



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

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Акустическая картина мира в поэзии Б. Пастернака

Исполнитель Черкесова Анна Александровна

Руководитель кандидат филологических наук, доктор искусствоведения, профессор

Мышьякова Наталия Михайловна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____

(подпись)

_____ кандидат педагогических наук, доцент

_____ Кипнес Людмила Владимировна

«4» февраля 2021г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2021

Оглавление

Введение	1
Глава 1. Акустическая картина мира как предмет изучения	4
1.1 Поэтика Б. Пастернака: историографический аспект.....	4
1.2 Акустическая картина мира	16
Глава 2. Звуки и музыка в лирике Б. Пастернака	38
2.1 Звуки природы в лирике Б. Пастернака	38
2.2 Музыка как образ в лирике Б.Л.Пастернака	58
Заключение	71
Библиография	76
Приложения	84

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Б.Л. Пастернака всегда актуально. Оно дает возможность заниматься традиционными литературоведческими исследованиями на материале поэзии, прозы, мемуарно-автобиографической литературы и, одновременно с этим, более пристально и глубоко изучать проблемы интермедиальности художественных произведений, обращаясь к изобразительным, акустическим особенностям словесных текстов.

Выбор в качестве предмета исследования акустической картины мира в творчестве Б. Пастернака обусловлен чрезвычайно яркой и многообразной звуковой палитрой пастернаковской лирики, своеобразным сочетанием образов природной звуковой среды с образами музыкального искусства.

Актуальность исследования

Взаимодействие различных видов искусств, в частности, литературы и музыки проявляет себя чрезвычайно разнообразно. В этой связи исследование конкретных художественных явлений, обладающих метаморфологической поэтикой, продолжает оставаться актуальным. Обращение к творчеству Б. Пастернака закономерно, поскольку его поэзия органично включает в себя разнородные элементы, причудливо сочетая лирическое, прозаическое, музыкальное, живописное. Несмотря на многочисленные исследования, акустическая картина мира в поэзии Б. Пастернака, ее специфика, особенности ее поэтики, продолжают оставаться проблематичными. Большинство работ о звуковой стороне пастернаковских текстов исследуют их в лингвистическом аспекте. Аспект данной работы литературоведческий.

Степень научной изученности проблемы.

Изучением творчества Б. Пастернака занимаются многие российские и зарубежные ученые филологи. Еще его современники уделяли большое

внимание творчеству поэта. Исследовательская практика XX-XXI веков располагает множеством источников, среди которых выделяются:

1. биографические работы;
2. филологические работы, изучающие различные аспекты творчества Бориса Пастернака.

В первую категорию входит большое количество работ и исследований, например: «Борис Пастернак, материалы для биографии»[64] 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 [1], который был опубликован в 1976 году. В исследовании автор особое внимание обращает на равнозначность поэта и музыканта, которые проявляются в Б. Пастернаке. Помимо этой работы можно выделить публикации К. Поморска[5], которая отмечает важное место музыки в лирике Б. Пастернака, биография Б. Пастернака, написанная Р. Пейном[4] и другие.

Также в указанную группу можно отнести многочисленные заметки и воспоминания современников. О музыке в творчестве Б. Пастернака из современников автора писали Н. Вильмонт[16], В. Брюсов[12], К. Чуковский[81] и другие. В этих работах, помимо прочего, 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 [51, 5-60] и воспоминания современников [58].

Поэтику Пастернака в своих публикациях рассматривали В. Альфонсов [9], А. Жолковский[29]. Б. Гаспаров в своей работе [19] очень серьезно подходит к изучению творчества Пастернака, рассматривая его в

комплексе: он изучает не только развитие поэзии Пастернака с течением времени, но и различные «механизмы» в самом тексте произведений. 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 видные ученые занимались разбором отдельно взятых стихотворных текстов Пастернака. Среди них можно отметить А. Жолковского, Ю. Лотмана. Ю. Лотман в своих работах рассматривает вопросы и ритма и специфику работы автора с текстом на примере ранних стихотворений Пастернака. [40, 688-717]

Также в 30-е годы XX века о Пастернаке писал и Р. Якобсон, рассматривая не только его стихотворные тексты, но и прозу. [86]

Объект исследования – лирические произведения Б. Пастернака.

Предмет исследования – образы, передающие звуковое пространство природы, и музыкальные образы в поэзии Б. Пастернака.

Цель исследования состоит в определении системы художественных приемов, формирующих акустическую картину мира 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 и систематизация звуков природы в лирике Б. Пастернак.
4. Выявление и систематизация музыкальных образов в лирике Б. Пастернака.

Структура диссертации.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. АКУСТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

1.1 Поэтика Б. Пастернака: историографический аспект

Борис Пастернак традиционно осознается как один из величайших поэтов России.

Родившийся в 1890 году в культурной московской семье, Пастернак вырос в атмосфере, которая способствовала признательности к искусству и стремлению к художественным начинаниям. Его отец, Леонид Осипович Пастернак, был выдающимся русским портретистом и преподавателем живописи, а мать – пианисткой, которая пожертвовала многообещающей музыкальной карьерой в интересах мужа и детей. Пастернаки были частью исключительного интеллигентного круга, в который входили лучшие российские музыканты, писатели и художники, в том числе выдающийся писатель Лев Толстой, композиторы Александр Скрябин, Сергей Рахманинов, Антон Рубинштейн. В культурной среде дома Пастернака, замечал Герд Руге в книге «Пастернак: живописная биография», «искусство было естественной деятельностью, которая не нуждалась ни в объяснении, ни в извинении и которая могла заполнить и завладеть всей жизнью человека».[6, 11]

Пастернаку было всего четыре года, когда он впервые встретил Л.Н. Толстого на домашнем концерте, который давали мать и два профессора – скрипач и виолончелист из Московской консерватории. Постоянный контакт семьи с Толстым (Леонид Пастернак иллюстрировал произведения Л.Толстого) закончился на станции Астапово со смертью писателя. Воспоминания об этом Б. Пастернак включил в автобиографическую повесть «Люди и положения»: «Было как-то естественно, что Толстой успокоился, упокоился у дороги, как странник, близ проездных путей тогдашней России, по которым продолжали пролетать и круговращаться его герои и героини и

смотрели в вагонные окна на ничтожную мимолежащую станцию, не зная, что глаза, которые всю жизнь на них смотрели, и объяли их взором, и увековечили, навсегда в ней закрылись»[53, 321].

Встреча в 1903 году со знаменитым композитором Скрябиным побудила четырнадцатилетнего Пастернака целиком посвятить себя сочинению музыки. Он с энтузиазмом взялся за изучение музыки в Московской консерватории под руководством композитора Рейнгольда Глиера, но полностью отказался от своего призвания шесть лет спустя. Он объяснял необходимость этого трудного и радикального решения отсутствием у него абсолютного слуха и необходимых технических навыков.

Однако музыка проникала в его произведения яркой звукописью, завораживающими интонациями, своеобразным ритмом. В книге «Борис Пастернак: его жизнь и искусство» Ги де Маллак цитирует оценку Кристофера Барнса о стиле писателя: «Скрябину, несомненно, Пастернак и мы обязаны первоначальным увлечением поэта музыкой и развитием его тонкого «композиторского слуха», прослеживающимся во всей сильно «музыкальной» поэзии и прозе» [2, 181].

Де Маллак предположил, что преобладающие литературные тенденции в России начала XX века также оказали большое влияние на впечатлительного подростка. Зарождение в 1890-х годах русского символизма – романтической реакции на реализм, которую отстаивал прежде всего писатель Александр Блок, – привело к пересмотру принятых художественных концепций. Пастернак в течение нескольких лет ассоциировал себя с футуристами, группой писателей, чьи произведения были отмечены отказом от прошлого и поиском новых форм. Де Маллак указывал, что Пастернак родился в мире «повторяющихся экономических кризисов и политических репрессий, инакомыслия и убийств <...> Пастернак <...> вскоре понял, что общество, в котором он живет, обречено на радикальные потрясения».[2, 181]

Ранние переживания Пастернака, его юношеское развитие в высококультурной среде, ранние встречи с Л. Толстым и Скрябиным, его природная чувствительность и натура, склонная к мистическим предчувствиям, оказали глубокое влияние на его развитие как человека и как писателя. После изучения философии в Марбургском университете в 1912 году под руководством неокантианского ученого Германа Коэна, Пастернак снова совершил резкую перемену в своей жизни, покинув Марбург.

В 1912 году Ида Высоцкая, молодая женщина, которую Пастернак знал с детства, отказалась от предложения руки и сердца автора. Под влиянием этого отказа Пастернак оставил занятия философией и начал писать стихи.

Интермедиальность пастернаковской лирики во многом берет начало в его общей эстетической концепции, в художественном синкретизе, соединяющем разнородные феномены жизни в живое тело Мира.

Прежде всего это проявляется в отношении Пастернака к природе, в его обостренной чувствительности к ее вечной красоте, способности воспринимать ее «сплошь», в сочетании яркости, живописности, звуках, движениях. Жизнь и природа в поэзии Пастернака вещи неотделимые:

«Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех...» [51, 116]

Пастернак исследует многие настроения и «лица» природы, место человека в природном мире. В своем первом сборнике стихов, вышедшем в 1923 году «Сестра моя – жизнь», автор утверждает свое единство с природой как свое творческое кредо, которым он будет руководствоваться всегда:

«Казалось, альфой и омегой -

Мы с жизнью на один покров;

И круглый год, в снегу, без снега,

Она жила, как alter ego,

И я назвал ее сестрой.»

(«Все наклоненья и залого»[52, 252])

Поэт наделяет природу философским смыслом, через ее разнообразные описания передает внутреннее состояние человека. В его поэзии стирается грань между живой и неживой природой, они предстают как единая стихия жизни, которая не знает о своих границах.

Как отмечают все исследователи, природа наделена у Пастернака самостоятельной силой, одушевлена, очеловечена, способна к чувствам и поступкам, «смотрит» на человека своими «деревьями», «крышами», «снегами»:

«Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, - никого.» [52, 74]

Наиболее ярко и полно художественное кредо писателя, его эстетическое приятие мира целиком, проявляется в традиционной для всех поэтов теме поэта и поэзии. Говоря в стихотворении «Быть знаменитым – некрасиво...» о правилах настоящего поэта, автор осуждает внимание к «шумихе», «успеху», внешнему благополучию, поскольку это мешает желанию «возвыситься» душой над земными страстями. Говоря о творчестве, автор упоминает о его главной, важнейшей задаче:

«Цель творчества самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.» [52, 149]

Очевидно, что Пастернак не принимает пустой, незаслуженной славы, ему легче погрузиться в безвестность, чем быть у всех на слуху, ничего для этого не сделав.

Даже политические потрясения эпохи, как предполагает Де Маллак, Пастернак воспринимает в своеобразном режиме космического сознания («Лето»):

«...И пахло винной пробкой.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.

И, если разобраться,

Так пахли прописи дворян

О равенстве и братстве.

Вводили земство в волостях,

С другими - вы, не так ли?

Дни висли, в кислице блестя,

И винной пробкой пахли.» [51, 154]

Жизнь не знает пределов и во времени, ни в пространстве, прошлое и современное, далекое и близкое живет, дышит как единое целое:

«Море тронул ветерок с Марокко.

Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.

Плыли свечи. Черновик «Пророка»

Просыхал, и брезжил день на Ганге.»

(«Мчались звезды...»)[51, 174])

Роберт Пейн отмечал в своей книге «Три мира Бориса Пастернака», что «главное достижение автора в поэзии лежало <...> в его власти создавать

богатые и разнообразные настроения, которые никогда не были исследованы прежде».[4, 83]

1920-е и 1930-е годы были для Пастернака годами переломными. Он погрузился в переводы произведений иностранных писателей, в том числе У. Шекспира; почти прекратил общение с футуристами, считая их концепцию новой поэзии слишком узкой. Его поэзия не укладывалась в рамки того или иного «изма», она включал их все сразу.

Считается, что поэтика Пастернака отражала, с одной стороны, отказ от традиций XIX века, а с другой стороны, была их продолжением. Пастернак учился у русских классиков, но творчески «переписывал» их образцы. Исследователи находят в его стихах отголоски бунтарства Маяковского, урбанизма Блока и пейзажности Фета.

Ярко тропированный стиль письма Пастернака несколько затруднял понимание его ранних произведений. А.Д. Синявский отмечает: «Сгущенная метафоричность произведений Пастернака раннего периода зачастую воспринималась как претензия формы, за которой лишь смутно угадывалось глубокое содержание».[60, 9]

В автобиографическом очерке «Люди и положения» Пастернак с неодобрением смотрит на то, что он называл «манерами» своей юности: «К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет».[53, 295]

Стремясь сделать свои мысли и образы более ясными и доступными более широкой аудитории, Пастернак после 1930 года работал над развитием более простого и классического стиля письма.

В книге «Boris Pasternak: The Poet and His Politics» Лазарь Флейшман дает своему читателю более глубокий взгляд на писателя и поэта Бориса Пастернака, начиная с его детства музыканта и заканчивая получением и отказом от Нобелевской премии. Эта биография – не первая книга Л. Флейшмана о Пастернаке, и большая часть его более ранних исследований об

авторе включена в этот текст. Знакомство с Борисом Пастернаком для иностранного читателя предполагает большие познания в истории России.

Л. Флейшман ориентирован на аудиторию, которая осведомлена о различных литературных движениях и деятелях в России, а также о политическом контексте, начиная с конца девятнадцатого века и заканчивая 1980-ми годами. При написании этой книги конечной целью Флейшмана было изобразить Пастернака как философа, который задавал вопросы, не отвечая на них, как художника, не укладывающегося в одну исключительную форму, и как нонконформиста, не определяемого волей государства.

Л. Флейшман называет Пастернака доказательством того, что искусство выдерживает даже сложные социальные ситуации, такие как суровая цензура. По этой причине Л. Флейшман делает акцент на личности Бориса Пастернака, а не на его художественных произведениях. Хотя «Доктор Живаго» был самым противоречивым и, возможно, самым известным романом Пастернака, Флейшман не говорит о нем подробно. Даже в этом случае он делает расплывчатые ссылки, не цитируя напрямую и не показывая, как именно они отражают интеллект или инакомыслие Пастернака. Рисуя словесный портрет Пастернака, Флейшман ссылается на устрашающий список имен и движений и часто цитирует восприятие или реакцию других людей на Пастернака, не показывая, как именно контекст проявился в текстах Пастернака. Возможно, это слабость Флейшмана; хотя он часто ссылается на названия работ Пастернака, включая его стихи и переводы, он не использует прямые цитаты, чтобы дополнить свой анализ. Хотя его намерение состоит в том, чтобы показать, что произведения и судьба Пастернака служат постоянным напоминанием о вечно нонконформистской сущности искусства [3, 314], само искусство в биографии разительно отсутствует.

Вместо искусства Флейшман представляет интеллектуальную историю, особенно крайние интеллектуальные колебания, которые произошли в России в начале двадцатого века. В некотором смысле Флейшман изображает

Пастернака как воплощение культурного потока, поскольку Пастернак писал разными способами, в разных жанрах, и его восприятие публикой сильно варьировалось от года к году. Флейшман цитирует Валерия Брюсова - человека, «чьи оценки молодых поэтов тогда имели огромное значение» [3, 68]: «У Пастернака чувствуется величайшая сила воображения; его странные и порой неловкие образы не кажутся искусственными - поэты действительно чувствовали и видели это; «футуристичность» стихов Б. Пастернака - это не подчинение теории, а его особый склад ума» [3, 69]. Обрисовывая интеллектуальную и творческую траекторию Пастернака, Флейшман также отмечает, что Пастернак следовал футуризму как подмастерье, извлекая уроки из этого жанра и тех, кто работал строго в его рамках. Однако он отказался полностью идентифицировать себя с каким-либо движением или ограничиться написанием только одного жанра для выражения конкретных идеологий. Точно так же Флейшман описывает, как по мере того, как члены Centrifuge [издательская компания, с которой работал Пастернак], становились все более заметными, Пастернак начал дистанцироваться от ее целей. Именно здесь мы наблюдаем рождение его последовательного отказа от обязательств, столь очевидного на протяжении всей его жизни и трудов [3, 83]. Он продолжает, что в 1920-е годы Пастернака считали «антифутуристом» [3, 112].

По словам Флейшмана, Пастернак был человеком непоследовательности. Однако Флейшман никогда не изображает эти несоответствия в негативном свете и всегда использует их, чтобы поддержать свой аргумент о том, что Пастернак был творческим гением, преодолевшим ограничения, наложенные на него его временем. Флейшман пишет, что во все разные периоды жизни Пастернака, буквально в каждом тексте и, возможно, в каждой написанной им фразе присутствовали существенная уклончивость, релятивизм и двойственность. Эти качества резко контрастировали с прямоотой, прямоотой и приверженностью неоспоримым истинам, которые с начала 30-х годов считались высшими достоинствами

советской литературы и мышления [3, 7]. Хотя Флейшману удастся показать пути, которыми Пастернак развивался как художник и оторвался от статус-кво, его биография проблематична, поскольку она направлена против советской системы и не описывает Пастернака объективно. На протяжении всей биографии ясно, что Флейшман высоко ценит свой предмет - иначе он не изучал бы Пастернака так глубоко, - но часто кажется, что он увековечивает превращение человека в миф. Флейшман оправдывает все действия Пастернака, как если бы они были правильными, независимо от того, соответствовали ли они, как его отказ от Нобелевской премии, или несогласию, как его неоднократный отказ писать в рубрике соцреализма. Тем не менее, Флейшман убедительно изображает Пастернака как человека, олицетворяющего нонконформистскую природу искусства через его собственную неспособность соответствовать своим современникам, государству, прошлым и будущим версиям самого себя.

Воспринимая Пастернака как нонконформиста, необходимо задать два вопроса: если человек является неконформистом, делает ли это автоматически его инакомыслящим? Кроме того, является ли человек неконформистом и / или несогласным, если он сознательно не нарушает обычаи, а просто выражает себя аполитично? Флейшман не отвечает на эти вопросы напрямую. Однако он предполагает, что, хотя Пастернака в целом считали инакомыслящим и определенно нонконформистом, он не считал себя инакомыслящим и, как правило, не действовал с политическими мотивами.

Пастернак никогда не считал себя членом коммунистической - или какой-либо другой - партии, и он тоже не был готов подчиняться ее директивам в своих письмах ... В ответ на заявления, выражающие оппозицию советскому режиму, Пастернак любил говорить, что он коммунист. Тогда он добавил бы, что он был коммунистом в том же смысле, в каком Петр Великий и Пушкин были коммунистами, и что в России сейчас, слава Богу, это были пушкинские времена. [3, 115]

Пастернак был не только политическим конформистом или политическим инакомыслящим, но и в первую очередь политически амбивалентным. Кроме того, хотя его работы стали более противоречивыми позже в его жизни, Пастернаку часто удавалось преодолевать политический барьер так, как не могли его современники, которые часто оказывались в тюрьме, особенно в течение 1920-х годов. Флейшман предполагает, что именно «герметичность поэзии и прозы Пастернака и сложность его стиля» [3, 161] сделали Пастернака относительно невосприимчивым к политическим атакам в 1920-х годах.

Тем не менее, этот нейтралитет не сохранился и в 1930-е годы. В 1931 году Пастернак поехал в Грузию и провел время с грузинскими художниками и интеллигенцией. После этой поездки Пастернак категорически настаивал на свободе творчества поэтов и протестовал против утомительных инструкций, издаваемых [государством] для литературы [3, 166]. Эти утверждения совпали с публикацией Пастернака «Безопасного поведения», которая была осуждена за идеализм и представление буржуазного реставрационизма; к 1933 году Пастернак уже не мог сохранять свою позицию нейтральной фигуры. В течение 30-х годов он страдал от растущих творческих трудностей: он не знал, как реагировать на растущий жанр «соцреализма» или на растущую роль Сталина в сфере литературы. Пастернак испытал «интервал молчания», который длился до 1930-х годов, и не смог создать ничего полноценного до 1940-х годов. Флейшман не хочет, чтобы период молчания Пастернака выглядел строго политической демонстрацией, хотя отчасти это было связано с тяжелым политическим климатом. Вместо этого Флейшман заставляет Пастернака казаться не полностью политическим, а более интроспективным и удаленным от места и времени; он пишет, что Пастернак молчал, потому что находился в противоречии внутри, пытаясь «найти ответ на мучившие его вопросы» [3, 172].

Тем не менее он цитирует слова Пастернака в 1934 году: «Я стал частью своего времени и государства, и его интересы стали моими собственными» [3, 188]. Не противоречит ли это утверждение прямо утверждению, что Пастернак никогда не отождествлялся с какой-либо партией? Флейшман говорит, что Пастернак никогда не был так привязан к государству, как в 1934 году, когда его называли ведущим советским поэтом, но что он был политически удален в 1930-е годы. Интересно отметить колебания, которые произошли в литературной сцене, и они могут объяснить несоответствия внутри Пастернака и слов его биографа. Человека, которого сегодня уважали как литературного гения, завтра могли бы осудить; Пастернак видел, что некоторые его работы запрещены, а некоторые превознесены.

К 1950-м годам Пастернак был почти ничем для литературных критиков; Флейшман цитирует одного из редакторов литературного журнала: «Пастернак, к сожалению, не продвинулся вперед в своем понимании людей и времени, и он не выразил ни веры в этих людей, ни веры в свою эпоху» [3, 272]. Возможно, утверждение Флейшмана о том, что Пастернак никогда не отождествлял себя с одним движением, может быть верным только в том случае, если Пастернак рассматривать не с точки зрения его времени, а с удаленной точки зрения конца двадцатого века. Оглядываясь назад, Пастернак кажется больше нонконформистом, если смотреть на него со стороны.

Многие ученые филологи в своих работах рассматривают творчество Бориса Пастернака в связи с музыкальной составляющей его биографии.

Например, Б. М. Гаспаров в работе «Борис Пастернак: по ту сторону поэтики» подробно изучает становление Пастернака как поэта через его юношеские увлечения музыкой и философией: «... «триединство» творческой личности Пастернака составляет ее фундаментальную черту, во многом определяющую его уникальное место среди направлений и дискурсов мировой литературы в двадцатом столетии». [19, 5]

В книге А. К. Жолковского «Поэтика Пастернака», выпущенной в 2011 году, собраны все статьи филолога, посвященные изучению творчества поэта. В работах рассматриваются тематические и стилистические инварианты, встречающиеся в лирике Пастернака. Во втором разделе книги автор говорит о специфических для Пастернака способах обращения с синтаксисом, морфологией, различными поэтическими средствами. В третьем разделе А. К. Жолковский разбирает наиболее значимые стихотворения Пастернака с целью описания всех уровней текста и выделения универсальных приемов выразительности. В одной из статей автор выделяет музыкальное прошлое и настоящее Пастернака в один из мотивных комплексов его творчества. [29, 340]

В одной из глав своей книги «Поэт и проза», выпущенной в 2003 году, Н. А. Фатеева подробно рассматривает основные концепты и мотивы Пастернака в «динамическом развитии и в соприкосновении музыкального (звукового) и поэтического начал». [77, 6] В этом разделе большое внимание уделяется процессам преобразования музыки, красок и живописи в вербальную форму. На примере многих стихотворений из сборников «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации» и других автор изучает звучание, голос природы и окружающего мира, показывает, как тема музыки «кочует» из сборника в сборник, изменяясь, но оставаясь неизменной спутницей всего пастернаковского творчества. Фатеева указывает, что звучат у Пастернака отдельные слоги, элементы природы, музыкальные инструменты, само пространство: «...все темы «музыки» вновь повторяются по кругу в различных вариациях, в сближениях и разрывах, во взлетах и падениях, вопросах и ответах». [77, 311]

1.2 Акустическая картина мира

Картина мира – одно из основополагающих понятий, выражающих специфику отношений человека и мира, а изучение картины мира – одно из актуальных и перспективных направлений в области гуманитарных наук.

Картина мира рассматривается в различных работах. В.И. Постовалова определяет картину мира как глобальный образ объективной действительности, лежащий в основе мировоззрения человека, т.е. выражающий существенные свойства мира в понимании человека в результате его духовной деятельности.[68, 21] Человек смотрит на мир не только сквозь призму своего индивидуального опыта, но и через призму опыта общественного.[70, 32] Картина мира находится в постоянном развитии и может меняться с течением времени.

Проблема изучения картины мира, закрепленной в языке и специфической для каждой языковой группы, изучается в филологических, прежде всего лингвистических науках. Языковая картина мира представляет собой сложную структуру, имеющую множество параметров. По мнению Е.В. Рахилиной, языковая картина мира отличается от мира действительности специфическими особенностями человеческого организма, и одну и ту же ситуацию носитель языка может описывать по-разному.[69, 348]

Языковая картина мира, как и оставляющие ее зрительная и слуховая картины мира, отображая действительность, воссоздают ее по одним и тем же правилам: выделяют только «безусловно значимые» свойства воспринимаемых зрением или слухом объекты.[37, 35] По мнению А. Вежбицкой, именно в этом проявляется антропоцентричность как доминанта картины мира: нельзя «упустить» информацию, которая значима для человека.[15, 42]

Зрительное восприятие – основной способ получения информации о мире. Ведущая роль зрительной системы определяется тем, что зрение первично, оно помогает быстрее преобразовать поступающие в мозг внешние сигналы. Однако более поздние исследования показывают, что слуховое восприятие играет не менее важную роль в познании мира и только в совокупности зрительного и слухового восприятия человек получает наиболее полное знание о мире.

Объектом слухового восприятия является звук. Как объект слухового восприятия, звук наименее материален и меньше связан с объектом по сравнению со зрительным образом. В восприятии звука человек более пассивен, слушать – означает «воспринимать окружающие звуки». Звуком мы называем и физическое явление (распространение колебаний в воздухе), и ощущение слушателя. В первом случае звук – поток энергии, во втором случае – это те ощущения, которые возникают у слушателя в результате воздействия звуковой волны. Чтобы понять природу звуков, выявить наиболее характерные особенности объекта слухового восприятия, прежде всего необходимо определить звуки по характеру источника. Представляя, какие звуки и визуальные образы человек воспринимает в окружающем мире, можно воссоздать определенный фрагмент или картину мира целиком, получить информацию о мире звуков, окружающих человека.

Звучащий мир можно представить в виде двух классов – как «живой звучащий мир» и «неодушевленный звучащий мир». «Живой звучащий мир», в свою очередь, можно разделить на два подкласса: «человек» и «не человек»; второй подкласс включает в себя как звуки животных (лай собак, вой волка), так и звуки растений (шелест травы, скрип дерева).

Всю совокупность «живых» и «неживых» звуков можно представить в виде определенной системы звуковой картины мира (см. *Приложение 1*). Она обязательно должна обладать рядом специфических свойств, которые редко изучаются в исследованиях, посвященных описанию звуковой картины мира или отдельных ее фрагментов. Такое исследование может быть направлено

на изучение конкретного звукового фрагмента или мотива, но не на систему в целом.

Сам предмет изучения в разных работах называется по-разному: фоносфера [83], звукофера [36], звуковой мир [27, 75], звуковая картина мира [74], акустическая картина мира [32, 44], фонетическая картина мира [32], фоносемантическая картина мира [83], звуковой пейзаж [79], саундшафт [48, 18], саундскейп [18], звуковое пространство, звуковое поле [7], звуковой ландшафт [67] и др. Большая часть приведенных терминов употребляется как синонимы, что тоже осознается как проблематичная практика.

Из хаоса окружающих звуков человек выбирает только те звуки, которые доступны его слуху по акустическим параметрам звука или значимы для него в силу каких-то других причин.

Совокупность «слышимых» звуков представляется в виде определенной модели, которая отражает предпочтения человека. Данную модель можно выявить, опираясь на языковые факты, т.к. наиболее значимые явления действительности отражаются в языке. «Сознание не просто дублирует с помощью знаковых средств окружающую реальность, а выделяет в ней значимые для субъекта признаки и свойства, конструирует их в идеальные, обобщенные модели действительности». [65, 12] Отбор звуков из всей совокупности окружающих человека звучаний и отражение их в языке является одним из способов концептуализации и систематизации пространства, а значит одним из фрагментов языковой картины мира.

«Звуковой образ – совокупность звуковых (речевых, музыкальных, шумовых) элементов, создающих посредством ассоциаций в обобщенном виде представления о материальном объекте, явлении, историческом событии, характере человека», которые воплощаются в звуковом знаке-символе.

Русский поэтический идеал человека – это существо высоконравственное, мыслящее, осознающее себя как природный феномен, познающее свое «я» и окружающий мир, чувствующее все нюансы

отношений «мыслящего тростника» (Б. Паскаль) с «общим хором» и строящего эти отношения в соответствии с нравственными нормами.

Звучащий обыденный природный мир превращается в высокую духовную сущность. В антропосфере, говоря словами И. Бродского, «постепенно действительность превращается в Недействительность». Физиологический акт в антропосфере трансформируется в акт духовный:

«Пью горечь тубероз, небес осенних горечь

И в них твоих измен горящую струю.

Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,

Рыдающей строфы сырую горечь пью;

Как детский поцелуй, спокойно дышит стих»

(«Пирьы» [51, 70])

«Природный звук обретае сущность идеальную:

В сахарнице, как мышь, копаеся анапест»

(«Пирьы» [51, 70])

«И наоборот, природный мир превращается в утилитарно-вещный:

Всю ночь вода трудилась без отдышки.

Дождь до утра льняное масло жег.

И валит пар из-под лиловой крышки,

Земля дымится, словно шей горшок»

(«Петухи» [51, 222])

И вещи, и природа очеловечиваются через телесные звуки:

«Небу под снег хотелось,

Улицу бил озноб,

Ветер дрожал за целость

Вывесок, блях и скоб»

(«Оттепелями из магазинов...» [51, 83])

В поэзии используются разнообразные приемы усиления фонетической выразительности речи. Поэты стремятся к достижению звукового подобия лексики, отбирая слова, в которых повторяются одни и те же или похожие звуки, целые созвучия. Однако звуковые повторы – не всегда обязательная принадлежность поэтической речи. В русской системе стихосложения, как отмечают исследователи, звуковые повторы не являются канонизированным приемом, как, например, в финском, эстонском, якутском и некоторых других языках. [24, 25-30]

В поэтической речи звуковые повторы становятся ярким стилистическим средством звукописи. Например:

«В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега,-

Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник - осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!»
(«Метель» [51, 86])

Здесь повторяются и гласные, и глухие согласные; такие повторы делают текст более мрачным, заставляя читателя почувствовать одиночество описываемого места. Чем больше звуков вовлекается в такую «перекличку», чем заметнее их повторение, тем большее эстетическое наслаждение приносит звучание текста. К тому же, как подчеркивают современные исследования фоники, «заметное отклонение количества звуков от нормы резко повышает их информативность, соответствующая символика как бы вспыхивает в сознании (подсознании) читателя, окрашивая фонетическое значение всего текста». [80, 36]

В. И. Хаменок в работе «Музыкальный аспект в творчестве Б.Л. Пастернака» подробно рассматривает средства выразительности в лирике поэта. [78]

В зависимости от характера повторяющихся звуков различают два основных типа звуковых повторов: аллитерацию и ассонанс.

Аллитерацией называется повторение одинаковых или сходных согласных. С наибольшей определенностью слух улавливает повторение согласных, стоящих в предупредительном положении и в абсолютном начале слова. Повторение различных звуков (благозвучных или труднопроизносимых) может привести к созданию эвфонического эффекта и придать тексту общую характеристику консонантности или диссонантности. Я. Росс, исследуя вопросы благозвучия в музыке, уточняет, что «консонантностью или диссонантностью могут быть охарактеризованы единичные, одновременно звучащие комбинации звуков (по мнению некоторых исследователей, даже один звук)». Помимо этого, он считает, что консонантность может восприниматься в качестве «фактора, влияющего на образование музыкальной формы и активизацию процесса интонирования или звуковую стабилизацию лада». Далее, со ссылкой на работу С. Григорьева, Я. Росс указывает, что «предшествующий музыкальный опыт индивида также может влиять на оценку консонантности единичного созвучия»⁸⁶⁵.

Мы замечаем повторение не только одинаковых согласных, но и сходных по какому-либо признаку (по месту образования, участию голоса и т.д.). Так, возможна аллитерация на *д - т, з - с*, и подобные, а также на губные, сонорные и т.д.:

«Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,
Прислушайся к голой побежке бесснежья.
Разбиться им не обо что, и заносы
Чугунною цепью проносятся понизу
Полями, по чересполосице, в поезде,
По воздуху, по снегу, в отзывах ветра,
Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.»
(«Дурной сон» [51, 75])

За основу принимается классификация О. Брика, поэтому сперва рассмотрим двухзвучные повторы. В пример можно привести следующие строчки:

«Пристани бьют в ледяные ладоши... [51, 81]
По стене сбежали стрелки.» [51, 137]

В первой поэтической строке звуковой повтор [л] и [д] тесно связан со смыслом стихотворения: читающий может услышать, как ледяные глыбы сталкиваются с пристанью. Звукосочетание [ст] – в большей части из-за трудности произнесения [т] – создает эвфонический эффект: появляется аналогия с мерным тиканьем часов и движением времени.

Далее рассмотрим трехзвучные повторы. В стихотворении «Может статься так, может иначе...» читаем:

«Может статься так, может иначе,
Но в несчастный некий час...» [51, 178]

Звукосочетание [м], [ж] и [т] в первой строке вместе с неоднократным повторением [н] напоминает о низком гуле колокола-гиганта, который качается из стороны в сторону.

Так же важным для фоносемантики является место звука в слове. Ю. Лотман, считает, что важна имеет не только частота употребления звуковой структуры, но и «повторяемость позиции (в начале слов или стихов, во флективных элементах, под ударениями, повторяемость групп фонем относительно друг друга и пр.)» [40, 850]

О. Брик начинает свою классификацию с двухзвучных повторов. Далее количество звуков в повторах увеличивается. Но нельзя недооценивать значимость однозвучных повторов: часто один звук, который неоднократно повторяется в одном стихотворении, участвует в создании различных эвфонических эффектов.

При двух- и трехзвучных повторах акустическая картина произведения меняется: преобладание повторов одного звука на протяжении всего стихотворения имеет большую выразительность.

«Для сравнения этих подходов приведем пример:

От тела отдельную жизнь, и длинней
Ведет, как к груди непричастный пингвин,
Бескрылая кофта больного – фланель:
То каплю тепла ей, то лампу придвинь.
Ей помнятся лыжи. От дуг и от тел,
Терявшихся в мраке, от сбруи, от бар
Валило! Казалось – сочельник потел!
Скрипели, дышали езда и ходьба.
Усадьба и ужас, пустой в остальном:
Шкафы с хрусталем, и ковры, и лари.
Забор привлекало, что дом воспален.
Снаружи казалось, у люстр плеврит.
Снедаемый небом, с зимою в очах,

Распухший кустарник был бел, как испуг.
Из кухни, за сани, пылавший очаг
Клал на снег огромные руки стряпух.» [51, 179]

Используя классификацию О. Брика можно выделить многочисленные повторы [ст], [тл], [пл], [стр], которые по звучанию напоминают слова «плоть», «страх» и «старость», потому что входят в их состав. Эти слова напрямую не встречаются в стихотворении, но можно увидеть намеки на них на семантическом уровне: «испуг», «тело», «зима». Б. Томашевский пишет, что «представление о фонеме легко ассоциируется с теми словами, в которые звук входит». [76, 96]

В приведенном стихотворении присутствует наличие фонема [ф]. Появление частого повтора этой фонемы наталкивает на мысли о грусти, грубости, затхлости, медлительности, принося стихотворению особую семантическую окраску. Возникновение подобных ассоциаций усиливает влияние на читателя, воссоздавая атмосферу болезни.

Далее можно рассмотреть стихотворение «Дурной сон»,

Звукобуквенным центром «Дурного сна» является «с». Но прежде нужно обратиться к двухзвучным повторам. В стихотворении встречаются такие сочетания, как [пр] и [тр], [жк], [лз], [рст] и подобных им:

«Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,
Прислушайся к голой побежке бесснежья.
Разбиться им не обо что, и заносы
Чугунною цепью проносятся понизу
Полями, по чересполосице, в поезде,
По воздуху, по снегу, в отзывах ветра,
Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,
Сквозь диски, сквозь десны безносых трущоб.
Прислушайся к гулу раздолий неезженных,
Прислушайся в бешеной их перебежке.

К кому присоседиться, верстами меря...» [51, 75-77]

Эти сочетания звуков препятствуют произношению строк стихотворения. Наиболее затруднительными можно выделить следующие строки:

«Расскальзывающаяся артиллерия
Тарелиями ластится к отзывам ветра» [51, 76]

Повторение фонемы [с] создает своеобразную тревожную сонную атмосферу, полностью отвечающую названию стихотворения.

Фонема [с] в стихотворениях Пастернака часто связана со сном. Вот несколько примеров:

«На даче спят. В саду, до пят,
Подветренном, кипят лохмотья.
Как флот в трехъярусном полете,
Деревьев паруса кипят.
Лопатами, как в листопад,
Гребут березы и осины.
На даче спят, укрывши спину,
Как только в раннем детстве спят.

Спи, былё. Спи жизни ночью длинной.
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят.»
(«Вторая баллада» [52, 61-62])

«На Грузии не счесть
Одёж и оболочек.
На свете розы есть.
Я лепесткам не счетчик.

О роза, с синевою
Из радуг и алмазин,
Тягучий роспуск твой,
Как сна теченье, связан.» [52, 105]

Из вышеприведенных строк видно, что повторение фонемы [с] используется Пастернаком для выражения темы сна. Кроме того, прослеживается закономерность связи сна и природы.

Аллитерация – самый распространенный тип звукового повтора. Это объясняется доминирующим положением согласных в системе звуков русского языка. Семантическая весомость согласных способствует установлению разнообразных предметно-смысловых ассоциаций, поэтому выразительно-изобразительные возможности аллитераций шире, чем ассонансов.

Ассонансом называется повторение гласных. В основе ассонанса обычно оказываются толь ударные звуки, так как в безударном положении гласные часто значительно изменяются. Поэтому иногда ассонанс определяют как повторение ударных или слабо редуцированных безударных гласных.

В одном и том же тексте различные звуковые повторы часто используются параллельно. Например:

«Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.»
(«Зимняя ночь» [54, 533])

Здесь ассонанс на *е*, и аллитерации на *м*, *л*, *с*, *в*; в первых двух строках повторяются губные; в звуковой «перекличке» участвуют сочетания согласных *мл*, *вс* - *св*.

Звуковые образы значили для Пастернака очень многое. Даже поэзию он определил как звучание:

«Это - круто наливавшийся свист,
Это - щелканье сдавленных льдинок,
Это - ночь, леденящая лист
Это двух соловьев поединок.»
(«Определение поэзии» [51, 131])

Н. Банников, как и другие исследователи, не исключают взаимосвязь инструментовки стиха Пастернака с рисуемыми реальными предметами. «В стихотворении «Весна», – пишет исследователь, – два первых четверостишия инструментованы на звуки [п] и [р], с опорой на гласную «а»: апрель, парк, реплики, гортань, пернатые, аркан, гладиатор - все эти слова как бы стянуты единой фонетической сетью и своими звуками говорят о терпкой и по-своему хрупкой атмосфере ранней весны». [59]

«Что почек, что клейких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.
Лес стянут по горло петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа»
(«Весна» [51, 90])

В стихотворении «Двор» Пастернак создает звуковой узор повторами [в] и [р]:

«Видишь, полозьев чернеются швы,
Мерзлый нарыв мостовых расковыряя
Двор, ты заметил? Вчера он набряк,

Вскрылся сегодня, и ветра порывы
Валятся, выпав из лап октября,
И зарываются в конские гривы.»
(«Двор» [51, 74])

Аллитерация звуков [в] и [р] напоминают читателю порывы ветра. Эти звуки можно отметить в изображении ветра и в других стихотворениях:

«Им ветер был роздан, как звездам - свет,
Он выпущен в воздух, а нового нет.»
(«Мельницы» [51, 104])

Или

«Душистой веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо...»
(«Развлечения любимой. «Душистой веткою машучи...» [51, 127])

При анализе стихотворения «Сложь весла» можно заметить, что в первой строфе почти отсутствует [р], но используются плавные сонорные [л], [н] и гласная [о]. Отсюда замедленность темпа и настроение покоя.

«Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины - О, погоди.
Это ведь может со всяким случиться!»
(«Сложь весла» [51, 127])

Во второй строфе Пастернак прибегает к аллитерации [р]. Что добавляет строфе убыстрение темпа и экспрессивную окрашенность:

«Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит - пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!»

(«Сложа весла»)

Звук [ш] у Пастернака означает скуку и уныние:

«Я не знаю, что тошней

Рушащий лист с конюшни

Или то, что все в кашне

Все в снегу, и все в минувшем.»

(«Зимнее утро. Пять стихотворений» [51, 197])

«Ты близко, ты идешь пешком

Из городка и тем же шагом

Займешь обрыв, взмахнешь мешком

И гром прокатишь по оврагам.»

(«Приближенье грозы» [51, 227])

«Чем утешить эту ветошь?

О, ни разу не шутивший,

Чем запущенного лета

Грусть заглохшую утишить?»

(«Mein libchen, was willst du noch mehr?» [51, 137-138])

Следующим можно рассмотреть такое явление, как переключки, которое упоминает в Т. Николаева в своем исследовании поэтики «Слова о полку Игореве». Николаева выделяет «контактные» переключки и переключки, непосредственно связанные со смыслом произведения. [50, 425-426] Переключками называются повторы не просто звуков, но звуковых сочетаний. Например:

«Горючая давность ударит из скважин,

Околицы, лица, друзья и семья.» [52, 66]

«Околицы» - «лица» - это переключки.

Часто в творчестве Пастернака встречается анафора – повторы звуков, слов или словосочетаний в начале строки. Приведем пример синтаксической анафоры:

«По дому бродит привиденье.

Весь день шаги над головой.

На чердаке мелькают тени.

По дому бродит домовой. «

(«Июль» [52, 155])

Между тем, О. Брик в своей классификации повторов определяет анафору как скреп.

Следующим средством выразительности можно назвать фугу. Т. Николаева под звукописью типа фуги понимает повтор определенного комплекса звуков, развитие которого происходит путем постепенного введения новых звуков в уже сложившийся рисунок, за счет чего создается так называемая масштабная «фугированная ткань». [50, 445-446]

Появление фуги на различных уровнях организации текста, наиболее вероятно, свидетельствует о том, что между музыкой и литературой обнаруживается значительно больше сходных черт, чем можно было предполагать ранее.

Примером фуги на микроуровне можно считать такие строки:

«Стучат колеса на селе.

Струятся и хрустят колосья.

<...>

Но они не жалуются на каторгу.

Наливаясь в грядущем и тлея в былом,

Неизвестные зарева, как элеваторы,

Преисполняют их теплом.»

(«Мельницы» [51, 103])

Стык – еще один вид звукописи. О. Брик определяет его как повтор, находящийся в конце одной строки и в начале следующей за ней. [10, 117-119] Рассмотрим примеры:

«Полмиру затмевает свет
Несметный вихрь песчинок.»
(«Русскому гению» [52, 255])
«Но друг и сам был городом, как Омск
И Томск, - был другом войн и перемирий...»
(«Окно, пюпитр...» [52, 67])
«Как тогда, четверть века назад,
На заре молодых вероятий...»
(«1917-1942» [52, 258])

В приведенных текстах стык представлен одной парой в каждом случае, в отличие от этого отрывка:

«Из парка спускалось в овраг, и впотьмах
Выпархивало на архипелаг
Полян, утопавших в лохматом тумане...»
(«Из поэмы» [51, 107])

Вторая строка становится связующим звеном между двумя стыками. Начало этого стиха представляет собой вторую часть стыка, начатого в первой строке, а ее конец является началом стыка, завершаемого в третьей строке.

Далее будет рассмотрено такое явление в границах качественной эвфонии, как эпифора, или, по названию О. Брика, концовка. [10. 119]

Сопоставим следующие отрывки, которые, хотя и являются примерами эпифор, значительно между собой разнятся:

«О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,

Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.»
(«Во всем мне хочется дойти до самой сути» [52, 148])
и
«Правдоподобье бед клеветет,
Соседство богачей,
Хозяйство за дверьми клеветет,
Веселый звон ключей.
Рукопожатье лжи клеветет,
Манишек аромат,
Изящество дареной вещи,
Клеветет хиромант.
Ничтожность возрастов клеветет.»
(«Клеветникам» [51, 186-187])

Итак, в первом случае повторяется звук [х] – за исключением двух предлогов «о», все слова, входящие в данное четверостишие, стоят в одной грамматической форме, являясь однородными членами предложения, и имеют окончания –ах, –ях. Во втором случае повторяемым элементом является не форма слова, а лексема – «клеветет» – целиком. Возможны следующие разновидности эпифоры: 1) на фонетическом и 2) на лексическом уровнях. Выделяется еще два типа концовок: а) эпифора рифмовки и б) нерифмованная эпифора.

Первая из указанных категорий довольно обширна и покрывает собой стихи с точной рифмовкой:

«В квартире прохлада усадьбы.
Не жертвуя ей для бесед,
В разлуке с тобой и писать бы...»
(«Кругом семенящейся ватой...» [52, 73])
«Сиренью, двойными простенками

Лиловых и белых кистей.
Пестреющей между простенками
Осыпавшихся крепостей.»
(«Трава и камни» [52, 166-167])

В некоторых эпифорах основную роль играют ассонансы:

«И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

<...>

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.»
(«Ночь» [52, 167])

В первом примере рифмуются «пока» и «облака», во втором – «бары» и «кочегары». В обоих случаях основополагающей для идентификации факта наличия или отсутствия рифмы являются гласные звуки, в отличие от ранее приведенных отрывков с доминирующими согласными. Следовательно, и ассонанс, и аллитерация оказываются достаточно продуктивными в плане возможности генерировать эпифору. Возможен еще один случай взаимодействия на уровне аллитерации и ассонанса – взаимодополнение:

«Точно срам и поруганье
В стаях листьев и ворон,
И дожде, и урагане,
Хлещущих со всех сторон.»
(«Ненастье» [52, 165-166])

В рифмованной паре «ворон» – «сторон» эффект максимального уподобления достигается благодаря тому, что лишь [в] и [ст] отличают эти лексемы друг от друга, остальные четыре звука в них идентичны. Сходную картину наблюдаем и в паре «ямах» – «рамах», встречающуюся в стихотворении «Золотая осень»:

«Погребенная земля
Под листвой в канавах. Ямах.
В желтых кленах флигеля,
Словно в золоченых рамах.» [52, 164]

Б. Пастернак нередко пользуется неточной рифмовкой. Например:

«Где с гордою лирой Мицкевича
Таинственно слился язык
Грузинских цариц и царевича
Из девичьих и базилик.»
(«Трава и камни» [52, 167])

Данный отрывок интересен в связи с тем, что в нем перемежаются как точная («Мицкевича» – «царевича»), так и неточная («язык» – «базилик»). Вторая пара, рассматриваемая через призму точности рифмы, кажется неподходящей, тем не менее, она значима для предлагаемого исследования, поскольку содержит в себе все элементы, необходимые для того, чтобы соответствовать критериям определения эпифоры (повтор [з] и [к] имеет место, хотя в слове «базилика» между этими звуками вклинивается [л]). Из вышесказанного можно сделать вывод, что и при неточной рифмовке возможно сохранение эвфонического эффекта.

Аллитерации у Пастернака сложны и многообразны. Банников писал: «В них есть своя непосредственность и красота, и она рисуют нам Пастернака как большого и тонкого музыканта». [59]

Выразительным средством звукописи может стать подчеркнутое благозвучие и неблагозвучие. Благозвучные строки обычно отражают красоту описываемого предмета, передают положительные эмоции лирического героя, находящего в своей душе отзвук миру прекрасного.

Неблагозвучные слова могут выполнять в поэтической речи яркую выразительно-изобразительную функцию. Так, при звукоподражании часто обыгрываются шипящие. Именно на повторении «некрасивых» звуков, свистящих и шипящих, а также на звуковой выразительности причастий построена звукопись поэтических строк Б.Л. Пастернака:

«Капель до половины дня,
Потом, морозом землю скомкав,
Гремит плавучих льдин резня
И поножовщина обломков.
И ни души. Один лишь хрип,
Тоскливый лязг и стук ножовый,
И стაკивающихся глыб
Скрежещущие пережевы.»
(«Ледоход» 1956 [51, 442])

Разнообразные приемы усиления звуковой выразительности могут быть использованы с целью звукоподражания. Звукоподражание – это употребление слов, которые своим звучанием напоминают слуховые впечатления от изображаемого явления.

Ономатопеический эффект может присутствовать даже в предложении, почти не содержащем ономатопеических слов (исключение «цокают»), как результат аллитерации:

«Как носят капли вести о езде,
И всю-то ночь всё цокают да едут,
Стуча подковой об одном гвозде
То тут, то там, то в тот подъезд, то в этот.»

(«Спекторский» [52, 9])

Звуковые повторы в поэтической речи подчеркивают ее эмоциональность, придавая большую «выпуклость» сходным фонетическим словам.

«И шальной, шевелюру ероша,
В замешательстве смысл темня,
Ошарашит тебя нехорошей,
Глупой сказкой своей про меня.»

(«Весна. Пять стихотворений» [51, 200])

При чтении стихов Пастернака можно заметить, что самый употребляемый согласный звук - [р]. Это можно объяснить любовью Пастернака к грозовым ливням, «гроза» в его сознании раздваивается на грозу как явление природы и грозу как некое социальное явление. [Р] символизирует раскаты грома и треск молний. Ярким примером этого служит стихотворение «Наша гроза».

«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»

(«Наша гроза» [51, 134])

Во второй строфе использование [з], [с], [ш], [ц] можно истолковать как передачу звуков падающих тяжелых капель дождя. В целом [р] в этом стихотворении выражает «взрывные» эмоции: озорство, гнев, радость, а

также помогает определить цветовое восприятие: цвет огня, коричневый, розовый, бордовый, цвет пожара и румянца.

Как мы видим, Б.Л. Пастернак в своих стихотворениях искусно использует средства звуковой выразительности, заставляя читателя полностью погружаться в художественный мир. Таким звучанием Пастернак во многом обязан тесной связи своей жизни с музыкой.

ГЛАВА 2. ЗВУКИ И МУЗЫКА В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА

2.1 Звуки природы в лирике Б. Пастернака

Как только мы начнем рассматривать звуковые образы в лирике Б.Пастернака в комплексе, то сразу понимаем, что звук – это практически основная и, что важно, структурообразующая категория его поэтики. Пастернак вырабатывает собственную уникальную эстетическую систему, когда находится между полюсами символизма и авангарда. Творческое самоопределение и становление его как поэта происходит в 1910-1920-х годах. Б.Пастернак размышляет над ключевыми установками и идеями модерна и, конечно же, над различными подходами к звуку. В символизме слово обладает заклинательной, даже «магической» силой. Слово становится музыкой, но не столько обладающим реальной звуковысотностью, реальной звуковой плотностью, сколько становится звукообразом, который связан с метафизической проблематикой. И Пастернак, и символисты понимают поэта как Творца, который создает новый мир и, поэтому, имеет особый статус. Отражение этой концепции мы можем наблюдать в мифопоэтических текстах поэта.

В ранних произведениях Пастернака звук существует в синкретическом виде, он неотделим от предметов и объектов, обладает неким символическим смыслом. И несмотря на это, даже в ситуации неделимости образа и звука, мы можем видеть как начинает складываться «пастернаковская» мифопоэтика, в которой звук будет функционировать полноценно и самостоятельно. В стихотворениях первых поэтических сборников наблюдается постоянное упоминание знаков и образов, отсылающих к культурно-музыкальному контексту. Однако символические значения этих образов переосмысливаются, размываются. Происходит это через стирание или нейтрализацию символизации: «Я рос, меня, как Ганимеда...»; обнаружение в символе другого плана - «Разочаровалась? Ты думала – в мире нам...», «Болезнь»; символ может оживляться, овеществляться как в

стихотворениях «Сон в летнюю ночь», «Рояль дрожащий пену с губ оближет»; может происходить метонимическое замещение символа, как, например, в стихотворениях «Февраль. Достать чернил и плакать!...», «Импровизация». Интересно, что именно через звук(или звучание) происходит перерастание романтической традиции и уход от нее. Это мы можем наблюдать в двух вариантах текста «Мне снилась осень в полусвете стекол...».

Поэтому появление семантического поля «творчества» - не случайно. Идея творения вообще центральная в пастернаковской мифопоэтике. Она проявляется на уровнях темы, мотива, образа, отражая всю эстетическую систему автора в целом. Чтобы появилось творчество, нужен звук. Он создает для него необходимое пространство, провоцирует. Но и творчество в свою очередь влечет за собой различные звукообразы, создает их особую полифоническую ткань, обнажает звуковую структуру текста вместе со всеми специфическими особенностями лирического героя Пастернака. Важным в этом понимании становится и текст «Определение поэзии»: звукообразное напряжение и притяжение звуковых фактур буквально производят, провоцируют появление поэзии и творчества в целом.

Интересно, что находясь между полюсами символизма и авангарда, в работе со звуком Пастернак ближе к авангардному принципу оформления звукообраза. Ведь именно там звук существует и действует так же, как и предметы вещного мира. Звук обладает своей структурой, плотностью, он не выводится во внетекстовое измерение.

Многие литературные критики считают Бориса Пастернака «визуальным» поэтом. Этот факт неоднократно подчеркивался в различных работах о его творчестве. Ю.М. Лотман в своем глубоком анализе ранних стихотворений Пастернака акцентирует внимание на том, что мир поэта наблюдаем и воспринимаем «Общая идея у Пастернака — это увиденная идея». [41, 228] Он также ссылается на строку из письма М. Цветаевой,

которая пишет о разнице в их восприятии мира: «Пастернак в стихах видит, а я слышу». [41, 227]

Действительно, первое, на что обращаешь внимание при чтении стихов Пастернака, – это яркая наглядность и ясность всего, что описано в стихах. Поэтические образы так живописны и так представимы, что многие стихи можно сравнить с гравюрой, где верность образов достигается несколькими четкими линиями.

Однако визуальные образы – не единственные в поэзии Пастернака. Его стихи не только «наблюдаемые» и «увиденные», но и «услышанные». В его стихах слуховым впечатлениям отводится не только важная, но часто и главная роль. Пастернак успешно использует свою повышенную чувствительность и наблюдательность в восприятии явлений жизни и музыкальные переживания раннего детства.

Музыка играет огромную роль в творчестве Пастернака. Это явлено в принципах построения отдельных стихотворений и целых поэтических циклов, аналогичных принципам построения музыкальных произведений, в звуковой организации стихотворений, в разнообразии музыкальной лексики.

Поэт часто называет произведения музыкальными жанрами, формами, использует имена музыкантов: «Импровизация», «Хор», «Скрипка Паганини» и др. В цикле «Темы и вариации» разнообразно используется профессиональная музыкальная терминология, названия музыкальных инструментов, музыкальных произведений, имена композиторов. Звуки в поэзии Пастернака это и звуки повседневной жизни, и природы, и музыки; они богаты, разнообразны, поэт улавливает их тонко и мастерски.

В работе «Видение мира в духе музыки» Б.В. Асафьев подробно изучает звуковую «палитру» А. Блока, используя такие термины, как «звучание» и «звуковые образы». «Звучащие образы, – пишет исследователь, – это образы, которые «подразумевают состояние звучания (например, все, что связано с идеей звона), а звуковые образы – названия, связанные со

звуками, но не сами звуки (например, музыка, названия инструментов)». [22, 57]

Для Пастернака внимательное вслушивание в окружающий мир – один из путей познания мира:

«Прислушайся к гулу раздолий неезженных,
Прислушайся к бешеной их перебежке.»
(«Дурной сон» [51, 76])

«Я слышу мокрых кровель говорок,
Торцовых плит заглохшие эклоги.»
(«Анне Ахматовой» [51, 213])

В поэзии Пастернака изображение природы занимает первое место, ведь он часто раскрывает душу человека, чувство любви через описание пейзажа.

Поэт представляет себя связующим звеном, посредником между звучащим миром природы и теми, кому он открывает ее тайны: «Я – уст безвестных разговор ...».

«Но мхи пугливо попирая,
Разгадываю тайну чар:
Я – речь безгласного их края,
Я – их лесного слова дар.
О прослезивший туч раскаты,
Отважный отроческий ствол!
Ты – перед вечностью ходатай,
Блуждающий – я твой глагол.
О, чернолесье – Голиаф,
Уединенный воин в поле!
О певческая влага трав,
Немотствующая неволя!

Лишенный слов – стоглавый бор
То – хор, то – одинокий некто ...
Я – уст безвестных разговор,
Я – стон дремучих диалектов.»
(«Лесное» [51, 327])

Поэт наделяет голосом мир в целом и отдельные его проявления:
«Разорванное кружево
Деревьев говорливых»
(«Ивака» [51, 65])

Деревья обретают голос, как будто бы им есть что сказать человеку. Однако взаимодействие природы и человека для Б. Пастернака – диалог равных, и метемпсихоз – одно из важнейших качеств художественного текста Пастернака. [78, 36-37]

Мотив сравнения изображения леса с изображением храма стал перекрестным для многих произведений Пастернака и лег в основу его философского представления о природе как храме, включающем мифологические и библейские традиции. Храмовые аллюзии присутствуют в описании леса во многих литературных произведениях Пастернака: в лесу царит «соборная тьма», лесные звуки напоминают храмовое пение, стволы деревьев похожи на «ряды молящихся» или святых. Восходящий образ леса и собора дает образное представление о Высшем Законе Вселенной: Природа пронизана Божественным планом и существует в полной гармонии с ним. Идея Природы как храма лучше всего представлена в заключительном сборнике стихов «Когда разгуляется» и в романе «Доктор Живаго».

Зрение и слух в поэзии Пастернака дополняют друг друга и часто взаимодействуют. В одном из стихотворений есть казалось бы парадоксальное сравнение – зрение называется «наиглушайшим» органом:

«Закрой глаза. В наиглушайшем органе

На тридцать верст забывшихся пространств
Стоят в парах и каплют храп и хорканье,
Смех, лепет, плач, беспмятство и транс.» [51, 200]

Все видимое преобразуется в звуковой поток, а мир воспринимается через звуковой поток и звуки. Любое явление или предмет обладает даром звучания. Это касается даже тех, которые, согласно обычным представлениям, «немые» и «безмолвны».

В одном из стихотворений из книги «Второе рождение» руда, скрывающаяся в ущелье реки Терек, обладает человеческими эмоциями. Она звучит, и эти интенсивные резкие звуки обеспечивают драматический эффект, заставляя стихотворение менять свое мирное повествование. И эхо здесь не просто повторение услышанного. Воображение поэта перевоплощает его в шоссейного мастера, который равнодушно убирает все, что лежит на дороге:

«На дне той клетки едким натром
Травится Терек, и руда
Орет пред всем амфитеатром
От боли, страха и стыда.
Он шел породой, бьющей настежь
Из преисподней на простор,
А эхо, как шоссейный мастер,
Стребало в пропасть этот сор.»
(«Волны» [52, 55])

Противоречие между криком отчаяния и спокойным и бездушным «отношением» к нему поистине трагично.

Визуальные и звуковые образы в поэзии Пастернака дополняют друг друга и не могут быть разделены:

«Пекло, и берег был высок.

С подплывшей лодки цепь упала
Змеей гремучею – в песок,
Гремучей ржавчиной – в купаву.»
(«Подражатели» [51, 125])

Образ соскальзывающей и падающей вниз цепи вызывает ассоциацию со змеей, а ее звон рождает новое сравнение – змея оказывается гремучей змеей, то есть сравниваются не только внешние признаки и характеристики предмета, но и его «голос». Именно «голос» делает объект уникальным, наделяя его специфическими чертами. Иногда «видимое» и «невидимое» в поэзии Пастернака возникает из «слышимого»:

«Уж замка тень росла из крика
Обретших слово...»

В этом случае раздельное и независимое существование «слышимого» и «видимого» невозможно – один образ дополняет другой. Таким образом, можно говорить о взаимодополнении звучащего и визуального в поэзии Пастернака.

Примером взаимопроникновения зрительных и слуховых впечатлений является стихотворение «Послесловье», где творческое воображение поэта придает свету способность звучания. В стихотворении есть только один «звучащий» образ – это отражение заходящего солнца, сияющего, как драгоценный камень в волосах женщины, и жужжащего, в воображении автора, как летящий шмель:

«Это – запад, карбункулом вам в волоса
Залетев и гудя, угасал в полчаса...»
(«Послесловье» [51, 161])

Чрезвычайно острые, а потому кажущиеся очень оригинальными, звуковые и визуальные представления поэта, сливающиеся в неразрывное

целое, взаимопроникающие друг в друга, создают неповторимый поэтический образ пастернаковской лирики.

Другим примером взаимопроникновения «звучащего» и «видимого» являются заключительные строфы поэмы «Лейтенант Шмидт». Как и в предыдущем стихотворении, здесь «звучит» свет – яркий прожектор, пронзающий темноту люка с обреченными на смерть людьми. Этот свет принимает форму страшного и безжалостного монстра, который с шипением подкрадывается к своей жертве:

«Вдруг по тьме мурашками пробежал прожектор.

«Прут» зевнул, втянул тысячеперстье лап.

Свет повел ноздрями, пробираясь к жертвам.

Заскрипели петли. Упал железный трап.

Это канонерка пристала к люку угольному.

Свет всадил с шипеньем внутрь свою иглу.

Клетку ослепило. Отпрянули испуганно.

Путаясь костями в цепях, забились вглубь.»

(«Лейтенант Шмидт» [51, 323])

В последней строфе поэмы «звучащее» – «слышимое» (крики и рыдания осужденных) и видимое (прожектор) представлены в сложном синтезе. Звук здесь «уплотняется» и становится настолько плотным и реальным, что свет «окунается в вопли», как в воду, и обрывается в звуках рыданий:

«Счет пошел на миги. Крик: «Прощай, товарищи!» –

Породил содом. Прожектор побежал,

Окунаясь в вопли, по люкам, лбам и наручням,

И пропал, потушенный рыданьем каторжан.»

(«Лейтенант Шмидт»)

По представлениям поэта, звучат не только предметы и явления, окружающие человека. Космос и вся Вселенная тоже полны звуков. Эти принципы формировались в поэзии Пастернака постепенно. Например, в сборнике «Сестра моя – жизнь», датированном 1917 годом, поэт пишет о звездах, доступных только человеческому зрению:

«Блещут, дышат радостью,
Обдают сиянием,
На таком-то градусе
И меридиане.»
(«Звезды летом» [51, 130])

Но они могут слушать «... Все, что им нашаркали, все, что наиграли», оставаясь таинственно немыми в безмолвной Вселенной:

«... Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.»
(«Определение поэзии» [51, 132])

В более поздний период своего творчества (в 50-е годы) появляется мотив прислушивания к звукам космоса и загадкам Вселенной:

«Из глубин сокровенных природы
Разольется поток голосов.
Я услышу летящий под своды
Гул и плеск дискантов и басов.»
(«Проблеск света» [52, 339])

Поэт не просто «слышит» то, что происходит вокруг, но воспринимает звуки так остро, что иногда они превращаются в нечто материальное, становятся не только слышимыми и видимыми, но даже осязаемыми и обоняемыми. Поэт пишет на своем уникальном метафорическом языке о

пении соловья, сравнивая звук с большим количеством горячей материи, которая, используя все свои силы, вырывается из ловушки:

«Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, парил и сиял соловей.
Он как запах от трав исходил. Он как ртуть
Очумелых дождей меж черемух висел.
Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту
Подступал. Оставался висеть на косе.»
(«Маргарита» [51, 166-167])

В этом стихотворении звук наделен цветом («губ лиловей»), температурой («горячей»), запахом («Он как запах от трав исходил»). Во всех сопоставлениях звука с материальным миром его материальные качества выступают как совокупность уникальных средств выражения, направленных на создание определенного эмоционального состояния.

В стихотворении каждая деталь передает сильное эмоциональное напряжение: не «губ лиловей», а «стиснутых губ лиловей», а не «горячий», но в превосходной степени – «горячей, чем...». Звук, похожий на пьянящий запах трав, заполняет все пространство, одуряет, затрудняет дыхание («задыхаясь, ко рту подступал»). С каждым преувеличением и гротескностью образов, с каждой новой строкой нарастает беспокойство. И это понятно – ведь стихотворения «Маргарита» и «Мефистофель» являются частью «Фаустовского цикла», и его эмоциональный подтекст заимствован у Гете.

Это лишь немногие поэтические фрагменты, где «голоса» – звуки природы – обладают физической плотностью и существуют самостоятельно:

«И птичьи крики мнет ручей,
Как лепят пальцами пельмени.» [52, 70]

«Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом...»
(«Весна» [51, 90])

Поэт описывает шум водопада Кивач как могучий, великий и сильный, тем самым оживляя его:

«...Террасу оглушает гомон,
Сырой картон кортомных чаш,
Как лапой, грохотом проломан.»
(«Стихотворенья» [52, 229])

А вот описание другого водопада, не такого великолепного, как водопад Кивач:

«От говора ключей,
Сочащихся из скважин,
Тускнеет блеск свечей, –
Так этот воздух влажен.
Они висят во мгле
Сученой ниткой книзу,
Их шум прибит к скале,
Как канделябр к карнизу.»
(«Из летних записок» [52, 103])

Последние две строки необычны с точки зрения общей логики: шум водопада материален, примечателен и, как обычный бытовой предмет, прибит гвоздями к карнизу. Это единое целое с утесом. Зрительные и слуховые впечатления сливаются воедино и образуют определенный образ.

Материальны не только звуки природы, но и звуки повседневной жизни. Они передают нарочито прозаическую обстановку вокзала и трактирной суматохи в романе «Спекторский» [52, 6-48]:

«...На станции дежурил крупный храп,

Как пласт, лежавший на листе железа.

...Их четвертует трескотня вертушек,
Кроит на части звон и лязг дверей.»

В первом примере звук подобен плотной массе, давящей своим весом. Второй пример подчеркивает его суровый характер. Пастернак часто использует образы, которые звучат пронзительно. Один из частых звуков – свист:

«Свисток во всю длину ущелья
Растягивается в струну.»
(«Пока мы по Кавказу лазает...» [52, 317])

Речь идет о паровозном гудке. А это полицейские свистки:

«...плотвой
Свисток расплескавшийся выловлен.
Милиционером зажат
В кулак, как он дергает жабрами,
И горлом, и глазом, назад,
По-рыбьи, наискось задранным!
Трепещущего серебра
Пронзительная горошина,
Как утро, бодрящее мокра,
Звездой за забор переброшена.»
(«Свистки милиционеров» [51, 129])

Пастернак сравнивает свисток с блестящей рыбой – с плотвой, она дрожит и задыхается в воздухе, дергает плавниками. В каждом из этих примеров материальность звучащих образов выступает как мощное средство выражения, раскрывающее замысел автора.

«Звучащие» и «звуковые» образы в поэзии Пастернака выполняют две функции: описательный и экспрессивно-эмоциональный. [71, 1573] Можно заметить, что описательная функция, звуковое подражание, не является целью поэта. Подражание каким-либо конкретным звуковым явлениям и их репрезентация крайне редки:

«Заря, как выстрел в темноту.

Бабах! – и тухнет на лету

Пожар ружейного пыжа.»

(«Да будет» [51, 194])

«И возникающий в форточной раме

Дух сквозняка, задувший пламя,

Свечка за свечкой явственно вслух:

Фук. Фук. Фук. Фук.»

(«Вальс с чертовщиной» [52, 113])

«Пеной по отмели шорх-шорх

Черное море.»

(«В низовьях» [52, 142])

Звуки могут дополнять повседневную жизнь, они также могут стать яркими характеристиками людей. Например, в «Спекторском» поэт дает сатирический портрет семьи внешне высокомерной, но на самом деле невежественной и забитой. Важность и напыщенность хозяев дома, в котором главный герой дает уроки, исчезает при первом звуке их голосов. Происходит это потому, что поэт подчеркивает нытье и жалобные интонации обиженного человека, разоблачая лицемерие «самоуверенных холопов» и «хамелеонов»:

«Кобылкины старались корчить злюк,

Но даже голосов свирепый холод

Всегда сбивался на плаксивый звук,
Как если кто задет или уколот.

Особенно заметно у самой
Страдальчества растравленная рана
Изобличалась музыкой прямой
Богатого гаремного сопрано.»

Характеристики, которые становятся очевидными через слуховое впечатление от звука голоса, далее рисуются более подробно, в унижительных фразах, вызывающих насмешку и жалость:

«Но в целом мире не было людей
Забитее при всей наружной спеси
И участи забытей и лютей,
Чем в этой цитадели мракобесья.
Урчали краны порчею аорт,
Ругалась, фартук подвернув, кухарка,
И весь в рассрочку созданный комфорт
Грозил сумой и кровью харкал.»
(«Спекторский» [52, 26-27])

Звуки придают стихотворению определенные эмоциональные оттенки. Например, в стихотворении «Рудник», в котором глубокая и темная пещера сравнивается со склепом («царством трупа»), где звуки особенно различимы в жуткой темноте и тишине, каждый звук имеет особое значение:

«Как на разведке чуден звук
Любой. Ночами звуки редки.
И дико вскрикивает крюк
На промелькнувшей вагонетке.»

Жизнь человека здесь зависит от правильного понимания подземных звуков, ведь любая авария может привести к летальному исходу:

«Слепая вещая рука
Впотьмах выщупывает стенку,
Здорово дышит ли штрека,
И нет ли хриплого оттенка.»

Потенциальная катастрофа описывается звуками похоронных колоколов:

«Ведь так легко пропасть, застряв.
Когда, лизнув пистон патрона
Прольется, грянувши, затрав
По недрам гулко, похоронно.»
(«Уральские стихи. Рудник» [51, 237])

Пессимистическое стихотворение «Ложная тревога», в котором автор рассматривает приближение зимы как приход смерти, также полно звуков. И эти звуки – далекие печальные крики вдов – заставляют поэта задуматься о бренности жизни:

«А днем простор осенний
Пронизывает вой
Тоскою голошенья
С погоста за рекой.
Когда рыданье вдовье
Относит за бугор,
Я с нею всею кровью
И вижу смерть в упор.
Я вижу из передней
В окно, как всякий год,
Своей поры осенней

Отсроченный приход.»

(«Ложная тревога» [52, 108])

Список звуков в сборниках «Начальная пора», «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации» представлен в *Приложении 2*.

В стихах Пастернака отсутствие каких-либо звуков ассоциируется с чем-то неживым – часто со смертью. Не тишину поэт внимательно слушает и четко выделяет все ее тона («Тишина, ты – лучшее из всего, что слышал»), а безмолвие, полное отсутствие звуков, «глухоту», то есть отсутствие признаков жизни. Как и в поэзии Блока, для Пастернака «пуст и безмолвен мир, страшен мир без звуков ...». [22, 50] Например, в романе «Спекторский» поэт описывает унылый городской образ современного города – лихорадочный город с его пыльными тротуарами, с поездами, которые пасутся у зданий и деревьев, окруженных рельсами. Здесь можно только видеть тесноту и чувствовать жар и духоту, потому что в ней нет звуков, нет ничего живого, а только механические и мертвые вещи процветают:

«Все это постигаешь у застав,

Где с фонарями в выкаченном чреве

За зданья задевают поезда

И рельсами беременны деревья;

Где нет мотивов и перипетий,

Но аппетитно выпятив цилиндры,

Паровичок на стрелке кипятит

Туман лугов, как молоко с селитрой.

...

Затянутый все в тот же желтый жар

Горячей кожи, надушенной амброй,

Пылил и плыл заштатный тротуар,

Раздувши ставни, парные, как жабры.»

(«Спекторский» [52, 23-24])

Город оживает только тогда, когда слышны звуки. Но «животная» жизнь города так непривлекательна! Даже фортуна, едва сдерживая крик боли, вынуждена молчать – ее рот набит песком преступлений и несправедливостей:

«Голодный город вышел из берлоги,
Мотнул хвостом, зевнул и раскатил
Тележный гул семи холмов отлогих.
Тоска убийств, насилий и бессудств
Ударила песком по рту фортуны
И сжала крик, теснившийся из уст
Красноречивой некогда вертуни.»
(«Спеторский» [52, 25])

Молчание женщины, которая использует его как непреодолимую стену, чтобы отгородиться от героя, холодно и страшно. Это намеренно созданное препятствие, которое затрудняет понимание друг друга; оно становится непреодолимым:

«Дик прием был, дик приход,
Еле ноги доволол.
Как воды набрала в рот,
Взор уперла в потолок.
Ты молчала. Ни за кем
Не рвался с такой тугой.
Если губы на замке,
Вещай с улицы другой.» [51, 146-147]

Отсутствие звуков и немота хуже всего («Ужасен, Как немой толмач ...»), это смерть:

«Немые индивиды,

И небо, как в степи:

Не кайся, не завидуй, –

Покойся с миром, спи.»

(«Безвременно умершему» [52, 95])

"Глухота" - это тоже олицетворение смерти:

«Я в мысль глухую о себе

Ложусь, как в гипсовую маску

И это – смерть: застыть в судьбе,

В судьбе – формовщика повязке.»

(«Я в мысль глухую о себе...» [52, 198])

Полнокровная и яркая жизнь врывается в тишину «глухоты» и разрушает ее:

«...Мы в ту пору б оглохли, но

Откупорили б, как бутылку,

Заплесневелое окно,

И гам ворвался б...»

(«Все снег да снег...» [52, 69])

«Звучащие» образы дают дыхание жизни. В красочной, пестрой живописи «Свадьбы» разнообразием и обилием звуков воссоздаются приподнятое настроение праздничного народного праздника. Слово «шум» повторяется в стихотворении 4 раза, но эти повторы кажутся незаметными, так как звуки различаются. Поэт обращает внимание на каждую деталь, включенную в «музыкальное» описание народного праздника. К ним относятся игра на баяне, а также игривая частушка и хоровод:

«А зарею, в самый сон,

Только спать и спать бы,

Вновь запел аккордеон,

Уходя со свадьбы.

И рассыпал гармонист
Снова на баяне
Плеск ладоней, блеск монист,
Шум и гам гулянья.
И опять, опять, опять
Говорок частушки
Прямо к спящим на кровать
Ворвался с пирушки.
А одна, как снег бела,
В шуме, свисте, гаме
Снова павой поплыла,
Поводя боками.
Помавая головой
И рукою правой,
В плясовой по мостовой,
Павой, павой, павой.
Вдруг задор и шум игры
Топот хоровода,
Провалясь в тартарары,
Канули, как в воду.»

Только в конце стихотворения, когда поэт думает о краткости человеческой жизни, которая исчезает, как сон, песня замолкает, все «звучащие» и «звуковые» образы исчезают и появляется нота грусти:

«Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.
Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,

Только песня, только сон.

Только голубь сизый.»

(«Свадьба» [54, 525-526])

Таким образом, можно констатировать, что стихи Пастернака не только можно увидеть, но и услышать. Чтобы понять безграничное богатство «звучащих» и «звуковых» образов, постичь смысл звуковой динамики в поэзии поэта, необходимо «... не только читать их, но и слышать внутренним ухом, как слышат музыканты, когда смотрят на партитуры». [22, 48]

Для Пастернака природа искусства лучше всего раскрывается в момент его первого появления в жизни творческого художника - отсюда повторение в его творчестве темы «рождения поэта». В опыте поэта происхождение искусства наиболее тесно связано с любовью и природой. На самом деле именно любовь, отождествляемая с энергией жизни, рождает поэта, который в этот момент внезапно осознает неотъемлемые связи между собой и природой. Суть жизни предстает перед поэтом как динамическое начало. Изменения - одна из основных характеристик жизни. Это переживается непосредственно, но может быть изображено средствами, доступными только искусству.

Борис Пастернак обладал необычной способностью к синтезу, которая часто позволяла ему добиваться в своей работе успешной интеграции различных расходящихся элементов. Сущностное единство космоса было реальным и всепроникающим переживанием для поэта. Это проявлялось во взаимозависимости и фактическом равенстве в его творчестве поэта и природы или окружающего мира в целом. Склонность Пастернака к интеграции очевидна в его сознательной попытке сохранить фонетику слова в равновесии с его значением и в его настаивании на неотъемлемом единстве между формой и содержанием в произведении искусства. В основе этих интегрирующих тенденций лежит недвусмысленное утверждение Пастернака

о тесной взаимосвязи искусства и действительности; это один из основных и последовательных постулатов его эстетики.

2.2 Музыка как образ в лирике Б.Л. Пастернака

Поэзия и музыка - это две разные формы искусства, в которых создаются произведения, включающие предметы от эстетического замысла до художественного образа, от эмоций до художественной концепции в различных формах выражения и творчества. Поэзия считается художественным языком высочайшего класса, она выражает настоящие чувства писателей живым, живым, простым и свободным языком, погружая людей в царство красоты. Музыка в бытии отражает внутренний мир людей. Прекрасная мелодия способна пробудить в людях воображение внутреннего видения образа, доставляя людям полное эстетическое наслаждение и счастье. Поэзия и музыка взаимно продвигаются, дополняются, влияют и смешиваются. Само по себе значение «поэзия» содержит в себе свойство «музыка». Свойство смешения, связанное с поглощением музыки поэзией, недостижимо для других литературных форм. Поэзия и музыка настолько тесно переплетены, что доставляют людям огромное эстетическое удовольствие. Когда языковой ритм поэзии, ритм музыки, физиология человека и душевное состояние находятся в гармонии, это может вызывать резонанс и эмоции. Музыкальное качество поэзии проявляется не только в языковом ритме, но и в смысле.

Поэзия передает человеческие мысли и чувства, а участие музыкальных элементов делает такое выражение более мощным и совершенным. Сочетание поэзии и музыки делает это смешанное искусство, которое рассматривается как чудо в мире литературы и даже истории мировой музыки.

Русские поэты и музыканты начала двадцатого столетия воспринимали музыку как высшую форму художественной деятельности и культуры. Как

считали А. Скрябин, В. Иванов, А. Белый, именно музыке под силу сконцентрировать вокруг себя все другие виды искусства и в дальнейшем изменить мир.

Музыка и литература имеют схожие средства выражения, но в то же время они сильно отличаются друг от друга: например, там, где в литературе используются знаки препинания, чтобы подчеркнуть определенную мысль или оживить рассказ, чтобы сделать его более эмоциональным, в музыке используются паузы, затакты, синкопия, благодаря чему достигается большая вариабельность. Так много разных комбинаций: музыкантам приходится постоянно создавать новые созвучия, ритмы и формы. Литература способствовала развитию программирования в музыке, а музыка активировала акустическую сторону литературы - звукозапись, ритм, интонацию и т. д.

Подавляющее большинство литературоведов признают, что в основе творчества Б. Пастернака лежит музыка, проявляющая себя на разных уровнях - от словарного запаса до ритмических и звукозаписей до создания ярких, оригинальных и индивидуально окрашенных произведений. В акустической картине мира Пастернака музыка занимает особое место. Известно, что Пастернак был музыкально образованным и одаренным человеком, и его произведения, как лирические, так и прозаические, связаны с музыкой неразрывно. Воспоминания о домашних музыкальных вечерах, а главное – о музыке, которая звучала в доме практически постоянно, собственные чувства, пробуждаемые этой музыкой и подчас пугающие своей силой и новизной, навсегда остались с Пастернаком и вошли в его творчество. «Вопроса о том, что такое музыка и что к ней приводит, не ставил. – писал Пастернак, – Я не сделал этого не только оттого, что, проснувшись однажды на третьем году ночью, застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперед и, таким образом, не имел случая пережить ее проблематику». [63, 360]

Наиболее значимой фигурой в музыкальном мире юного Пастернака стал композитор А.Н. Скрябин. Пастернак не раз подчеркивал огромное значение А. Скрябина и для его жизни, и для творчества: «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней — Скрябина». [63, 335] Третья симфония А. Скрябина, которую Б. Пастернак впервые услышал весной 1903 года на даче в Оболенском, стала толчком к постоянному восхищению композитором, ставшего для Пастернака кумиром.

Об импровизации, как особом способе творчества, Б. Пастернак написал стихотворение «Импровизация». Однако сам А. Скрябин, по воспоминаниям поэта, «говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать. В образцы простоты, к которой всегда следует стремиться, он ставил свои сонаты, ославленные за головоломность. Примеры предосудительной сложности приводил из банальнейшей романской литературы». [63, 357] Ярким подтверждением слов об особом отношении Пастернака к Скрябину говорят следующие строки стихотворения «Детство»:

«Голоса приближаются:

Скрябин.

О, куда мне бежать

От шагов моего божества!» [51, 215]

Музыка А. Скрябина ярко эмоциональна и, одновременно, полна «смыслами», «идеями». В этом она близка поэзии Пастернака, стихи которого иногда просты и мелодичны, а порой похожи на философский трактат, который сложно понять без предварительной подготовки.

В «Охранной грамоте» Пастернак с противоречивыми чувствами 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...». [53, 153] В своих воспоминаниях Б. Пастернак рассказывал о том, как как многие видели в нем будущего талантливого композитора. «Но, — с горечью отмечает Пастернак,

– у меня не было абсолютного слуха... Не отделимые друг от друга поэзия и проза – полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему...». [63, 335]

Многие исследователи отмечают сходство лирической «фактуры» стихов Пастернака с музыкой. Н. Любимов пишет о неоконченной поэме «Зарево» (раннее название – «Отпускник») как о «скрипичном каприччо». [42, 79] А. Пикач считает, что Б. Пастернак «как-то ухитрился знать, что “жизнь, как тишина осенняя, – подробна”, а при этом совмещать такое знание с упоением скоростью. В самой невероятной книге лирики “Сестра моя – жизнь”, явившейся в лето 1917-го, есть стремительное стихотворение “Возвращение”. Если бы Пастернак был знаком с импровизационной культурой джаза, можно было бы счесть, что он сознательно перевоплотил ее в слова... Как джазовая импровизация и стремительно летящий состав, эти стихи несутся так, что только рябит в глазах...». [66, 170]

Говоря о своей жизни, Б. Пастернак использует музыкальные понятия для того, чтобы выразить свои мысли и воззрения по поводу вовсе не музыкальных предметов. «Я обольщался насчет товарищей, – писал Пастернак своей жене Евгении Владимировне Лурье 16 сентября 1942 года. – Мне казалось, будут какие-то перемены, зазвучат иные ноты, более сильные и действительные...». [57, 311]

По мнению Бориса Гаспарова, «музыкальный аспект творчества Пастернака отнюдь не исчерпывается внешними, тематическими упоминаниями. Музыка была для него не частью внешних впечатлений, служащих материалом творчества, а постоянной попыткой творческого самовыражения. Поэтому ключ к пониманию проблемы музыкальности Пастернака лежит не в том, что Пастернак непосредственно пишет о музыке, а в том, каким образом глубинные принципы музыкального мышления могли повлиять на весь строй его творчества. Поиски музыкальной темы у

Пастернака должны быть обращены не на материал, а на внутреннее строение его произведений». [19, 224]

В один из моментов сомнения в письме к родителям, датированном 17 апреля 1924 года, Пастернак писал: «Нет музыки и не будет, может быть, еще будет поэзия, но не должно быть и ее, потому что надо существовать, а никак не ее требует современность, и придется мне импровизацию словесную так же оставить, как и фортепьянную». [56, 461] Это временное разочарование со временем поутихло, и уже в 1931 году в одном из стихотворений появились следующие строки:

«Красавица моя, вся стать,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкою стать,
И вся на рифмы просится.
А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.» [52, 72]

Позже на поэзию Б. Пастернака повлияло его пребывание в Грузии – Паоло Яшвили пригласил его в Тифлис, и общение с грузинскими поэтами не могло не найти свое проявление и в творчестве Б. Пастернака; сказалось и влияние многовековой грузинской культуры, пронизанной песенностью.

Как отмечается в одной из работ, «помимо скрытого смысла, стихотворения имели свою собственную музыкальную стихию, осложнявшую этот смысл новой семантикой не логического, а музыкального характера». [38, 42] В стихотворении 1915 года очевидно использование особого приема – «ритенуто». Как все временные искусства, лирика нуждается во временных характеристиках. Компенсаторный маршрут в сторону устного прошлого проявляется во многих стихотворениях Пастернака, превращая темп, «скорость» движения поэтической мысли в мощный художественный прием, увеличивающий лирическую «нагрузку»

произведения. С его помощью на общем фоне движения мелодии значительно замедляется темп, что неизбежно влечет за собой повышение внимания к данному отрезку текста:

«Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец,
В беге ссекая шаг свысока.
На повороте созвездьем врежется
В небо Норвегии скрежет конька.»
(«Зимнее небо» [51, 84])

Подобного рода эффект достигается и в стихотворении «Как бронзовой золой жаровень...» 1912 года, где встречаются следующие строки:

«И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу...» [51, 63]

Здесь союз «и» становится, благодаря сравнительному обороту, следующему за ним, камнем преткновения, на котором замедляется темп чтения, соответственно, акцентируется внимание не только читателя/исследователя, но и потенциального слушателя.

Следовательно, автор может не только диктовать читателю условия трактовки тех или иных текстов, но и своеобразно регулировать темп (чаще всего – внутренней) речи.

Б. Пастернак пишет о музыке, при помощи музыки и для музыки:
«Дыра полыньи, и мерещится в музыке
Пурги: – Колиньи, мы узнали твой адрес!»
(«Метель» [51. 87])

Подтверждением вышесказанному являются слова Пастернака: «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки. Так, в широчайшем значении слова, называл я искусство, поставленное по часам живого, бьющего поколениями, рода». [53, 160]

Став литератором, Борис Пастернак начал иначе воспринимать свои музыкальные пристрастия и творения. «Музыка, прощанье с которой я только еще откладывал, уже переплеталась у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне. Их влияние своеобразно сочеталось с силой, превосходившей простое невежество. Пятнадцатилетнее воздержание от слова, приносившегося в жертву звуку, обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику» - писал Пастернак. [53, 159]

Борис Пастернак в своем творчестве сумел воплотить лучшие достижения литературы прошлого, синтезировав их с новаторскими идеями: «Возможности английской метрики неисчерпаемы. Немногосложность английского языка открывает богатейший простор для английского слога. Сжатость английской фразы – залог ее содержательности, а содержательность – порука ее музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. В этом смысле английское стихосложение предельно музыкально». [55, 53]

О непрекращающейся внутренней борьбе Пастернака, склонявшегося то в сторону музыки, то в сторону литературы, вспоминает Н. Вильмонт: «Мне удалось услышать от Бориса Леонидовича в начале пятидесятых годов, что он признает своим только написанное им начиная с сороковых годов, а также и свои юношеские музыкальные произведения. В архиве Пастернака хранятся три законченных опуса, из которых один был издан – его соната – Госмузиздатом в 1975 году и не раз исполнялся в концертных залах». [16, 91]

Другое воспоминание Н. Вильмонта связано с временем перед отъездом Пастернаков в Берлин: «Потом он сел за рояль, стал импровизировать, как мне показалось, чудесно; затем сыграл свою юношескую “Поэму в нотах”. И вдруг воскликнул: “Что, если мои литературные затеи – ерунда, а это – настоящее? Теперь уж не спросишь Скрябина, а когда он был жив, я ему не поверил. Позднее он подарил свои

музыкальные сочинения Генриху Нейгаузу, и тот даже хотел их исполнить *на бис*, но встретил решительный отказ Пастернака: «Нет, нет! Это было бы ложной сенсацией! Нельзя играть несостоявшегося композитора»». [16, 92]

И сам Пастернак, и его современники признавали синтетичность одним из основополагающих принципов его литературного творчества. Именно элементы музыки, а не какого-либо иного искусства, оказались наиболее многочисленными в прозе и поэзии автора.

Механистические звуки в творчестве Б. Пастернака сочетаются с фольклорными попевками и причитаниями, церковным отпеванием, профессионально созданными песнями. Человеческий голос содержит очень много информации о его обладателе, и в творчестве Б. Пастернака образ человека может также быть передан через упоминание о его голосе.

Тишина наполнена у Б. Пастернака смыслом и, как ни парадоксально, звуком. Например, в поэзии есть признание лирического героя:

«Тишина, ты – лучшее,
Из всего, что слышал»
(«Звезды летом» [51, 130])

Тишина может маркировать изменения, произошедшие в человеке. Она становится событием в его театральном понимании:

«Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,
И сон, как отзвук колокола, смолк.»
(«Сон» [51, 65])

Б. Пастернак называет тишину «хищной», фактически не противопоставляя ее «немолчному, алчному, скучному хрипу» и «тоскливому лязгу» [51, 89] льдин, но делая ее заговорщицей и союзницей, подобно тому, как затишье нередко предшествует буре. Эти же ледяные «глыбы», словно обладающие душой, следовательно, голосом, «раскричались, таючи», в стихотворении «Весна» 1914 года. [51, 91]

В своей поэзии Б. Пастернак нередко проводит параллели между звуками природы и звуками, издаваемыми музыкальными инструментами: «раковины гуденье» [51, 69] напоминает не только о море, но и о духовой группе оркестра, а в стихотворении «Венеция», созданном еще в 1913 году, читаем о «глади стихших мандолин». [51, 68]

Музыка, по мнению Б. Пастернака, первична, все же остальное – вторично:

«Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, – а слова
Являются о третьем годе.»
(«Я их мог позабыть» [51, 188])

Обстановка, события, описываемые как в поэзии, также нередко связаны с музыкой и музыкантами (здесь «бравата Ракочи» [51, 135], «пианино» соседствуют с «плотно захлопнутой нотной обложкой» [51, 101], по вечерам звучит вальс, упоминаются Бетховен [51, 133] (ему отдается дань памяти также путем создания стихотворения с названием «Apassionata» [51, 366-367]), Себастьян (Бах) [51, 184], Чайковский [51, 198], «скрипка Паганини» [51, 360]).

Птицы, из чьих «горластых грудей» может «прорваться» не только трель, но и «голубая прохлада» [51, 93], сравниваются с клавишами рояля:

«Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.
И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.»

(«Импровизация» [51, 98-99])

Птица для Б. Пастернака также является символом материнства: накрывая крыльями, она оберегает птенца. В ранней поэзии птицы, ведомые материнским инстинктом,

«Скорей умертвят, чем умрут,
Рулады в крикливом, искривленном горле.»

(«Импровизация» [51, 98-99])

Рояль и пианино – частые гости на поэтических страницах Б. Пастернака:

«Рояль дрожащий пену с губ оближет.
Тебя сорвет, подкосит этот бред.
Ты скажешь: – милый! – Нет, – вскричу я, – нет.
При музыке?! – Но можно ли быть ближе,
Чем в полутьме, аккорды, как дневник,
Меча в камин комплектами, погодно?»

(«Разрыв» [51, 186])

И, пожалуй, только «пианисту понятно шнырянье ветошниц...». [51, 203]

«В стихотворении «Баллада» легко заметить строки:

Удар, другой, пассаж, — и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел.» [52, 60]

Система музыкальных «кодов» распространяется на весь сборник «Второе рождение» — два стихотворения являются отсылкой к творчеству Ф. Шопена. В «Балладе» встречается упоминание имени композитора, а во

«Второй балладе» тема музыкальности и образ Ф. Шопена проявляются в латентной форме, но нельзя сказать, что связь с музыкой в ней слабее, чем в первой «Балладе». Здесь не только «Ревет фагот, гудит набат» [52, 61], но и само название – код для музыкантов, потому что «второй» часто называют балладу Ф. Шопена фа мажор, идущую под № 2 в опусе № 38. Более того, это музыкальное произведение гармонично сочетается по смыслу со стихотворным текстом Б. Пастернака.

«Стихотворение «Лето» также содержит музыкальную тему:

И это ли происки Мэри-арфистки,
Что рока игрою ей под руки лег
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.» [52, 63]

В стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной...» троекратно повторяется фраза «мне Брамса сыграют» (в первой, третьей и пятой строфах). В седьмой строфе создается эффект обманутого ожидания – эти слова в ней не встречаются, тем не менее, тема музыкальности находит свое проявление и там, однако при помощи иной лексики:

«И станут кружком на лужке интермеццо,
Руками, как дерево, песнь охватив,
Как тени, вертеться четыре семейства
Под чистый, как детство, немецкий мотив.» [52, 65-66]

Благодаря использованию специальной лексики, например, «пюпитр», в поэтических строках Пастернака музыка не только напрямую упоминается, она проникает в изнанку мира произведения: в «ковры», «окно», - буквально все пронизано этой музыкальностью:

«Окно, пюпитр и, как овраги эхом, -
Полны ковры всем играным. В них есть
Невысказанность. Здесь могло с успехом

Сквозь исполнение авторство процветать.

Окно не на две створки *alla breve*,

Но шире – на три; в ритме трех вторых.» [52, 67]

Для музыки у Пастернака характерна своеобразная вписанность в мир лирического героя: «И синий лес висячих нотных линий», она не существует по принципу дополнительности, это неотъемлемая часть мира художественного произведения, без которой все остальные элементы претерпят необратимые, почти катастрофические изменения.

Ф. Шопен является ключевой музыкальной фигурой сборника «Второе рождение» – система отсылок к нему довольно многочисленна. Б. Пастернак пишет не только о самом композиторе: «Опять Шопен не ищет выгод...», «Гремит Шопен», но и о процессе фортепианного исполнительства, неразрывно связанного с образом Ф. Шопена:

«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.

Как бьют тогда в его сонате,

Качая маятник громад,

Часы разъездов и занятий,

И снов без смерти и фермат!»

(«Опять Шопен не ищет выгод...» [52, 76-77])

Упоминание Пастернаком имен музыкантов и композиторов в стихотворных и прозаических текстах несомненно обусловлено воспоминаниями о детстве в интеллигентной семье, где нередко были музыкальные вечера. Так же их наличие обусловлено личным

исполнительским опытом и сформировавшимися предпочтениями. Вполне возможно, что, как и в случае со «Второй балладой», вторым, звуковым, планом стихотворных произведений Б. Пастернака являются те или иные произведения упоминаемых композиторов.

В конце своей литературной карьеры Борис Пастернак все чаще высказывал свое мнение о своих музыкальных вкусах. Среди самых известных - его эстетическое кредо 1945 года, эссе под названием «Шопен». В этой краткой статье Пастернак с поразительной ясностью изложил свои определения реализма и романтизма и при этом перевернул традиционные значения этих терминов таким образом, чтобы сделать Шопена «реалистом». [55, 61-65]

Заметно сходство философии творчества Чайковского с философией Пастернака. Пастернак был большим поклонником творчества Чайковского. Если Шопен превосходил всех остальных композиторов по оценке Пастернака, то Чайковский всегда входил в число лучших. В письме 1953 года Пастернак пишет тоном, подобным его эссе о Шопене, о редком, необыкновенном проявлении истинной музыки: «Она является только раз в столетие, когда Бах, Моцарт, Шопен, Вагнер и Чайковский обнаруживают огромные откровения и на этом языке, на котором легче всего притворяться или выводить голосом и выстукивать пальцами всякие маркированные безделушки и прочую ерунду.» [57, 752] Такие списки любимых или наиболее уважаемых композиторов Пастернак составлял много раз в своей поздней переписке.

Не только камерная и/или инструментальная музыка находят свое место в поэзии Б. Пастернака.

Стихотворение «Памяти демона» [51, 114], входящее в сборник «Сестра моя – жизнь», является отсылкой к опере «Демон» Антона Рубинштейна. Подобного рода упоминания – далеко не редкое явление в творчестве Б. Пастернака. Строки: «Когда случилось петь Дездемоне...» (молитва Дездемоны) и «Когда случилось петь Офелии...» [51, 130-131]

(сцена безумия Офелии) напоминают не только У. Шекспира, но и оперы «Отелло» Дж. Верди и «Гамлета» А. Тома. Вполне закономерно, что герои Р. Вагнера также появляется на страницах произведений Б. Пастернака: Тристан и Изольда занимают почетное место в стихотворении «Определение творчества» [51, 133] 1917 года.

Подводя итог, можно сделать вывод, что проявление различных элементов музыкальности в лирике Пастернака были обусловлены особенностями его биографии. Особое влияние на становление его личности и развитие творчества имел друг семьи композитор А. Скрябин, а в раннем детстве, несомненно, мать Пастернака, пианистка Р. Пастернак. Было выявлено множество скрытых и прямых отсылок к музыке. К прямым отсылкам можно отнести использование названий музыкальных инструментов, терминов, названий и элементов музыкальных произведений, имен музыкантов. Скрытыми отсылками являются описания звуков природного и урбанистического мира, тишины, голосовые характеристики героев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для Пастернака природа искусства лучше всего раскрывается в момент его первого появления в жизни творческого художника - отсюда повторение в его творчестве темы «рождения поэта». В опыте поэта происхождение

искусства наиболее тесно связано с любовью и природой. На самом деле именно любовь, отождествляемая с энергией жизни, рождает поэта, который в этот момент внезапно осознает неотъемлемые связи между собой и природой. Суть жизни предстает перед поэтом как динамическое начало. Изменения - одна из основных характеристик жизни. Это переживается непосредственно, но может быть изображено средствами, доступными только искусству.

Борис Пастернак обладал необычной способностью к синтезу, которая часто позволяла ему добиваться в своей работе успешной интеграции различных расходящихся элементов. Сущностное единство космоса было реальным и всепроникающим переживанием для поэта. Это проявлялось во взаимозависимости и фактическом равенстве в его творчестве поэта и природы или окружающего мира в целом. Склонность Пастернака к интеграции очевидна в его сознательной попытке сохранить фонетику слова в равновесии с его значением и в его настаивании на неотъемлемом единстве между формой и содержанием в произведении искусства. В основе этих интегрирующих тенденций лежит недвусмысленное утверждение Пастернака о тесной взаимосвязи искусства и действительности; это один из основных и последовательных постулатов его эстетики.

На протяжении всего пути творчества Пастернака, хотя язык претерпевал развитие от тусклого и непонятного до ясного и простого, в целом лирика обладает собственным искусством, которое объединяет искусство и музыку в изображение естественного пейзажа, описывает живость ума персонажей, мысли и эмоции пронизательно, как красивая и тонкая картина или классическая музыка, вызывая свежие ощущения.

Гениальное сочетание поэзии и музыки, а также использование словарного запаса и грамматической структуры, с одной стороны, являются результатом художественного воспитания семьи; с другой стороны, это результат влияния поэта-символиста Блока и др. Конечно, это также связано с неистовой любовью к музыке, заложенной в его внутреннем мире, которая

имеет большое влияние на его будущее творчество. Ранняя поэзия содержит намерение от явного до неявного. Он соединил зрение и слух косвенно и синестезию, создав некую исключительную красоту. Он часто использовал малоизвестные слова, устаревшие, чтобы усилить ритм поэзии, создавая различные звуковые эффекты. Пастернак обладал уникальным талантом к поэзии, который занимает видное место в истории русской литературы. Его произведения значительно обогащают поэтическую культуру современного русского языка. Влияние немецкого поэта Райнера Марии Рильке, Льва Толстого, Скрябина имеет решающее значение для его более позднего творчества. Поэзия Пастернака - не менее живописная музыка.

Акустическая картина мира в поэзии Б.Л. Пастернака, будучи одним из показателей индивидуального стиля поэта, представлена богато, ярко и многообразно. Чуткость к звуковым проявлениям природы и культуры, проявившаяся в творчестве Пастернака как особый природный дар, обусловлена и особой культурной средой, в которой прошло детство и юность, поэта – его семьей, кругом друзей и близких, содружеством талантливых, образованных, наделенных широчайшей эрудицией и высокой этикой писателей, художников, музыкантов, с которыми выпало счастье общаться будущему поэту.

Акустическая картина мира представлена в поэзии Пастернака двумя типами образов.

Первый тип образов – это образы «первичных» впечатлений, образы, демонстрирующие природную склонность поэта внимательно *слышать* жизнь, фиксировать различные звуки и звуковые впечатления. Именно этому природному дару, возвращенному на благодатной почве содружества муз в семье, доме, сообществе друзей, 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 *музыкальный* мир. Эти образы представлены прежде всего именами музыкантов (Бетховен, Шопен, Скрябин, Брамс и др.) и музыкальной терминологией (названия инструментов, жанров, темпов, приемов).

Анализ различных поэтических примеров позволяет сделать вывод, что сфера звуков может быть рассмотрена на нескольких уровнях:

- звуковой облик поэтического текста, звукопись. Приемы звукописи используются Пастернаком очень своеобразно. Как правило под звуковой музыкальностью словесного, в частности, поэтического произведения имеется в виду мелодичность, напевность поэтической речи. У Пастернака в этом привычном понимании музыкальности практически нет, он чаще «играет» аллитерациями, нежели ассонансами. Более того, это аллитерационные звучания представляют реальную, физическую трудность для артикуляции, как бы демонстрируя «физику» звука.

-тематический уровень. Можно сказать, что это «видимая» музыкальность, она воспринимается как наиболее привычная, знакомая, переживаемая и оцениваемая область жизни, своеобразный маркер, позволяющий проникнуть в наиболее близкий поэту мир. Это характеристика его ценностей, увлечений, пристрастий. Это в основном содержательная характеристика поэзии и мировоззренческая характеристика поэта. Тематический уровень, естественно, представлен поэтической лексикой, которая всегда берет на себя основную долю художественности. Именно выбор слова обладает пропускной функцией в творческую лабораторию

автора. 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 облизнет») поэтизирует или прозаизирует поэтическое высказывание, эмоционально окрашивает, вводит в оппозицию *свое-чужое*, *близкое-далекое* и формирует стилевой уровень текста.

-стилевой уровень. На этом уровне создается то, что обычно и определяется как музыкальность поэзии – некий образ проникновенного высказывания, представляющего *невыразимое* текста. Это впечатление «невербальности» смысла создается разнообразными, прихотливо взаимодействующими приемами: ритмическим своеобразием, лейтмотивами, системой рефренов («Недвижный Днепр, Ночной Подол», «как я люблю ее в первые дни»), завораживающими повторами («я вспомню, я вздрогну»), риторическими восклицаниями («О стыд, ты в тягость мне ! О совесть...»), сопряжением визуального и повествовательного рядов («(И тушат свет.) Я б утром возвратил их»), контрастным сочетанием прозаичности текста с неожиданной метафоричностью и лиризмом («Бессоница»).

Разнообразное и тесное сочетание этих приемов, объединяющих различные уровни текста в единое целое, создают неповторимое, ярко индивидуальное пастернаковское письмо, узнаваемое и, одновременно, каждый раз неожиданное. Исследование акустической картины мира в творчестве Б. Пастернака не ограничивается изучением его поэтических произведений и может быть продолжена на материале прозы. Таким образом, избранная тема не только актуальна, но и перспективна.

Библиография

1. Barnes C. J. "Boris Pasternak: The Musician-Poet and Composer", *Slavica Hierosolymitana*, vol. 1 (1976), pp. 317-335.
2. Boris Pasternak, his life and art / by Guy de Mallac. Norman: University of Oklahoma Press, 1981, p. 181
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. Ruge G. Pasternak: A Pictorial Biography, McGraw-Hill, 1959. – стр. 11.
7. Агапкина, Т. А. Звуковое поле традиционного календаря / Т.А.Агапкина //Голос и ритуал. Материалы конференции. Май 1995. М., 1995. – 188 стр.
8. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста /Е. Н. Азначеева Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. — Ч. 1-3,- 228 стр.
9. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Монография. – Л.: Сов. Писатель, 1990. – 368стр.
10. Брик О.М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры стиха // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. В.П. Нерознака. М., 1997. – стр.119
11. Борис Пастернак и Тициан Табидзе: дружба поэтов как диалог культур: Сборник по материалам конференции / Сост. Н.А. Громова, Г.В. Лютикова; отв. ред. Г.В. Лютикова / Государственный литературный музей. – М.: Издательство «Литературный музей», 2016. – 200 стр.
12. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии: мысли и замечания. – М.: КРАСАНД, 2010. – 184 стр.
13. Буров С.Г. Игры смыслов у Пастернака. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 639 стр.
14. Быков Д.Л. Борис Пастернак / Дмитрий Быков. – 9-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 893 стр.
15. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков [Текст] / А. Вежбицкая. — М. : Языки русской культуры, 1999. – стр. 42

16. Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. М.: Советский писатель, 1989. – 224 стр.
17. Винарская Е.Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии): Учеб.пособие для вузов / Е.Н. Винарская. – Москва: Высшая школа, 1989. – 136 стр.: ил.
18. Возьянов, В. Винил в большом городе: между звуком и зрелищем. Визуальная антропология: городские карты памяти / Под редакцией П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – стр. 259-274
19. Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 267 стр.
20. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. М.: Наука, 1993. — 784 стр.
21. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. – Спб.: Азбука, 2001. – 480стр.
22. Глебов И. (Асафьев Б.В.) Видение мира в духе музыки (Поэзия А.Блока). Блок и музыка. Сост. М. Элик. – Л.-М. Совет композиторов, 1972. – стр. 9-58
23. Глушаков Е.Б. Великие судьбы русской поэзии: начало – середина XX века / Е.Б. Глушаков. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2016. – 288 ср.
24. Голуб И.Б. Гармония звуков, мыслей и чувств // Русская речь. - 1981. - № 6. - С. 25-30
25. Горелик Л.Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. — 370 с.
26. Даминова Р.А. Результаты фоносемантического анализа ассоциативного окружения единиц ядра ментального лексикона: // Вопросы обучения иностранным языкам: Методика, лингвистика, психология. – Уфа: 2006. – 260 стр.

27. Ежова, Е. Н. Лингвистические средства организации звукового мира в поэтических текстах О. Э. Мандельштама: автореф. дисс. ... канд. филолог, наук / Е. Н. Ежова. Ставрополь, 1999. – 21 стр.
28. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Ленинградское отделение изд-ва «Советский писатель», 1975. – 664 стр.
29. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 608 стр.
30. Жолковский А. Чудесные вольности в «Музыке» Бориса Пастернака. Новый Мир 2016, №3
31. Иванова Н. Борис Пастернак. Времена жизни. – М.: Время, 2007. – 464 стр.
32. Казарин, Ю. В. Проблемы фоносемантики поэтического текста: учеб. пособие / Ю. В. Казарин. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000. 171 стр.
33. Карапетян М.В. Смысловая функция звуков речи в поэтическом тексте/М.В. Карапетян // Филология и человек. – Барнаул: АлтГУ, 2012, N 3. – стр.149-156
34. Катаева Т. Другой Пастернак: Личная жизнь. Темы и вариации / Тамара Катаева. – Минск.: Современный литератор, 2009. – 604 с.
35. Кац Б. «Жгучая потребность в композиторской биографии». К предыстории и истолкованию стихотворения «Музыка». — В кн.: Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997. — «Композитор», стр. 137-159.
36. Курашкина, Н. А. Звукообозначения как репрезентация звукофферы в языке (на материале английских, французских и русских антропо- и орнитофонов): автореф. дисс... канд. филол. наук / Н. А. Курашкина. Уфа, 2007. – 24 стр.
37. Кубрякова, Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма / Е.С. Кубрякова / Лингвистика – психология – когнитивная наука / Вопросы языкознания, 1994. – №4. – стр. 35

38. Локс Константин. Повесть об одном десятилетии. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 11: Воспоминания современников. Сост., коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – стр. 42
39. Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия: Пер. с англ. с дополнениями– М.: Прогресс, 1992
40. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург: «Искусство - СПб», 2011. – 848 стр., стр. 688-717
41. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. Труды по знаковым системам. 4: Памяти Юрия Николаевича Тынянова / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1969. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 326). стр. 228.
42. Любимов Николай. Из книги «Неувядаемый цвет». Борис Пастернак: Дружба народов. №5. 1996. – стр. 79
43. Макарова С.А. Музыкальность лирики как теоретиколитературная проблема (А.А. Фет и русские символисты). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 2018. – 498 стр.
44. Максимов, В. Д. Количественные отношения в акустической картине мира / В. Д. Максимов // Филология и человек. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2010. – стр. 103-110
45. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. – стр. 74
46. Михалев А.Б. От фоносемантического поля к протоконцептуальному пространству языка // Вопросы когнитивной лингвистики. 2014. № 1. – стр. 91-104.
47. Михалев А.Б. Фоносемантика: от античности до современности // Вестник ПГЛУ, №1, 2012. Пятигорск. – стр. 92-96

48. Мишанкина, Н. А. Феномен звучания в интерпретации русской языковой метафоры: автореф. дисс... канд. филол. наук. / Н. А. Мишанкина. Томск, 2002. – 23 стр.
49. Никитина, Л. Б. Категориальные семантические черты образа homo sapiens в русской языковой картине мира. / Л. Б. Никитина. М: Флинта, 2011. – стр. 282
50. Николаева Т. М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – стр. 445-446.
51. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т.1: Стихотворения и поэмы 1912-1931 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – 576 стр.
52. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т.2: Спекторский. Стихотворения 1930-1959 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 530 стр.
53. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 3: Проза / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 634 стр.
54. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 4. Доктор Живаго, 1945 – 1955 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 762 стр.
55. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 5. Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений / Борис Пастернак; сост., коммент. Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 754 стр.
56. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений [Текст]: В 11 т. Т. 7: Письма 1905-1926 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – 826 стр.

57. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений [Текст]: В 11 т. Т. 9: Письма 1935-1953 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – стр. 786
58. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 11: Воспоминания современников. Сост., коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – 821 стр.
59. Пастернак Б. Л. Стихотворения: Для ст. возраста/ Вступ.ст. Н. В. Банникова. – М.: Дет. лит., 1982. – 175 стр.
60. Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья А. Д. Синявского. – Л.: «Советский писатель», 1965. – стр. 9
61. Пастернак Б.Л. Строку диктует чувство: Стихотворения. М., 2002. – стр. 19
62. Пастернак Б.Л., Цветаева М.И. Через лихолетие эпохи...: письма 1922-1936 годов / Марина Цветаева, Борис Пастернак; издание подготовлено Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. – Москва.: Издательство АСТ, 2016. – 656 стр.
63. Пастернак Б. Я понял жизни цель: Повести, стихи, переводы. М.: Эксмо, 2008. – 528 стр.
64. Пастернак Е. Пастернак Борис: Материалы для биографии., М.: Советский писатель, 1989. – 688 с.
65. Петренко В. Ф. ПЗО Основы психосемантики. — 2-е изд., доп. — СПб.: Питер, 2005. — стр. 12
66. Пикач А. Фрагменты о Борисе Пастернаке (Из книги «Просроченные дневники») // Звезда. 1990. - № 2. – стр. 170
67. Полищук, М. А. Исследования звукового ландшафта за рубежом (информационный обзор) / М. А. Полищук // Аудивизуальные архивы на рубеже XX-XI веков (отечественный и зарубежный опыт): сб. статей / Под. ред. В.М. Магидова. М.: Изд-во Ипполитова, 2003. – стр. 317-319

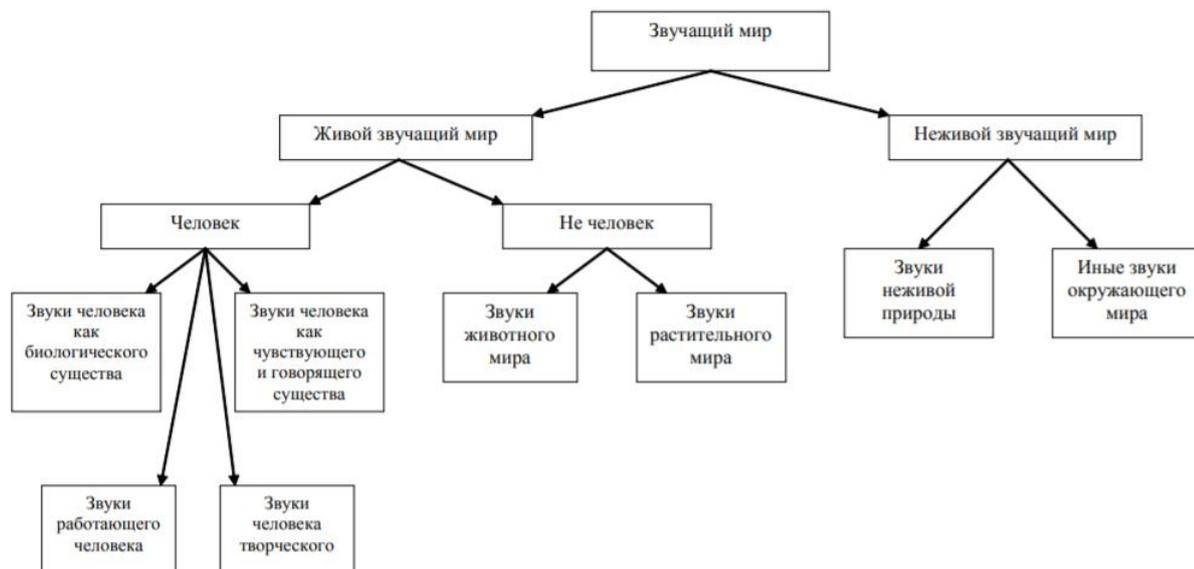
68. Постовалова, В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / В.И. Постовалова. – М.: Наука, 1988. – стр. 21
69. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: Семантика и сочетаемость / Е.В. Рахилина. – М. : Русские словари, 2000. – стр. 348
70. Серебренников, Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление / Б.А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – стр. 32
71. Сидякова И. Ф., Еловская Н. А. Гармония звука в поэзии Б.Л. Пастернака. Красноярск: Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2014, №7. – стр. 1573
72. Слоним М. Роман Пастернака // Критика русского зарубежья : в 2 ч. Ч. 2. – М.: ООО "Издательство "Олимп"; ООО "Издательство "АСТ", 2002. – стр. 130
73. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2012. – 192 стр.
74. Стефановская, С. В. Звуковая картина мира / С. В. Стефановская // Вестник ИГЛУ. 2009. №4. – стр. 117-121
75. Стефановская С. В. Способы семиотизации звукового мира (на материале языка с идеографической системой письма): автореф. дисс... канд. филол. наук / С. В. Стефановская. Иркутск, 2012. – 20 стр.
76. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. Статья Н. Д. Тamarченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тamarченко. — М.: Аспект Пресс, 2002. — стр. 96.
77. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе//Aequinox. М.,1993. – стр. 92
78. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: НЛЮ, 2003. – 400 стр.

79. Хаменок В. И. Музыкальный аспект в творчестве Б.Л. Пастернака: дисс. ... канд. филолог, наук / В. И. Хаменок. Москва, 2018. – 385 стр.
80. Цивьян, Т. В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее: сб. статей / Под ред. Е.В. Пермякова. М.: Наука, 2000. – стр. 74-91
81. Черепанова И.Ю. Дом колдуньи. Язык творческого бессознательного. – М.: КСП+, 1999. – стр. 36
82. Чуковский К. Собрание сочинений в шести томах. Т.5. Люди и книги. М.: Изд-во «Художественная литература», 1967. – 800 стр.
83. Шляхова С. С. Фоносемантическая звуковая картина мира : монография / С. С. Шляхова, М. Г. Вершинина. - Пермь: Изд-во ПНИПУ, 2016. – 424 стр.
84. Шляхова, С. С. Фоносемантические маргиналии в русской речи / С. С. Шляхова. Пермь, 2006. 489 стр.
85. Эйхенбаум Б. О поэзии. Советский писатель, Ленинградское отделение, 1969. – 554 стр.
86. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. - С. 324-338. А также: Якобсон А. Лекции о Пастернаке. – М., 2006. – 28 стр.

Приложения

Приложение 1

Классификация звуков одушевленного и неодушевленного мира



Звуки в сборниках «Начальная пора», «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации»

Звуки природы
Грохочущая Шумней Крики Плещет Стук, хрип, лязг, стук, скрежет Стонет Удар Гам грозы, глухой, лиловый, отдаленный Шелест листьев Тишь Всхлипнул (дождь) Шепот гор Твердыня орала Вздыхает ковыль, шуршат мураши Трещал мороз Скрипучий сумрак
Звуки животных
Птицы щебечут Горластые, возглас стрижей Щелканье белочье Топот лошадный, бряцал мундштук закушенный Рыдает пес, обезголосев, брешет пес В их глотках (петухов) рвались холостые фугасы Сверчки и стрекозы, как часики, тикали Ревели львы Плавает плач комариный Голубь ворковал
Голоса людей
Вопли Голос зовет, утопая Шепчут Громко свища Кликну Хохочет, Суставы хрустят Шорох ног
Звуки муз. инструментов
Стенает орган

<p>Стон со ста гитар Низкий рев гармоник</p>
<p>Звуки вещей</p>
<p>Клик Трещал, таял Глохнет, вторит Бряцал Гремели блюда Свисток расплескавшийся Звон ведер Звон цепов</p>
<p>Звуки улицы, города</p>
<p>Стихший Шумы-шорохи, гром Грохочущий Щелкает Бьют Гулко, глухо Трещал Ныла Звякает Стучат, хрустят Говор мембран, шарканье Гремучий</p>
<p>Звуки дома-пространства</p>
<p>Щелчок Гуденье, пересуды, громыхает</p>