не только в писательстве, но и во всех своих начинаниях.

В юном возрасте Борис Леонидович Пастернак знакомится с Л.Н. Толстым, а также с известными музыкантами А. Н. Скрябиным и С. В. Рахманиновым, художниками И. И. Левитаном, М. В. Нестеровым, В. Д. Поленовым, С. Ивановым, Н. Н. Ге.

Деятельность выдающегося русского композитора начала XX века – Александра Скрябина – оставила большой след не только в истории музыкальной культуры, но и внесла вклад в творческое становление Бориса Пастернака. Произведения Скрябина отличались феноменальной концепцией синтеза искусств. Её суть была связана, прежде всего, с философскими убеждениями композитора о мире, искусстве и художнике. Он стремился объединить разные виды искусства во взаимосвязанную структуру; создать музыкальное произведение, которое не только звучит, но и имеет связь с образами и символами.

Обладая редкой способностью «цветного слуха», Скрябин оказался первым, кто написал партию светового инструмента к музыкальной поэме "Прометей". В световой партии «Luce» нотами были записаны условные обозначения цветов, а воспроизводились они при помощи специального светового аппарата. Каждому аккорду был приписан свой цвет, и смена цвета обуславливалась сменой тональности. Главенствующими были красный и

синий цвета, которые ассоциировались с материальным и духовным началами соответственно. Принцип соединения музыки и цвета прослеживается и в поэзии Бориса Леонидовича Пастернака, именно поэтому, скорее всего, музыка и деятельность Скрябина была ему так близка. Поэт так же, как и композитор чувствовал и воспринимал жизнь, природу, окружающее пространство.

Период личного знакомства Бориса Пастернака с Александром Скрябиным выпал на лето 1903 года. Александр Скрябин, живший рядом с дачей семьи Пастернаков, работал в это время над Третьей симфонией — «Божественной поэмой». Уже с первых дней знакомства с композитором Пастернак решил серьезно заняться теорией музыки.

К композиторской деятельности Пастернак относился с особой ответственностью. Скрябин был для него богом:

Раздается звонок,
Голоса приближаются: Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

[1, с. 251]

После отъезда Скрябина за границу Пастернак продолжил обучение. Следующие шесть лет он постигал основы музыкальной грамоты под руководством теоретика музыки и критика Ю. Д. Энгеля, а затем композитора Р. М. Глиэра.

«Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина. Музыкально лепетать я стал незадолго до первого с ним знакомства. К его возвращению из-за границы я был учеником у одного ныне здравствующего композитора (Глиэра). Мне оставалось еще только пройти оркестровку. Говорили всякое, впрочем, важно лишь то, что, если бы говорили и противное, все равно, жизни вне музыки я себе не представлял» [55, с. 8].

Композитор очень хорошо относился к начинаниям Пастернака, но ощущал, что молодой человек ставит перед собой чрезмерно высокие

требования. В «Охранной грамоте» Пастернак писал: «Отсутствие абсолютного слуха печалило и унижало меня, в нем я видел доказательство того, что моя музыка негодна судьбе и небу. Под таким множеством ударов я поникал душой, у меня опускались руки» [55, с. 48].

В «Охранной грамоте» Пастернак также упоминал о времени, последовавшем за встречей со Скрябиным: «Музыка, прощанье с которой я только еще откладывал, уже переплеталась у меня с литературой» [55, с. 14].

Кроме музыки Скрябина на Пастернака влияло его страстное увлечение музыкой Шопена. В его музыке поэт усматривал способность запечатлеть в звуках все многообразие зримого, слышимого и ощущаемого мира. В произведениях композитора Пастернак находил то, что помогало понять себя, свой истинный путь, свое мировосприятие. Порой даже стиралась грань между поэтом и композитором, как, например, в стихотворении «Опять Шопен не ищет выгод...». В Киеве в 1931 году поэт слышит шопеновскую сонату, но в музыке оживает «прошлый век», и голос Шопена звучит уже не в Киеве, а в Париже:

Тогда, насквозь проколов бродив
Штыками белых пирамид,
В шатрах каштановых напротив
Из окон музыка гремит.
Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век.

[1, с. 367]

В стихотворении «Музыка» поэт подводит итог увлечениям музыкальным искусством, сыгравшим немаловажную роль в его творческом становлении. Герой стихотворения — композитор, несомненно, являющийся двойником автора:

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль...

[1, с. 469].

Композиторство героя уподоблено таким личностям как Шопен, Вагнер, Чайковский. Имя Бога, которым для автора являлся Скрябин, звучит почти неслышно в заключительных строках стихотворения. Оно не названо прямо, будто действует библейский запрет на произнесение имени Бога:

До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески.

[1, с. 470]

В.Ф. Асмус писал о Борисе Леонидовиче Пастернаке: «Музыка, поэзия, живопись были для него не вавилонским смешением языков, не разными языками, а единым языком искусства, в котором все слова равно ему доступны и равно понятны» [10, с. 62].

Сохранилось несколько музыкальных произведений Пастернака — две прелюдии и соната. В марте 1909 году одно из них было высоко оценено Скрябиным. Но все же после долгих раздумий о своей судьбе Пастернак отказался от занятий музыкой на профессиональном уровне.

Весьма различны пастернаковские сообщения о своем разрыве с музыкой. Поэт признавался, что он часто не мог справиться с тоской, охватывавшей его после принятого решения. Но все же его выбор остался неизменным. Например, читая в автобиографии «Люди и положения» фразу о С.Н. Дурылине, можно подумать, что этот период жизни для поэта прошел спокойно и без кардинальных изменений: «Это он переманил меня из музыки в литературу» [54, с. 134]. Но в том же источнике сказано и другое, с уже совершенно противоположной интонацией: «Музыку <...> я вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным» [54, с. 157]. А уже будучи признанным поэтом, Пастернак писал своему другу, что, забросив музыку,

«убил в себе главное, а потому и все» [54, с. 160].

Долго думая над тем, чтобы оставить композиторские мечтания, Пастернак неожиданно для себя принял окончательное решение. Об этом он писал в «Охранной грамоте»: «Я не знал, прощаясь, как благодарить его (Скрябина). Что-то подымалось во мне, что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало <...> Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой» [55, с. 11].

Как мы уже упоминали ранее, если в мире музыки «божеством» для Пастернака выступал Скрябин, то в области литературы он восхищался поэзией А. А. Блока и А. Белого: «Музыка, прощанье с которой я только что откладывал, уже переплеталось у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне» [55, с. 14].

Музыка помогла поэту выстроить тот фундамент, благодаря которому он достиг высот в литературной деятельности. Отказавшись от профессиональной композиторской деятельности, но не утратив любви к музыке, Пастернаку было суждено стать одним из великих русских поэтов.

1.2 Взаимодействие литературы и музыки: историографический аспект

Проблема музыкальности в литературе до сих вызывает множество споров как в отечественном литературоведении, так и в зарубежном.

Изучение взаимодействия литературы и музыки началось еще в античности. Под словом «музыка», по мнению древних греков, подразумевалось не только музыкальное искусство, но и все остальные искусства. Платон относил к музыке риторику, искусство танца и поэзию. Музыкальное искусство греки называли «искусством муз», то есть любое искусство, развивающееся под покровительством муз. В «Поэтике» Аристотеля слово «поэзия» употреблялось в значении «творчество», «сотворение» [8, с. 4]. Термин «поэзия» охватывает все литературно-художественное творчество, выражающееся как в стихах, так и в прозе. К

примеру, В. Г. Белинский подразумевал под словом «поэзия» «хорошую художественную литературу» [13, с. 8].

Российский литературовед и музыковед М. Харлап в своём труде «О стихе» писал: «Говоря о «музыкальности» в поэзии, мы имеем в виду, кроме выразительного значения самих звуков, также и известную гармоничность чувств и средств их выражения» [74, с. 16]. Музыкальное впечатление от прочитанных стихотворений в большей мере возникает не от правильно выстроенных стихотворных размеров, а от эмоций, которые читатель получает при прочтении. Под «музыкальностью» или «мелодичностью» стиха Харлап подразумевает «связанную с ритмом собственно речевую мелодию, определяемую синтаксическим строением и эмоциональным или лирическим «тоном», зависящим от содержания» [74, с. 133]. У «музыкальных поэтов», к каким можно отнести Б. Л. Пастернака, впечатление выходит на первый план, образы внешнего мира растворяются в потоке чувств [74, с. 141].

В XVIII веке широкое распространение получило изучение интонации как неотъемлемой части художественной организации в музыке и в словесности. Этим аспектом занимались ученые С.П. Шер, Б.М. Ярустовский и другие. Музыкальный и интонационный строй произведения изучала советский музыковед В.А. Васина-Гроссман. В монографии «Мастера советского романса» она писала: «Следует говорить об универсальности некоторых основных организующих принципов, которые и определили постоянное взаимоотношение обоих искусств» [18, с. 57].

«Обращенность и речи и музыки к одному и тому же органу чувств – слуху, а также использование голоса как общего «инструмента» речи и пения – эти факты уже сами по себе дают основания считать, что в звуковом материале речи и музыки, в принципах его организации на самых разных уровнях должно быть много общего и что уже поэтому речевой опыт играет в музыкальном восприятии важную роль» – так описывает сходства музыкальной и словесной интонации Е.В. Назайкинский в труде «О

психологии музыкального восприятия» [50, с. 59].

Исследования, посвященные музыкальности в поэзии, занимают особое место. Э. Зиверс утверждал, что музыкальность стихотворения заключается в чередовании высоких и низких тонов. По мнению американского лингвиста П. Фридриха, главной отличительной чертой поэтического произведения является способность стать произведением музыкальным. Музыкальность в стихотворении достигается за счет слияния смысла и звучания, усиливая при этом эстетическое впечатление от произведения.

Во второй половине XIX века вновь зарождается интерес к исследованию музыкальности в литературе. Появляется новое направление — «слуховая филология» или «ohrenfilologie», основанное немецким филологом Э. Зиверсом в 1890-х годах. Звуковая филология занималась исследованием звучащей материи речи. Возникла идея о том, что первоначально стихотворение существует в звуковой форме, а уже потом обретает зрительную форму.

Постоянно актуальными при изучении связей литературы и музыки являются аспекты, которые позволят проследить наличие музыкальности в литературе. Представляется возможным выделить несколько уровней взаимосвязанности слова и музыки, а именно: звуковой уровень, тематический уровень и стилевой, на котором музыкальное впечатление, образуется, как правило, синтезом тем, звукописи, ритма, повторами и т. п. Рассмотрим каждый уровень подробнее.

Первая сфера, в которой возможен анализ, позволяющий определить музыкальность в поэзии Б. Пастернака – звуковая, поскольку она является одним из главных элементов соединения литературы и музыки.

Б.М. Эйхенбаум в своей работе «Мелодика русского лирического стиха» говорит о музыкальности и мелодичности стихотворения, выявляя способствующие этому элементы. Среди них: напевная интонация, повторы, ассонансы, аллитерации и ритм. Музыкальностью для Эйхенбаума является ритмико-интонационная структура текста: «это развернутая система

интонирования с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания и кадансирования» [80, с. 333].

С точки зрения Эйхенбаума, мелодика стиха при изучении не нуждается в акустических экспериментах, так как она реализуется прежде всего в синтаксисе, в том, что исследователь называет «мелодико-синтаксическими фигурами». Мелодика, согласно Эйхенбауму, основана на анжамбемане, параллелизме, повторах и инверсиях. Связь музыкальных и поэтических формдовольно тесна. Однако Эйхенбаум не проводит параллель с конкретными музыкальными формами, за исключением двух- и трехчастных песенных форм, которые являются характерными и для поэзии, и для музыки. Автор акцентирует внимание на том, что сформировать метрическую и звуковую структуру стиха помогает звуковая «инструментовка», т.е. определенный подбор звуков в стихе, согласных и гласных. Также ее основным компонентом, помимо поэтических приемов, принято считать интонацию, которая, в свою очередь, служит материалом для построения мелодических конструкций.

По мнению литературоведа А.Е. Махова, музыкальность представляет собой «особое качество текста, приводящее к разрушению или ослаблению его структурности» [48, с. 167]. Советский филолог А. Ф. Лосев дает следующее определение музыкальности: «слитность во всем, исчезновение всех противоположностей» [42, с. 288].

Для придания поэтическому тексту яркой эмоционально-экспрессивной окраски, часто используются различные приемы усиления фонетической выразительности речи. Одним их главных приемов является инструментовка – стилистический прием, состоящий в подборе слов близкого звучания.

Пример инструментовки у Пастернака встречается в стихотворении «Мефистофель»:

Пруды, природа и просторы...

[1, с. 159].

Инструментовка группой согласных с разными безударными гласными дает неполное сочетание, подчеркивая группу согласных.

В зависимости от качества повторяющихся звуков, различают аллитерацию, ассонанс и зияние. Остановимся на каждом понятии отдельно.

Аллитерация – фонетический прием, суть которого заключается в повторении согласных звуков. Повторение тех или иных звуков может привести как к консонантной или диссонантной характеристике текста, так и к созданию эвфонического эффекта. «Первейшим признаком сближения поэтического сочинения с музыкальным является наличие в первом того или иного вида повторов», – отмечает Б. Кац, особо подчеркивая, что «воздействие на слух с помощью определённых ритмофонетических структур неотъемлемо входит в специфику поэзии и связано с музыкой лишь генетически» [36, с. 7].

В качестве примера, рассмотрим аллитерацию, встречающуюся в стихотворении «Может статься так, может иначе...»:

Может статься так, может иначе,

Но в несчастный некий час...

[1, с. 169]

Звукосочетание [м], [ж] и [т] в первом стихе в сочетании с многократным повторением [н] напоминает о низких звуках колокола-гиганта, раскачивающегося из стороны в сторону.

Наряду с аллитерацией рассмотрим еще одно явление – ассонанс. Ассонанс – это повторение ударных гласных звуков. Данный приём выполняет функцию звукового наполнения слова, придаёт стиху и строфе напевность. В стихотворении Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!» встречается данный прием:

«Достать пролетку. За шесть гривен,

Чрез благовест, чрез клик колес,

Перенестись туда, где ливень

Еще шумней чернил и слез».

[1, с. 65]

Мы видим, что повторяется употребление звука [л], который добавляет повествованию плавности, размеренности.

Также в поэзии Бориса Пастернака встречается такой прием, как зияние. Это употребление двух или более гласных внутри слова или на стыке двух слов. Пример зияния можем встретить в стихотворении Пастернака «Разрыв»:

О ангел залгавшийся...

[1, с. 173].

Таким образом, одной из сторон музыкальности является слышимая музыкальность. Музыкальные приемы и мотивы играют важную роль как в литературе, так и в музыке. Они помогают создать гармонию в тексте и придать ему особое звучание, перенося читателя или слушателя в уникальный мир творчества.

Второй уровень, на котором возможно выявить музыкальность поэзии Б. Пастернака – тематический.

Советский литературовед Г.А. Гуковский в труде «Пушкин и русские романтики» утверждает, что многогранный смысл слова обогащается благодаря мелодии. Он сравнивает слова с нотами, которые могут иметь несколько значений. Отличаясь от представленного лексического значения, такие слова обретают новые смыслы и звучания.

Музыка, по мнению А.Е. Махова, является «осознанным, искусным и искусственным подражанием речевым интонациям» [49, с. 29]. А «музыкальная литература» представляет собой симбиоз музыкальности и словесности, где музыка неотделима от слов. Это позволяет литературе обрести новые измерения мышления, воплощаясь в музыкальных категориях. Преобразование слова в музыку — так же, как и музыки в слово — не является реальным процессом, протекающим в области самой музыки или слова, а скорее в вымышленной нейтральной зоне.

В одной из глав книги Н.А. Фатеевой «Поэт и проза», выпущенной в 2003 году, рассматриваются главные идеи и мотивы произведений Пастернака, связанные с взаимодействием музыкального (звукового) и поэтического начал в динамическом развитии. Особое внимание уделяется процессу преобразования звука, цвета и живописи в вербальную форму. На примере множества стихотворений из сборников «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации» и других автор исследует звучание, голос природы и окружающей среды, демонстрирует, как музыкальная тема перемещается из одного сборника в другой. Она изменяется, но вместе с этим является постоянным компонентом всего творчества Пастернака. Фатеева подчеркивает, что в произведениях поэта звучат отдельные слоги, элементы природы, музыкальные инструменты и само пространство: «...все темы «музыки» вновь повторяются по кругу в различных вариациях, в сближениях и разрывах, во взлетах и падениях, вопросах и ответах» [67, с. 311].

Тематическая музыкальность представлена неоднородно, в ней можно выделить две сферы: сферу звука и собственно музыкальные реалии.

Наличие слуховых образов в творчестве Б. Пастернака уже указывает на музыкальность его поэзии. Наиболее характерные приемы формирования акустической картины мира:

1) Нейтральное название физического источника звука (звуки природы: небесные грохоты, лесные трески и шорохи; звуки живые: голоса людей, животных, насекомых, птиц; звуки музыкальных инструментов: рояля, органа, флейты и т. д.);

2) Характер окрашенности восприятия звука, выбор речевого пласта, из которого взята лексическая единица с целью определения культурно-акустического направления произведения (вьюга воеет или поёт; стенанья филломы или хриплый свист соловьи и т.п.);

3) Динамика звука, которая может быть выражена собственно силой звуков (шёпоты и крики) и глагольностью их обозначения (шёпот или шептали, крик или кричали);

4) Лексический, стилистический, интонационный контекст, благодаря которому звуковая лексема приобретает культурную парадигму: романтизирует, идеализирует, снижает, завышает, драматизирует (Рояль был весь раскрыт, и струны в нём дрожали; Рояль дрожащий пену с губ оближет).

Виды собственно музыкальных реалий включают в себя названия музыкальных инструментов; имена композиторов; музыкальную терминологию; названия музыкальных произведений, их фрагментов, персонажей и т.п.

Третий уровень представлен музыкальностью формы. Этот пласт вызывает больше всего вопросов при рассмотрении музыкальности литературы. В данном случае речь идет, прежде всего, о музыкальных жанрах: мелодиях, романсах, импровизациях, балладах, вальсах.

Под музыкальностью формы подразумевается музыкальность стиля произведения. Стилевая музыкальность является трудно исследуемой, поскольку включает в себя множество компонентов. Музыкальность в данном случае выстраивается на ориентации поэта на эмоциональное восприятие текста читателем. Чаще всего музыкальность стиля достигается за счет использования различных приёмов, многие из которых могут быть соотнесены с приёмами собственно музыкальными: разнообразных видах повторов (анафоры, эпифоры, аллитерации, ассонансы, рефрены и т. п.); ритмических рисунков, звукописи.

Стихотворения Б. Пастернака отличаются особой звуковой организацией стиха. Поэт использует прием рифмовки не только конечных слов в строке, но и других слов внутри текста. Фонетические связи в таком случае возникают как особое выражение смысловых связей. Звуковая инструментовка помогает автору переносить определенный смысл с одного предмета на другой с целью отражения единства внутреннего мира. Созвучия возникают в поэзии Б. Пастернака произвольно, случайно, тонко вписываясь в повседневно-интонационный строй стихотворения.

Синтаксический и ритмический строй лирики Б. Пастернака преследует цель создать такую поэтическую систему, которая напоминает живую разговорную речь, позволяет использовать язык поэзии как повседневную речь. Выстраивая стихотворную фразу, поэт стремится к свободной, легкой поэтической речи. Способность говорить в стихах не отдельными строчками, а целыми строфами и оборотами Б. Пастернак высоко ценил в творчестве других поэтов, например, М. Цветаевой и воплощал в своих произведениях. Однако перед поэтом стояла задача не просто сблизить стихотворение с разговорными формами. Требования были гораздо шире – передать в стихотворении атмосферу жизни.

В докладе Б. Пастернака «Символизм и бессмертие» 1913 года освещается важность взаимодействия таких составляющих как музыка, ритм и поэзия. Пастернак утверждает, что значение ритма в музыке раскрывается в поэзии и становится символом поэта.

Анализируя данную идею, Б. Гаспаров в работе «Борис Пастернак: по ту сторону поэтики» отмечает: «Ритм, именно в силу его всеприсутствия в качестве напоминания о всеобщей музыкальности мира, становится формой, такой же универсальной, как категориальная форма предметов» [26, с. 132]. Литературовед также указывает на значимость музыкальных средств выражения художественного смысла в поэзии Пастернака. В этой же работе Б.М. Гаспаров подробно исследует развитие поэтической деятельности Пастернака через череду его увлечений музыкой и философией в юности: «Именно «триединство» творческой личности Пастернака составляет ее фундаментальную черту, во многом определяющую его уникальное место среди направлений и дискурсов мировой литературы в двадцатом столетии» [26, с. 5].

Ранние тексты Пастернака являются продолжением музыкального направления футуристов, для которых звук в художественном произведении играл роль средства акустического воздействия как на читателя (через использование аллитерации, ассонансов и подобных приемов), так и на

слушателя. При помощи звучащих слов стихотворения должны вызывать различные чувства и эмоции у читателя. По словам И. Иванюшиной, футуристы придают звуковым особенностям слова значимость важного структурного элемента поэзии, без которого нельзя мыслить любое стихотворное произведение.

Выводы по 1 главе.

Научная литература о творчестве Б.Л. Пастернака богата и разнообразна. Несмотря на пристальное внимание исследователей к проблеме метаморфологических взаимодействий, изучение конкретных примеров музыкальности поэтического творчества Пастернака остается актуальным.

Особая роль музыкальных образов в творчестве Б. Пастернака обусловлена не только своеобразием его художественного дара, но и социокультурным контекстом – художественной атмосферой семьи, кругом близких друзей и знакомых, музыкальными способностями и увлеченностью музыкой. Музыкальность проявляет себя на нескольких уровнях художественной структуры: звуковом, тематическом, стилевом.

Звуковой и лексический строй поэзии Пастернака очевидно наполнен музыкальными впечатлениями и обнаруживает не только острый и тонкий слух поэта, склонность к восприятию акустической картины мира, но и высокий статус музыки в лирической системе Пастернака.

ГЛАВА II. ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА

2.1 Звуковой уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака

Слуховое восприятие – это способность различать звуки окружающей среды по их основным характеристикам: тембру, высоте, громкости, темпу. Объектом слухового восприятия является звук. К звукам мы можем отнести и физические явления, и ощущения, которые возникают от услышанного.

В лирике Б.Л. Пастернака звуковая организация стихотворений сразу же обращает на себя внимание. Музыкальность достигается за счет гармонии звуков, использования различных фонетических приемов. «Вся сложная инструментовка в поэзии Пастернака подчиняется основному замыслу поэта, влияет на ритм и часто создает лейтмотивную мелодию» [21, с. 7]. Не без влияния композитора Скрябина поэт использует в своей лирике новые звуковые сочетания, повторы, рифмы.

Различают два основных типа звуковых повторов, в зависимости от характера повторяющихся звуков: ассонанс и аллитерацию.

Для достижения эффекта музыкальности поэт отбирает слова, в которых встречаются похожие звуки или целые созвучия. В стихотворении «Метель» звуковые повторы становятся ярким стилистическим средством звукописи:

В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожей да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега, -
Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожей
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

[1, с. 85]

В данном случае повторяются и звонкие, и глухие согласные. Использование таких повторов в стихотворении придает ему настроение мрачности, одиночества и безмолвия. По мнению современной исследовательницы Т.В. Цивьян, эмоциональное и эстетического воздействие текста на читателя зависит именно от его звукового наполнения: «Заметное отклонение количества звуков от нормы резко повышает их информативность, соответствующая символика как бы вспыхивает в сознании (подсознании) читателя, окрашивая фонетическое значение всего текста» [75, с. 36].

В тексте стихотворения «Памяти демона» аллитерация представлена двумя согласными звуками: «л» и «р». Повторы данных гласных создают мелодичность текста, которая, в свою очередь, создаёт образно целостное звучание стихотворения:

Приходил по ночам
В синеве ледника от Тамары.
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.
Не рыдал, не сплетал
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.
Уцелела плита
За оградой грузинского храма.
Как горбунья дурна,
Под решеткою тень не кривлялась.
У лампы зурна,
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

[1, с. 110]

Звук «р» передает ощущение разрушительного, резкого действия, способного уничтожить все на своём пути. Звук «л», напротив, придает стихотворению плавность, размеренность и спокойствие. Эти звуки в тексте противопоставлены друг другу. Наиболее сильный контраст заметен в

четвертой строфе стихотворения:

Но сверканье рвалось
В волосах, и, как фосфор, трещали.
И не слышал колосс,
Как седеет Кавказ за печалью.

[1, с. 110]

Резкое, взрывное звучание в первых двух строках, передающее звук треска, сглаживается звучанием в третьей и четвертой строках, построенными преимущественно на повторах плавного «л», а также глухих согласных «с», «к». Так, через столкновение контрастных звучаний, поэт создает в стихотворении действие, которое то вспыхивает и несёт в себе разрушающую силу, то угасает.

Аллитерация также встречается в строфах стихотворения «Марбург»:

Желтел, облака пожирая, песок.
Предгрозье играло бровями кустарника.
И небо спекалось, упав на кусок
Кровоостанавливающей арники.
В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

[1, с. 108]

Повтор согласного «р» помогает передать эмоционально напряжённое настроение лирического героя, который только что пережил отказ от своей возлюбленной. Слышится рев приближающейся грозы, подобный той буре, которая разворачивается в душе лирического героя.

Повтор фонемы «р» в стихотворениях Б. Пастернака является наиболее часто употребляемым. Это объясняется любовью поэта к такому природному явлению как гроза. В его стихотворения можно встретить все стадии: «предгрозье», раскаты грома, уход грозы. Сила грозы слышна в

интонации, голосе поэта, в составе самого стиха. Так, в стихотворении «Наша гроза» повтор согласного «р» символизирует раскаты и грохот грома и молний:

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.

[1, с. 129]

В строфе стихотворения «Петербург» повтор согласных «л» и «д» помогает читателю услышать, как ледяные глыбы размеренно сталкиваются с пристанью:

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

[1, с. 80]

Повтор звукосочетания согласных «ст» из-за труднопроизносимого звука «т» создаёт эвфонический эффект, приятный для произношения. Такой приём использован в первой строчке из стихотворения «Любимая, что тебе ещё угодно»:

По стене сбежали стрелки...

[1, с. 132]

Появляется ощущение ритмичного «тиканья» часов и размеренного движения времени.

Повтор фонем «ф» и «в» в стихотворении из цикла «Болезнь» вызывает ощущение грусти, грубости, вялости, вызывая у читателя особое

«болезненное» настроение. Монотонность, размеренность и медлительность охватывает при прочтении стихотворения. Как однообразно протекает для человека время болезни, так и данные строки вызывают у читателя отнюдь не радостные эмоции:

От тела отдельную жизнь, и длинней
Ведет, как к груди непричастный пингвин,
Бескрылая кофта больного — фланель:
То каплю тепла ей, то лампу придвинь.

[1, с. 170]

Аллитерация на повтор согласного «с» связана в лирике Б. Пастернака с мотивом сна:

Спи, былль. Спи жизни ночью длинной.
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят.

[1, с. 354]

Пастернаком описывается беспокойное состояние сна лирического героя, сравниваемое с началом бури, которая и придаёт стихотворению настроение мрачности и тревожности.

Таким образом, аллитерации делают стихотворения Б. Пастернака более фонетически яркими, заставляют «звучать». По словам М. Эпштейна – русского филолога и лингвиста – у Пастернака «не просто аллитерация, это скорее именно размножение одного корня побегами разных слов» [81, с. 85]. Например:

Тем часом, как сердце, плеча по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи»...

[1, с. 113];

«В запорошенной тишине,
Намокшей, как шинель...

[1, с. 137].

Как видим, для стихотворений Б. Пастернака наиболее характерны

повторы согласных «р», «л», «с», «ф», «в», «ш». Они объединяются в единое звучание, придавая стихотворению мелодичность и целостность. Многогранность и красоту аллитераций точно описывает Николай Васильевич Банников: «В них есть своя непосредственность и красота, и она рисует нам Пастернака как большого и тонкого музыканта» [12, с. 497].

Помимо аллитераций в лирике Б. Пастернака встречаются ассонансы – повторы ударных гласных. Но аллитерации для поэта играют большую роль и встречаются в текстах чаще, нежели ассонансы.

В строках стихотворения «Сестра моя – жизнь» слова с повторяющимися ударными гласными «о» выступают в роли интонационных «второв» – вторых голосов в музыкальной партии, которые сопутствуют основному звучанию стиха. Это «двухголосие» создает подвижный, стремительный образ, наделяя его звучанием зарождающейся жизни:

Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт...

[1, с. 112]

Ассонансы мы также встречаем в стихотворении «Сложа вёсла», написанном в 1917 году:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы...

[1, с. 123]

Ощущение сердцебиения, сравниваемое с движением лодки на воде, движение свисающих ветвей ив создают образ жизни, наполненной размеренным ритмом.

В стихотворении «Зимняя ночь» в начальной строфе поэт использует ассонанс, повторяя гласную «е», которая придает тексту протяжность:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.

Свеча горела на столе,

Свеча горела...

[1, с. 439]

Фонетический приём в данном случае окунает читателя в образ ночной тишины, одиночества, в котором слышна лишь метель. Подобно гулу метели, текст стихотворения предстает перед читателем напевным, протяжным, способным заморозить своим звучанием.

Таким образом, звуковая организация является одной из важнейших сторон проявления музыкальности в стихотворениях Б. Пастернака, которая проявляется за счёт употребления таких фонетических приёмов как аллитерация и ассонанс. Для поэзии Б. Пастернака наиболее характерно использование аллитераций, нежели ассонансов. Именно повтор согласных звуков сообщает стихотворению буквально «звучность», сложной артикуляцией делает физическое существование звука более значимым.

2.2 Тематический уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака

Музыкально-лексическая насыщенность поэзии Б. Пастернака, связанная с биографией поэта, очевидно указывает на музыкальную ориентацию авторского видения мира. Эта биографическая данность – одно из важнейших свойств поэтики Пастернака. Повседневное бытование музыки (музыкальный профессионализм матери, домашнее музицирование, уроки музыки, соседство обожествляемого Скрябина и др.) не только «рождают» художественный мир Пастернака, но и формируют его поэтику. Прием повседневного обживания, чувственной досягаемости, предметной сращенности, метонимической рядоположенности наделяет музыкальные образы Пастернака статусом природных реалий. Имена (Шопен, Бетховен), предметы (рояль, клавиши), образы высокой поэзии (жизнь, смерть) легко размещаются «в миру», погружаются в особую среду обитания, живут собственной жизнью, проявляют характер: «Опять Шопен не ищет выгод»,

«волосато, как торс у Бетховена», «Я клавишей стаю кормил с руки», «Рояль дрожащий пену с губ оближет», «и жизнь без смерти и фермат» и др.

Тематическая музыкальность представлена сферой собственно музыкальной, включающей в себя названия музыкальных инструментов – рояль, орган, флейта; имена известных композиторов – Бетховена, Шопена, Скрябина; музыкальные термины – рондо, интермеццо, импровизация, фермата.

Довольно часто в поэтических строчках Б. Пастернака звучит упоминание музыкальных инструментов.

Среди них можно выделить 3 группы:

- 1) клавишные инструменты;
- 2) струнные инструменты;
- 3) духовые инструменты.

Чаще всего в текстах стихотворений встречаются упоминание рояля, лиры, гитары, флейты, колокола. Автор не только обращает внимание на музыкальный предмет как целое, но и описывает его отдельные части: крышку рояля, клавиши, пюпитр.

Излюбленным музыкальным инструментом для Б. Пастернака является рояль. Из биографии поэта нам известно, что музыка в юношеские годы была его призванием. В доме семьи Пастернака часто устраивались музыкальные вечера, на которых мать поэта играла на рояле. И, конечно же, обожествление композитора Скрябина, совершенно новый взгляд поэта на его музыку не могли не оставить отпечаток по отношению к такому значимому для обеих личностей инструменту. Частое упоминание рояля в строках стихотворения имеет для Б. Пастернака сакральный смысл, связанный с детством, семьей и родным домом, с кумиром Скрябиным.

В первых строках стихотворения «Музыка» есть только неодушевленный предмет – рояль, который несут, «как колокол на колокольню» [1, с. 469], то есть придавая этому сакральный смысл. Рояль сравнивается с колоколом, очень величественным и громадным

инструментом. Такая гиперболизация музыкальных образов придает теме музыки в творчестве Пастернака почти вселенское звучание. Рояль уподоблен завету Бога, а работа грузчиков, несущих его, как на гору, предстает в ореоле библейской святости:

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.
Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье...

[1, с. 469]

В стихотворении «Рояль дрожащий пену с губ оближет...» – девятом, заключительном в цикле «Разрыв» сборника «Темы и вариации» также встречается упоминание рояля:

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

[1, с. 176]

Музыкальный инструмент в данной строфе сравнивается с важным для Пастернака живым существом. Достаточно вспомнить один из фактов биографии поэта, когда он, погнавшись за девушками и сорвавшись с коня, повредил ногу, которая впоследствии срослась с укорочением. Очнувшись в гипсе, Пастернак все время думал о падении. Он повторял про себя ритм галопа и осознал, что слова тоже могут подчиняться музыкальному ритму.

Таким образом, рояль у Б. Пастернака связан с очень трепетными и важными воспоминаниями в жизни, поэтому так важна роль его упоминания в текстах стихотворений.

В текстах встречается упоминание гитары – струнного щипкового музыкального инструмента. Гитара обычно ассоциируется с инструментом, который собирает вместе семью, друзей, создавая состояние спокойствия, умиротворения и уюта. В стихотворении «Любка» случайное бречание гитары предопределяет наступление ночи после активного дня не только в жизни людей, но и в жизни природы, описываемой Б. Пастернаком. Ночь расстилается в пространстве, отражая в себе легкое звучание гитары. Звуки окружающего мира помогают погрузиться в ночную атмосферу, ночную жизнь:

И ночь, гитарой брякнув невзначай,
Молочной мглой стоит в иван-да-марье.

[1, с. 211]

Еще один часто вспоминаемый музыкальный инструмент – лира.

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернется Инд,
Правей пойдет Евфрат...

[1, с. 66]

В самом начале произведения возникает образ лабиринта, традиционно являющимся сакральным местом, где осуществляется обряд инициации. В контексте стихотворения этот обряд следует трактовать как посвящение в поэты, приобретение неофитом тайного знания созидательной способности слова. Примечательно, что лабиринт представлен в виде лиры – неизменного атрибута певца-поэта, символа возвышенного искусства и поэтического дара.

Звук колокола – благовест – это церковный звон одним колоколом. Благовест извещает о начале богослужения, что является для верующих благой, радостной вестью, началом чего-то светлого. В строчках стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!» звон колокола становится символом пробуждения природы и души человека после зимы. Лирический герой следует за природой, и будто «оживает» после долгого

сна, он снова способен творить и «слагать стихи».

В стихотворении «Я понял жизни цель и чту...» звук колокола выражен в словосочетании «церковный зык». Зык – это громкий, резкий звук, крик, гул низкого тембра. Зык колокола, наполненный звуками капели и слез, приводят лирического героя в то мгновенное состояние изумления, переполняющее душу, в котором он видит смысл жизни. Подобно тому, как звонарь взвешивает низкий звук колокола, равный берковцу (старинная русская мера, равная десяти пудам), так и поэт ощущает смысл жизни, придавая ему весомое значение:

Я понял жизни цель и чту
Ту цель, как цель, и эта цель —
Признать, что мне не вмоготу
Мириться с тем, что есть апрель,
<...>
Что в берковец церковный зык,
Что взят звонарь в весовщики,
Что от капели, от слезы
И от поста болят виски.

[1, с. 87]

В стихотворении «Сон» мы наблюдаем уже совершенно другое настроение. Звон колокола представлен здесь уже не чем-то радостным, пробуждающим к жизни, а напротив, некоторым завершением. Поэт описывает сон, в котором он встречает свою возлюбленную. Но не случайно время года во сне – осень, являющаяся не только символом увядания жизни, но и финалом взаимоотношений двух людей, принесших молодому человеку столько душевных страданий. Сон заканчивается отзвуком колокола, завершая душевные переживания героя. Но подобно тому, как долго разливается колокольный отзвук, так и после пробуждения внутри героя ещё долго звучат отголоски душевных ран:

Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,

И сон, как отзвук колокола, смолк.

Я пробудился. Был, как осень, темен...

[1, с. 67]

В цикле «Стихи из романа» упоминание колокола встречается в стихотворении «Весенняя распутица». Автор передает состояние внутреннего мира лирического героя, возвращающегося домой, через описание природы. Одним из таких состояний является волнение перед встречей с родным домом, которое передается описанием пения соловья, подобному «гулкому колоколу набата». Набат – это оповещение или тревожный сигнал для сбора народа, подаваемый обычно ударами в колокол:

А на пожарище заката,
В далекой прочерни ветвей,
Как гулкий колокол набата,
Неистовствовал соловей

[1, с. 429].

Колокол становится у поэта символом возрождения, жажды жизни, душевных переживаний лирического героя.

Орган – клавишный духовой инструмент – также встречается на страницах произведений Б. Пастернака. Пробразом органа обычно называют флейту Пана, которую создал Бог лесов и полей Пан. Орган состоит из множества металлических труб, которые позволяют имитировать не только духовые музыкальные инструменты (флейту, гобой), но и пение птиц и звуки природы.

Так, в стихотворении «Весна» звучание органа передает звуки леса, наполненные криком птиц, вырывающимся из стянутого, как будто арканом, горла пернатых. Лес уподоблен гладиатору органа, который мы слышим, будто попав во «внутренний собор» мира природы:

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах

Стальной гладиатор органа.

[1, с. 88]

Встречается в стихотворении «Определение поэзии» и духовой музыкальный инструмент – флейта. Флейта является символом любви и гармонии, ассоциируется с божественным и представляет связь с духовным миром. В греческой мифологии, как и орган, флейта связана с Богом Паном – покровителем природы.

Лирический герой Пастернака пытается понять смысл поэзии, найти ее истоки. По его мнению, поэзия – это не сухие словарные термины, а состояние души, воодушевление природы и вселенной. Для определения поэтического искусства герой собирает те звуки и образы, которые ассоциируются у него с поэзией. Одним из таких образов является флейта, которая рождает музыку, а из музыки рождается поэзия:

Это — сладкий заглохший горох,

Это — слезы вселенной в лопатках,

Это — с пультов и с флейт — Figaro

Низвергается градом на грядку.

[1, с. 126]

Тематическая музыкальность лирики Б. Пастернака представлена также именами композиторов, встречающихся на страницах его стихотворений. Среди них Шопен, Скрябин, Бетховен, Брамс, Чайковский.

С произведениями Шопена поэт был знаком еще с раннего детства, поскольку мать Бориса Леонидовича Пастернака восхищалась творчеством великого композитора и часто исполняла его сочинения.

В стихотворении «Трепещет даль. Ей нет препон...» передано мрачное настроение осеннего пейзажа, соотносящееся со звуками фортепьяно, представленными в виде «распущенного Шопена». В тексте упоминается Шопен, так как исполняются именно его знаменитые сочинения для фортепьяно. Лирический герой проживает совершенно разные состояния

«бешенства» и «самообладанья», и даже плавные и выразительные баллады Шопена не в силах усмирить бушующие эмоции:

Едва распущенный Шопен
Опять не сдержит обещаний,
И кончит бешенством, взамен
Баллады самообладанья.

[1, с. 543]

В первой редакции стихотворения «Баллада», написанной в 1916 году, имя Шопена не было упомянуто. Но в «Балладе» 1928 года, являющейся автобиографичным произведением, мы встречаем имя композитора:

Впустите, мне надо видеть графа.
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.
Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.

[1, с. 98]

Тему представленного отрывка Пастернак определил следующим образом: роль влияния творчества выдающихся мастеров на становление собственной творческой индивидуальности. Шопен в данном стихотворении предстает для Б. Пастернака примером для подражания, кумиром, творчество которого увлекало поэта с раннего детства. Композитор представлен очень величественным творцом, что выражается в окрыленном чувстве уверенности Пастернака в себе, он буквально способен «поднять и унести землю».

Самым известным обращением к Шопену является стихотворение «Опять Шопен не ищет выгод...»:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из верить в правоту. <...>
Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век.

[1, с. 367]

Известно, что вдохновением к написанию стихотворения послужила третья соната Шопена. Поэт изумительно описывает внутренний мир композитора. В строчках, написанных по прошествии многих лет после смерти великого композитора, Пастернак сумел уловить эмоциональный строй шопеновских мелодий. Способность музыки проникать прямо в сердце, вызывать сильнейшие эмоции, затрагивать чувства слушателя позволила оставаться Шопену гениальным мастером не только на страницах стихотворений Б. Пастернака.

В стихотворении «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» лирический герой находится в поисках элементов, составляющих идеальную поэзию. Высшей точкой таланта он считает этюды Шопена, в которых кроется «живое чудо»:

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.
Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды. [1, с. 447]

В 1957 Пастернаком было написано стихотворение «Музыка», в котором также встречается имя Шопена. Лирический герой – молодой композитор, «жилец шестого этажа», описывает свое музыкальное творчество, в котором можно услышать и звуки мессы, и обычное звучание леса. Молодой творец сравнивается с великим Шопеном:

Так ночью, при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке попитра.

[1, с. 469].

В стихотворении «Детство» упоминается имя русского композитора А. Н. Скрябина:

Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

[1, с. 251]

Из биографии Бориса Леонидовича Пастернака нам известно, что фигура Скрябина оказала огромное влияние на становление творческой личности поэта. Уже в зрелом возрасте Пастернак все с теми же приятными эмоциями вспоминает о музыке, выражая их в стихотворении. Поэт передает в тексте тот трепет и восхищение при встрече с мастером музыки, которое испытывал сам, будучи совсем юным. Обожествление Скрябина указывает на то, что для Пастернака композитор играет важную роль в жизни.

В стихотворении «Музыка» упоминается впечатление от симфонической поэмы П. И. Чайковского «Франческа да Римини», основанной на сюжете «Божественной комедии» Данте. Глагол «потрясал» указывает на то, что автор с большим уважением и восхищением относится к композитору и его произведениям:

До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески.

[1, с. 470]

Если в предыдущем стихотворении «потрясает» произведение Чайковского, то в стихотворении «Зимнее утро», написанном в 1919 году, потрясение вызывает театральная афиша:

И Чайковский на афише
Патетично, как и вас,
Может потрясти, и к крыше,
В вихорь театральных касс.

[1, с. 187]

Стоит упомянуть, что к 25-летию со дня смерти композитора в концертном зале Дома Союзов в декабре 1918 года исполнялась последняя Патетическая симфония Чайковского.

Необычное сопоставление природы с фамилиями известного русского писателя, композитора и художника рождает могущественный образ родной природы. Выстраивается новое восприятие не только образа природы, но и значения великих мастеров для всего человечества.

Стихотворение было написано в 1943 году в период Великой Отечественной войны. Можно говорить о том, что автор видит жизненную силу, несокрушимость национального духа в русской культуре, истории, а также в русской природе. Именно поэтому Пастернак упоминает в конечной строфе имена выдающихся деятелей русской культуры, в том числе композитора П. И. Чайковского:

Октябрь серебристо-ореховый.
Блеск заморозков оловянный.
Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана.

[1, с. 415]

Биографии Б. Пастернака и Бетховена схожи. Обоим творцам приходилось выбирать сферу творческой деятельности, а также в жизни обоих присутствовали занятия философией. Именно поэтому Л. Ван Бетховен так близок Пастернаку, и часто его имя встречается в стихотворных произведениях.

В контексте стихотворения «Определение творчества» имя композитора звучит как символ музыки, являющейся в творческом сознании Б. Пастернака составляющей искусства в целом:

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у Бетховена...

[1, с. 428]

Бетховен писал сонаты и симфонии, интерес к которым был вызван у Пастернака благодаря стремлению композитора к выражению свободы в музыке. Имя Бетховена используется в отрывке «Из записок Спекторского»:

Бормоча, как пророк, приценился Илья
К помещенью. Лило. Появился Бетховен.

[1, с. 605]

В тексте стихотворения упоминается гроза, которая не только является атрибутом святого пророка Ильи, а также играет роль в формировании образа Бетховена. Известно, что композитор умер во время сильной грозы. Именно поэтому во многих текстах Пастернак связывает образ Бетховена с темой «грозы».

Упоминание немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха встречается в тексте стихотворения «Разрыв»:

На мессе б со сводов посыпалась стенопись,
Потрясшись игрой на губах Себастьяна.

[1, с. 175].

Имя Баха связано прежде всего с музыкальным духовым инструментом – органом. Создавая произведения для органа на протяжении всей творческой деятельности, можно говорить о том, что для Баха органное творчество являлось основным. Поэтому в данных строках под «губами Себастьяна» подразумеваются клавиши органа.

Отдельный пласт в стихотворениях Б. Пастернака составляет музыкальная терминология.

Употребление термина «минор» в стихотворении «Волны» предает печальное и задумчивое настроение. Минор – это музыкальный лад грустной, скорбной окраски. Автор описывает шум волн «в миноре», выражая через состояние природы внутренние переживания лирического героя, преодоление им творческого кризиса. Подобно бескрайним волнам, в душе лирического героя разливаются уныние и тоска:

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибой, как вафли, их печет.

[1, с. 343]

В лирике Б. Пастернака присутствует мотив воспоминаний. Музыкальные звуки и образы рождают в сознании картины прошлого. В данном стихотворении воспоминания возникают благодаря интермеццо – небольшой музыкальной пьесе, исполняемой оркестром между отдельными частями оперы. В данном случае упомянуто интермеццо немецкого композитора Брамса, так как в тексте присутствует отсылка на «немецкий мотив»:

И станут кружком на лужке интермеццо,
Руками, как дерево, песнь охватив,
Как тени, вертеться четыре семейства
Под чистый, как детство, немецкий мотив.

[1, с. 357]

Интермеццо Брамса, упомянутое в стихотворении, было услышано поэтом в исполнении пианиста Г. Нейгауза, с семьёй которого он отдыхал в 1930 году под Киевом. Зрительные образы – клумбу, террасу, комнаты, заросль, балкон – порождает звучание интермеццо. Все эти образы несомненно связаны с любовью, радостью, молодостью и дружбой.

Импровизация – это вид музыкального творчества, при котором произведение создается спонтанно, непосредственно в процессе исполнения. Звуки рояля, представленные в данном стихотворении «раскатом импровизаций», уподобляется раскатам грома. Импровизация так же мощна, неожиданна и неугомонна как гром. Она вбирает в себя звуки и явления, свет и тьму:

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

[1, с. 469]

Умение импровизировать для Пастернака было ключевым признаком настоящего музыканта. Он сам на собраниях поэтического кружка, в юности, часто импровизировал за роялем.

Еще один музыкальный термин встречаем в стихотворении «Опять Шопен не ищет выгод...»:

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат

[1, с. 367]

Фермата — это остановка темпа, как правило, в конце музыкального произведения или между его разделами. Фермата выражается в произвольном увеличении паузы или звука. В контексте данного стихотворения фермата становится метафорой преодоления смерти. Подобно

бесконечному звучанию ноты после определенной смысловой точки, безостановочно «звучит» жизнь.

Тематическая музыкальность в творчестве Б. Пастернака представлена не только собственной музыкальной сферой, к которой мы относим названия музыкальных инструментов, имена композиторов и музыкальную терминологию, но и сферой звуков.

Одно из доминирующих мест в поэзии Б. Пастернака занимает тема природы. Повествуя о природе, поэт наделяет ее жизнью, одухотворяет: «Деревья, травы, облака, ручьи облекаются в его стихах высоким правом говорить от имени самой жизни, наставляя нас на путь истины и добра» [61, с. 15]. Уподобление природы человеку достигает у Пастернака такого уровня, что пейзаж наделяется портретными чертами:

И блестят, блестят, как губы,
Не утертые рукою,
Лозы ив, и листья дуба,
И следы у водополя.

[1, с. 93]

Природа начинает «звучать» у Пастернака, передавая различные оттенки настроения стихотворений. Характер звукового ландшафта обнаруживает бурную жизнь природы, ее голоса, тембры, состояния. Музыкальные, звуковые обозначения выполняют функцию олицетворяющую, психологизирующую: «голошенье лесов», «бряцанье декабря». Природный мир Пастернака полон сильными, яркими, часто именно музыкальными звуками: раскаты грома, треск деревьев, треск мороза, пение вьюги и др. Рощи, парки, могилы, «вложенные» Шопеном в этюды, «разрывы туч», чередующиеся с «обрывками арий», «лужок интермеццо» с кружащимися дорогими тенями – все обнаруживает некую общую материю мира, безразличную к классической антиномии духовного и материального.

В природном мире Пастернака те предметы или явления, которые априори не могут издавать звуки, приобретают звучание. Видимое

становится слышимым, и окружающий мир воспринимается через звуки.

В одном из стихотворений книги «Второе рождение» природное ископаемое — руда — наделяется человеческими эмоциями. Она издает звук, обозначенный глаголом «орет», что придает стихотворению настроение беспокойства и напряжения. А эхо преобразуется воображением поэта в шоссейного мастера, бесчувственно убирающего все, что лежит на его пути:

На дне той клетки едим натром
Травится Терек, и руда
Орет пред всем амфитеатром
От боли, страха и стыда.
Он шел породой, бьющей настезь
Из преисподней на простор,
А эхо, как шоссейный мастер,
Сгребало в пропасть этот сор.

[1, с. 348].

Водопад Кивач в стихотворении Б. Пастернака «Стихотворенье» шумит, издает «гул», «гомон» и «грохот». Благодаря звукам, издаваемым водопадом, перед нами предстает живое и могучее чудо природы. Именно падающая вода не перестает издавать шум, тем самым будит все окружающее, будь то природа, или человек.

И пишут вам: «Среда. Кивач.
Встаю, разбуженная гулом,
Рассвет кидается кивать
И хлопает холстиной стула.
Как глаз усталых ни тарашь,
Террасу оглушает гомон,
Сырой картон кортомных чаш,
Как лапой, грохотом проломан.

[1, с. 542].

Другой водопад, описываемый поэтом, представляется не таким

могущественным, как Кивач. Он уже не грохочет, а сочится из скважин и слышен лишь небольшой шум от «говора ключей»:

От говора ключей,
Сочащихся из скважин.

[1, с. 393].

Примечательные последние две строки, в которых шум водопада представлен материальным, и как бытовой предмет, прибит к скале. Видимые и слышимые впечатления от прочтения стихотворения складываются воедино и создают отдельный образ, напоминающий утес:

Их шум прибит к скале,
Как канделябр к карнизу

[1, с. 393].

Нельзя не отметить, что помимо музыкального звучания природы в стихотворениях Б. Пастернака встречаются также и звуки музыкальных инструментов (стон органа, стон гитар, низкий рев гармоник, «ревет фагот», «гудит набат» и др.). Поэт мастерски улавливает их звучание, передавая богатство и разнообразие каждого звука. Нередко Б. Пастернак проводит параллель между звучанием природы и звуками, издаваемыми музыкальными инструментами: «раковины гуденье» [1, с. 71] наталкивает не только на размышления о море, но и напоминает духовую группу оркестра, а в стихотворении «Венеция», созданном еще в 1913 году, читаем о «глади стихших мандолин» [1, с. 70].

2.3 Стилевой уровень музыкальности в лирике Б. Пастернака

Музыка и поэзия являются двумя разными формами искусства, но взаимосвязанными и дополняющими друг друга.

Поэзия так же, как и музыка, способна погрузить человека в мир эстетического наслаждения, вызвать неподдельные эмоции. Нередко музыкальность поэзии достигается за счет смысла. Поэзия передаёт чувства и

мысли человека, а дополняя поэзию музыкальными элементами, значение чувств и эмоций усиливается и достигает совершенства. Музыка и поэзия для поэтов и композиторов XX века являлась высшей формой художественной деятельности и культуры.

Литература и музыка схожи по форме выражения, но в то же время имеют определенные различия. Например, в литературе для обозначения основной мысли, придания тексту эмоциональности, используются различные знаки препинания. В музыке же используются паузы, синкопы и другие средства.

Известно, что Б. Пастернак был человеком музыкально одаренным и образованным, что подтверждает мысль о том, что его лирические произведения связаны с музыкальностью. В «Охранной грамоте» Пастернак говорит о значении музыки в его жизни: «...музыка была для меня культом, то есть той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что было самого суеверного и самоотреченного во мне...» [55, с. 7].

Как уже было упомянуто, стилевая музыкальность достигается за счет различных приёмов: разнообразных повторов, ритмических рисунков и звукописи. Рассмотрим, каким образом музыкальность стиля раскрывается в поэзии Б. Пастернака.

В стихотворении «Импровизация», написанном в 1915 году, на связь с музыкальностью указывает, в первую очередь, название произведения. Тема данного стихотворения также связана с музыкой, а точнее с музыкой как способом выражения душевных переживаний героя.

Но также в стихотворении использованы различные средства художественной выразительности, оставляющие после прочтения ощущение взаимодействия литературы и музыки. Например, за счет анафорических повторов «Я кормил», «Я вытянул руки», «Я встал» внимание акцентируется на личности героя, который в стихотворении представлен музыкантом. Рефрен «И это был пруд. И было темно» помогает сконцентрировать внимание на обстановке. События в стихотворении

происходят ночью, так как это время, когда человек может остаться наедине со своими мыслями и откровениями.

Мелодичность текста создается при помощи звукописи, которая в данном стихотворении представлена повтором согласного «р» («крикливые», «черные», «крепкие»), отражающим тревожные чувства лирического героя в момент слияния его души с природой.

Интонационный строй стихотворения Б. Пастернак не нарушает восклицаниями или вопросами, что создает спокойную и умиротворённую атмосферу.

Таким образом, общее впечатление музыкальности в стихотворении «Импровизация» достигается за счет различных приёмов и средств художественной выразительности.

В названиях стихотворений «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой» также фигурирует термин, связанный с музыкальностью. Вальс – это музыкальный жанр, представленный в трехдольном размере и умеренно-быстром темпе. Схожесть названий обусловлена схожестью тем – стихотворения посвящены празднованию Нового Года. Вальс ассоциируется с праздничным балом.

Рассмотрим синтаксическую структуру стихотворения «Вальс с чертовщиной», вторая часть которого представляет собой октаву, состоящую из двух предложений:

Великолепие выше сил
Туши, и серпии, и белил,
Синих, пунцовых и золотых
Львов и танцоров, львиц и франтих.
Реянье блузок, пенье дверей,
Рёв карапузов, смех матерей,
Финики, книги, игры, нуга,
Иглы, ковриги, скачки, бега.

[1, с. 402]

Соединение многосоюзия и бессоюзия в одной строфе имитирует ритм вальса, представленный музыкальным размером «три четверти». Многосоюзие в первой половине строфы делает ритм более спокойным и размеренным. Бессоюзие же во второй части строфы ускоряет «вальсирование», постепенно набирая темп и достигая максимума в последних двух строчках.

Интересно заметить, что первоначальное стихотворение «Вальс со слезой» называлось «Ёлка». В таком случае доминантой в тексте являлась ель, предстающая актрисой в рождественскую ночь. Замена названия с проекцией на музыкальную организацию стихотворения делает главными метрический и звуковой аспекты, которые образуют композиционный стержень произведения. Текст построен по принципу метонимически организованной метафоры-загадки, тематическую отгадку которой мы находим только в конце стихотворения, а звуковую и ритмическую «слышим» в первой строфе:

Как я люблю ее в первые дни
Только что из лесу или с метели!
Ветки неловкости не одолели...
<...>
Как я люблю ее в первые дни,
Когда о елке толки одни!

[1, с. 404]

Стихотворения под названием «Баллада», написанные в 1916 и 1930 годах отсылают нас к музыкальному жанру баллады, подразумевающему вокальное или инструментальное произведение повествовательного характера, происходящее от старинных хороводных песен-танцев.

Стихотворение 1916 года интересно по своей форме. Начало и конец произведения написаны амфибрахием, что отсылает нас к балладам Жуковского, написанным тем же стихотворным размером. Середина стихотворения весьма отличается неравной длиной строк и строф, «рваным»

ритмом. Такая свободная форма отсылает не к поэтическому, а скорее к музыкальному жанру баллады, связанному с именем Шопена. Этому находим подтверждение в переделанном в 1928 году варианте стихотворения, где упоминаются имя Шопена и его баллады:

Впустите, мне надо видеть графа.
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.

<...>

Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.

[1, с. 98]

Слуховые ощущения, встречающиеся на протяжении всего произведения, передают шум от лошади или человека («топот лошадный», «оглушал», «клокотали», «прохрипели»), музыку («баллада») или тишину («тишина», «тишь», «замолкли»).

Таким образом, поэзия принимает форму музыкального источника: стихотворение приобретает черты шопеновской баллады, поскольку окружающий мир воспринимается поэтом в звуках, подобных звукам баллад Шопена. Ритм и построение строк «Баллады» Пастернака точь-в-точь не передает форму той или иной баллады Шопена. Тем не менее, особое пристрастие к творчеству композитора оставило отпечаток в музыкально-поэтическом сознании Пастернака, а также поспособствовало написанию стихотворения с характерным названием.

Само название стихотворения «Баллада», написанного в 1930 году, определяет композиционный строй данного текста. «Балладу» Пастернака можно отнести к классической «французской» балладе, для которой характерно фиксированное количество строк, последовательность темы,

особый способ рифмовки и т.п. В последней строфе стихотворения Пастернака, как и в классической «французской» балладе, содержится «посылка»: «Вам в дар баллада эта, Гарри» [1, с. 353].

В стихотворении приход музыканта сопровождается бушеванием грозы:

Потоп зарниц, гроза в разгаре,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

[1, с. 353].

Обращает на себя внимание использование поэтического рефрена «Недвижный Днепр, ночной Подол» [1, с. 353], напоминающего музыкальный, в котором главными и неизменными по отношению к природе и музыке являются Днепр и Подол. Пространство в стихотворении можно чётко поделить на «верх» и «низ», при этом сравнивая с «высокими» и «низкими» нотами.

Упоминание имени Шопена в тексте ассоциируется с его «Траурным маршем». А образ «больного орла» представляется соединением «верха» и «низа», ассоциируясь с движением музыки:

Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел.

[1, с. 353].

В стихотворении «Вторая баллада», написанном в 1916 году, автор использует рефрен «Как только в раннем детстве спят». Данный рефрен имеет множество вариаций в тексте: «На даче спят», «На даче спят, укрывши спину», «На даче спят под шум без плоти», «На даче спят два сына», «Я уж сплю наполовину», «Я сплю. Мне снится сон», «Мне снится», «И сплю», «Спи, будь, Спи жизни ночью длинной. Усни, баллада, спи, былина». Можно заметить, что мотив сна переходит от безличного «спят» к конкретному «спят два сына», а затем и к сотворённой балладе.

Рассмотрим стихотворный текст с точки зрения звукописи и ритмики. Прослеживается четкое строение восьмистиший и чередование трех

рифмующихся окончаний ат, (-ят, - ад) – оте (-отья, -ёте,) – ины (-ину, – ына) и преобладание первой рифмовки, которая становится звуковой константой на протяжении всего текста:

Ревет фагот, гудит набат.
На даче спят под шум без плоти,
Под ровный шум на ровной ноте,
Под ветра яростный надсад.
Льет дождь, он хлынул с час назад.
Кипит деревьев парусина.
Льет дождь. На даче спят два сына,
Как только в раннем детстве спят.

[1, с. 353].

Как и в предыдущем рассматриваемом нами стихотворении в последних строках присутствует отсылка к адресату, которым становится созданный автором текст, а сон является его неотъемлемым предикатом.

Таким образом, отличительным принципом построения баллад Пастернака является имитация средствами поэтического языка музыкального произведения.

Выводы по 2 главе

Таким образом, можно утверждать, что музыкальность в лирике Б. Пастернака проявляет себя на трёх уровнях:

1) Звуковой уровень. Такого рода музыкальность в лирике Пастернака представлена, во-первых, мелодичностью, которая создается системой ассонансов, рифмовкой, повторами; во-вторых – фонетической яркостью, буквально звучностью, создающейся многочисленными аллитерациями, которые требуют артикуляционного напряжения и демонстрируют физику, «материю» звука.

2) Тематический уровень. Это уровень «видимой» музыкальности. Она включает в себя музыкальную лексику: имена композиторов, названия музыкальных инструментов, музыкальные термины, а также звуки природы и

музыкальных инструментов. Наиболее часто упоминаемый композитор – Шопен. Излюбленными музыкальными инструментами являются колокол и рояль. Из музыкальной терминологии часто используются термины «минор», «интермеццо» «импровизация», «фермата». Музыкальная лексика формирует в лирике именно музыкальную среду, контекст, атмосферу, жизнеобеспечивающие художественный мир поэта.

3) Стилевой уровень. Этот уровень представляется самым сложным для анализа. На этом уровне создается именно «образ» музыкальности. Это уровень, синтезирующий все проявления музыкальности – тематическую, звуковую. Здесь реализуется и звуковая насыщенность, и мелодичность, и богатая музыкальная лексика (тематическая музыкальность). Взаимодействие всех этих приемов создают новую поэтическую целостность текста – интермедальную художественность, неповторимый музыкальный стиль Пастернака.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Борис Леонидович Пастернак занимает одно из ведущих мест в русской поэзии XX века. Известно, что первым увлечением поэта была музыка, которая в дальнейшем стала неотъемлемой частью его лирических произведений.

Борис Пастернак обладал необычной способностью к синтезу. Сущностное единство мира было для поэта реальным и всепроникающим переживанием. Это проявлялось во взаимозависимости и фактическом равенстве в его творчестве поэта и музыканта. Склонность Пастернака к интеграции очевидна в его сознательной попытке сохранить фонетику слова в гармонии с его значением, в неотъемлемом единстве формы и содержания. Гениальное сочетание поэзии и музыки прежде всего осознается как результат художественного воспитания семьи и связано с неистовой любовью к музыке. Поэт соединил зрение и слух, создав некую исключительную, целостную красоту. По мнению исследователей, исключительное влияние на формирование Пастернака-поэта имели Р.М. Рильке, Л.Н. Толстой, А.Н. Скрябин, для которых тоже характерна особая чувствительность к музыке.

Акустическая картина мира в поэзии Б.Л. Пастернака представлена богато, ярко и многообразно. Чуткость к звуковым проявлениям природы и культуры воспринимается как особый природный дар и как результат воздействия на поэта особой культурной среды, в которой прошло детство и юность поэта, его семьи, круга друзей и близких, содружества талантливых, образованных, наделенных широчайшей эрудицией и высокой этикой писателей, художников, музыкантов, с которыми выпало счастье общаться будущему поэту.

Первый тип образов – это образы естественных впечатлений, образы, демонстрирующие природную склонность поэта внимательно слышать жизнь, фиксировать различные звуки и звуковые впечатления. Именно этому

природному дару поэзия Пастернака обязана такой многоголосой симфонией, в которой смешиваются звуки дождей, «грозы раскаты», голоса роялей, скрипок, гобоев, а «разрывы туч» смешиваются с «обрывками арий». Мгновенность слуховой реакции поэта проявляется в точной фиксации «быстрых» звучаний, вдруг раздавшихся и тут же смолкнувших звуков; в чуткости и тонкости слуха, замечающего еле слышные шорохи и даже «тишину», «молчание»; в дифференциации динамики и тембров различных звуков, в улавливании полифоничности, ансамблевости звучаний.

В силу огромности такой сферы звуков Пастернака часто называют поэтом слухового типа.

Второй тип образов представлен звуками музыки. Это образ звуков обработанных, «культурных», морфологически определенных, это именно музыкальный мир. Эти образы представлены прежде всего именами музыкантов (Бетховен, Шопен, Скрябин, Брамс и др.) и музыкальной терминологией (названия инструментов, жанров, темпов, приемов).

Музыкальность лирического произведения понимается как метаморфологическая категория, которая проявляется на различных уровнях художественной структуры.

На звуковом уровне это, во-первых, мелодичность поэтической речи, ассонансы, зияния, различные виды повторов, рифм, особая ритмика и, во-вторых, фонетическая яркость, «звучность», игра аллитерациями, которые создают реальную артикуляционную трудность и демонстрируют «физику» звука.

На уровне тематическом – воспроизведение звукового ландшафта, имена музыкантов, названия музыкальных произведений, музыкальная терминология. Это «видимая» музыкальность, она воспринимается как наиболее привычная, знакомая поэту область жизни, своеобразный маркер, позволяющий проникнуть в наиболее близкий поэту мир. Это характеристика его ценностей, увлечений, пристрастий. Музыкальная лексика, называющая не только имена композиторов, но и музыкальные обозначения пауз («и

жизнь без смерти и фермат»), жанров (вальс, интермеццо, этюды, импровизация и др.), лексически формируя разнообразные тропы, выходит за рамки тематики. Лексическая окраска («волосато, как торс у Бетховена», «я клавишей стаю кормил с руки», «рояль дрожащий пену с губ оближет») поэтизирует или прозаизирует поэтическое высказывание, эмоционально окрашивает, вводит в оппозицию свое-чужое, близкое-далекое и формирует стилевой уровень текста.

На уровне стиля создается то, что обычно и определяется как музыкальность поэзии – некий образ проникновенного высказывания, представляющего «невыразимое» текста. Это впечатление «невербальности» смысла создается разнообразными, взаимодействующими приемами: ритмическим своеобразием, лейтмотивами, системой рефренов («Недвижный Днепр, ночной Подол», «как я люблю ее в первые дни», «как только в раннем детстве спят»), зачинательными повторами («я вспомню, я вздрогну», «мне Брамса сыграют»), риторическими восклицаниями («О стыд, ты в тягость мне! О совесть...»), соединениям воображаемого и повествовательного рядов («(И тушат свет.) Я б утром возвратил их») и др.

Разнообразное и тесное сочетание этих приемов, объединяющих различные уровни текста в единое целое, создают неповторимое, ярко индивидуальное музыкальное пастернаковское письмо.

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные источники

1. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – М. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1965. – 748 с.

Используемая литература

2. Barnes C. J. "Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer", *Slavica Hierosolymitana*, vol. 1 (1976), pp. 317-335.
3. Lazar Fleishman, *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*. London: 1990. – 359 p.
4. Payne R. *The three worlds of Boris Pasternak*. – New York, Coward-McCann, 1961. – 620 p.
5. Pomorska K., *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse, 1975.
6. Аверинцев С. С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1990. №3. С. 213–217.
7. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Монография. – Л.: Сов. Писатель, 1990. – 368стр.
8. Аристотель Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
9. Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. by L. Fleishman*. Berkeley, 1989. – 183 с.
10. Асмус В.Ф. Пастернак об искусстве // *Радуга*. – Таллинн. 1987. № 8. – С.35-62.
11. Баевский В.С. Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. – 238 с.
12. Банников Н.В. О Борисе Пастернаке // Пастернак Б.Л., Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1988. – С. 493-502.
13. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. – 67 с.

14. Берковский Н.Я. О прозе Мандельштама. //Берковский Н.Я. Текущая литература. М.: Гос. изд. 1930. – С. 155-160.
15. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. – 47 с.
16. Брюсов В. Я. Синтетика поэзии: мысли и замечания. – М.: КРАСАНД, 2010. – 184 стр.
17. Быков Д. Л. Борис Пастернак / Дмитрий Быков. – 9-е изд. –М.: Молодая гвардия, 2008. – 893 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1109).
18. Васина-Гроссман В.А. Мастера советского романа. – М.: Изд-во “Музыка”, 1968. – С. 57.
19. Вейдле В.В. О ранней прозе Пастернака // Новый журнал. 1961. №64.
20. Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. М.: Советский писатель, 1989. – 224 с.
21. Вуканович Е.П. Звуковая фактура стихотворений сборника “Сестра моя жизнь” – Б.Л. Пастернака // Russian Language Journal. 1971 — 191 с.
22. Гаев А. Б.Л. Пастернак и его роман “Доктор Живаго” // Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962. – С. 252.
23. Гаспаров М. Л. Рифма и жанр в стихах Бориса Пастернака // Русская речь. - 1990. - № 1. - С. 17-22.
24. Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. — М., 1995. — С. 363–395.
25. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. – 476 с.
26. Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). / Борис Михайлович Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.

27. Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах. М.: Искусство, 1968-1973. – 330, 326, 623, 667 с.
28. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. – 408 с.
29. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Наука, 1971. – С. 8.
30. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.
31. Заболоцкий Н., Письма 1921–1958. – Собр. соч. в трех томах, т. 3, М., 1984, – 374 с.
32. Иващенко Е. Г. Стиховое начало в малой прозе Б. Пастернака // Вестник Томского государственного университета. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stihovoe-nachalo-v-maloy-proze-b-pasternaka/viewer> (дата обращения: 22.01.2024).
33. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
34. Катаева Т. Другой Пастернак: Личная жизнь. Темы и вариации / Тамара Катаева. – Минск.: Современный литератор, 2009. – 604 с.
35. Кац Б.А. Раскат импровизаций: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Л.: Советский писатель, 1991. – 336 с.
36. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии – СПб., 1997. – С.7
37. Клинг О. Борис Пастернак и символизм: / О. Клинг // Вопросы литературы. – 2002. – № 3-4(2). – С. 25-59.
38. Кузина Н.В. Два поэтических мира: О. Э. Мандельштам и Б. Л. Пастернак: 1910-1920 гг.: автореферат дис. ... кандидата фил. наук: 10.01.01 / Смоленский пед. ин-т. – Смоленск, 1997. – 18 с.
39. Лихачев Д. С.: Поэтическая проза Бориса Пастернака // URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/kritika/lihachev-poeticheskaya-proza-pasternaka.htm> (дата обращения: 21.01.2024).
40. Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Л. Избранное: в 2 т. М., 1985. Т.1: Стихотворения и поэмы. – С. 3–28.

41. Локс К.Г. Повесть об одном десятилетии (1907–1917) // Воспоминания о Борисе Пастернаке. М.: Слово, 2005. – С. 34–53.
42. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический проект, 2012. – 205 с.
43. Лосев А.Ф. О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А.Ф. Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. – С. 605-606.
44. Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. Учен. зап. ТГУ. Вып. 236. Тарту, 1969. – 206 с.
45. Лотман Ю. М., Поэзия и проза; Природа поэзии, в его кн.: Анализ поэтического текста, Л., 1972. – 755 с.
46. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: «Искусство - СПб», 2011. – 848 с., С. 688–717.
47. Масленикова З. А. Портрет Бориса Пастернака. – М.: Сов. Россия, 1990. – 288 с.
48. Махов А.Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 223с.
49. Махов А. Е. Подражание против гармонии: «Музыкальный словарь» Ж. Ж. Руссо в контексте поэтики // Литературоведческий журнал: Науч. журн. / РАН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция языка и лит.; ИНИОН. М., 2012. № 31. – С. 21–38.
50. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 59.
51. Овсяника-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности). 5-е изд. –М.; Пг., 1923. – 97 с.
52. Озеров Л.А. О Борисе Пастернаке. – М.: Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке и технике. Сер. «Литература», №1)
53. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 8. Письма 1927—1934 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е. В. Пастернак и М. А. Рашковской. – М.:СЛОВО, 2005. – 768 с.

54. Пастернак Б.Л. Люди и положения – М.: Эксмо, 2008. – 634 с.
55. Пастернак Б.Л. Охранная грамота: [воспоминания 1900-1930 гг.] / Борис Пастернак; обложка работы худ. М. А. Кирнарского. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. –128 с.
56. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Биография / Е. Пастернак. – М.: Цитадель, 1997. – 726 с.
57. Померанц Г. Неслыханная простота: (Об отличительном качестве поэзии Б. Пастернака) // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 19-24.
58. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., Изд-во Моск. ун-та. 1976. – 208 с.
59. Померанц Г. Неслыханная простота: (Об отличительном качестве поэзии Б. Пастернака) // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 19-24.
60. Синявский А. Д. 1989. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. – С. 359–371.
61. Синявский А. Поэзия Пастернака//Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1965. – С. 9–62.
62. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуал. анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов; С.-Петербург. гос. ун-т. – 2-е изд. – СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 205с.
63. Соловьев В.С. О лирической поэзии // Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.– С. 399–425
64. Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
65. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, 4 изд., М., 1971. – С. 182—343;

66. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Академия, 1924. – 139 с.
67. Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. – М.: Новое лит. обозр., 2003. – 399 с.
68. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. – 464 с.
69. Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984. – 444 с.
70. Флейшман Л. Накануне поэзии: Марбург в жизни и в "Охранной грамоте" Пастернака // *Pasternak-Studien*. München, 1993. – 68 с.
71. Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Бремен, 1975. – 160 с.
72. Хализев В.Е. Лирика / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 2000. – С. 133–144.
73. Хализев В.Е. Поэзия и проза // Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. – 405 с.
74. Харлап М. О стихе. – М.: Художественная литература, 1966. – 150 с.
75. Цивьян Т. В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее: сб. статей / Под ред. Е.В. Пермякова. М.: Наука, 2000. – С. 74–91.
76. Чуковский К. Собрание сочинений в шести томах. Т.5. Люди и книги. М.: Изд-во «Художественная литература», 1967. – 800 с.
77. Шаламов В. Т. Собрание сочинений: В 6 т., Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. М., 2005. – С. 76-78.
78. Шеллинг Ф. Философия искусства. СПб., 1996. – С. 346.
79. Шлейермахер Ф.Д.Э. Лекции по эстетике / Шлейермахер Ф.Д.Э. // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. / [гл. ред. М.Ф. Овсянников]. М.: Искусство, 1962–1970 – Т. 3.– 1967.– С. 291–294.

80. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. – Петербург: ОПОЯЗ, 1922. - 200 с.
81. Эпштейн М. «Хасид и талмудист. Сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме» // Звезда. - М., 2000, № 4. – С. 85.
82. Эльяшевич А.П. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л., 1975. – С. 23.
83. Эльяшевич А.П. О лирическом начале в прозе // Звезда. 1961. №8.
84. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. - С. 324–338.