

УДК 821.161.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2021-2-22-4

Н.В. ОДНОСУМ,
*аспірант кафедри мирової літератури та теорії літератури
Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова (г. Київ)*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА ДУХОВНОЙ АВТОБИОГРАФИИ

Цель статьи – изучить роль музыкального императива в модернизации, трансформации жанровых признаков духовной автобиографии в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Для реализации поставленной цели требуется выполнение следующих задач: краткий обзор биографических фактов из жизни писателя, иллюстрирующих путь его художественных исканий и становления, в котором музыка играла доминирующую роль в формировании его эстетической философии и миро-восприятия; рассмотреть проявление музыкального императива на идейно-философском, системно-структурном и на эстетико-художественном уровнях. В процессе исследования использовались биографический, системно-структурный и герменевтический методы.

Результаты исследования. Идейно-философская установка музыкальной организации романа – идея Музыки как метафоры Творца-Христа, воплощения вечности, пути и новой истории, установленной жертвенным подвигом Христа, ведущей начало в человеческом духе. Соответственно, тема пути в духовной автобиографии как восхождение от плотского к духовному уровню сознания, достижения вечности отражается в музыкальном ключе как процесс продвижения к музыке и «мелодизация» духовного пути. На системно-структурном уровне музыкальный императив выстраивается в виде контрапунктного принципа, обоснованного Б.М. Гаспаровым, и комплексной ярусно-иерархической организацией романа. На эстетико-художественном уровне это достигается с помощью лиризации повествования, ритмических вставок, которые «озаряют» прозаическую часть, подобно «гласу вечности», повторы, делению повествования на прозу и лирику как форму музыки (земной путь и вечность как его финал и достижение полноты бытия) и выстраивания акустического пространства, способствуя созданию суггестивного эффекта «слышимости» текста. Акустическое пространство выстраивается благодаря наличию многочисленных звуковых образов, мелодичности и ритмичности прозаической части, вставок из священных текстов и церковных песнопений, привлечения шопеновских приемов и мотивов, а также мотива отдаленного звука как вневременного вестника апокалипсической «будущности».

Ключевые слова: музыкальный императив, духовная автобиография, Музыка-Истина, ярусно-иерархическая организация романа, акустическое пространство, симфония.

Мета статті – дослідити роль музичного імперативу в модернізації, трансформації жанрових ознак духовної автобіографії в романі Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Досягнення мети забезпечується виконанням таких завдань: короткий огляд біографічних фактів з життя письменника, що ілюструють шлях його художніх шукань і становлення, у якому музика відіграла домінуючу роль у формуванні його естетичної філософії та світосприйняття; розгляд прояву музичного імперативу на ідейно-філософському, системно-структурному і на естетико-художньому рівнях. У процесі дослідження використовувалися біографічний, системно-структурний та герменевтичний методи.

Результати дослідження. Ідейно-філософська настанова музичної організації роману – ідея Музики як метафори Творця-Христа, втілення вічності, шляху і нової історії, встановленої жертвним подвигом Христа, що веде початок в людському дусі. Відповідно, тема шляху в духовній автобіографії як сходження від плотського до духовного рівня свідомості, досягнення вічності відбувається в му-

зичному руслі як процес просування до музики та «мелодизації» духовного шляху. На системно-структурному рівні музичний імператив вибудовується за допомогою контрапунктного принципу, обґрунтованого Б.М. Гаспаровим, і комплексної ярусно-ієрархічної організації роману. На естетико-художньому рівні це досягається шляхом ліризації оповідання, ритмічних вставок, які «опромінують» прозаїчну частину, подібно до «гласу вічності», повторам, поділу оповідання на прозу і лірику як форму музики (земний шлях і вічність як його фінал і досягнення повноти буття) і вибудовування акустичного простору, що сприяє створенню сугестивного ефекту «чутності» тексту. Акустичний простір вибудовується завдяки наявності численних звукових образів, мелодійності та ритмічності прозової частини, вставок зі священних текстів і церковних пісень, залучення шопенівських прийомів і мотивів, а також мотиву віддаленого звуку як позачасового вісника апокаліптичного «майбуття».

Ключові слова: музичний імператив, духовна автобіографія, Музика-Істина, ярусно-ієрархічна організація роману, акустичний простір, симфонія.

На сьогоднішній день в пастернаковеденні признається очевидною роль музики в формуванні художественної філософії і творчого своеобразія Б.Л. Пастернака, підтверджаясь «музыкальною» лінійною біографією писателя, способствовавшою внедренню в його поетичне і прозаїчне насліддя музыкальної стихії як на ідеологічному, так і на художественно-поетичному рівнях. Музыкальному началу в произведениях Пастернака посвящено достаточное количество научных исследований, в частности, разыскания В.И. Хаменок [Хаменок, 2016], А.С. Виноградова [Виноградов, 2017], Т.Г. Кучиной, О.А. Слостениной [Кучина, Слостенина, 2016], Е. Ляминой [Лямина, 2013], К. Поливанова [Поливанов, 2013], М. Окутюрье [Окутюрье, 2008] и др. В большей мере внимание ученых направлено на поэтические тексты, которые уже по своей мелодической и звуковой форме наиболее приближены к музыке. Гораздо меньше научных исследований обращено к музыкальной сущности как идейно-философской и художественно-поэтической доминанте итогового романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго», хотя своим музыкально-мелодическим своеобразием он привлекает внимание не только литературоведов, но и музыкантов, композиторов и музыковедов. Так, в 1991 г. роман вдохновил русского композитора Давида Кривицкого на создание оперы «Доктор Живаго». Основательное изучение музыкальных элементов в романе принадлежит Б.М. Гаспарову [Гаспаров, 1993; Гаспаров, 2013], который выявил их в построении романа по принципу контрапункта на системно-структурном, идейно-философском, стилевом уровнях. Особый интерес для анализа музыкальной сущности романа представляет исследование М.Г. Раку [Раку, 2011], выполненное на стыке литературоведения и музыковедения, в котором обоснована значимость Вагнера в жизни и творчестве писателя, а также детально прослежена его роль в идейно-тематическом построении «Доктора Живаго». М. Окутюрье [Окутюрье, 2008] определил роль звука в оформлении пространственной образности романа.

Хотя художественный и образный строй романа обусловлен его интермедийной природой, подразумевающей влияние разных видов искусств, включая скульптуру, живопись, музыку и даже кинематограф, именно музыка, на наш взгляд, является стержнем организации произведения на идейно-философском, семантико-стилистическом, системно-структурном уровнях. Скульптурные, живописные и даже кинематографические коды предстают в гармоничном синтезе, тон которому задает музыка как атрибут божественного начала, свободного творчества, вечности и жизни. Данная синтетическая художественная организация романа вместе с концепцией преобразующего творчества свободной личности вписывает роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» в ряд произведений, сформировавших в русской эстетической мысли направление «теургической эстетики», берущее свое начало, согласно В.В. Бычкову [Бычков, 2007], в первой трети XIX в. и достигшее апогея в эпоху Серебряного века. Говоря об отнесенности романа «Доктор Живаго» к направлению теургической эстетики, мы в наибольшей мере подразумеваем контекст религиозно-философской мысли П. Флоренского и С. Булгакова, а также творчества символистов (А. Блока, Андрея Белого, К. Бальмонта), в художественной философии которых музыка занимала центральное место, являясь совершенным и абсолютным видом искусства, к которому должны тяготеть скульптура, зодчество, изобразительное искусство и литература.

В эпоху Серебряного века усиление музыкального начала способствует трансформации и модернизации не только художественных, но и документально-биографических и автобиографических жанров, в частности жанра духовной автобиографии (о признаках жанра и реализации его в романе «Доктор Живаго» [Пахарева; Односум, 2019]). Примерами духовных автобиографий, которые характеризуются стремлением к выстраиванию формы и содержания согласно музыкальным законам, могут служить «Котик Летаев» Андрея Белого и «Свет Невечерний» С. Булгакова. В данной статье будет сделана попытка обосновать также возможность причисления «Доктора Живаго» к этому ряду.

Роман Пастернака во многом подытожил те взаимовлияния эстетики и философской мысли, о которых речь шла ранее, в том числе влияние музыки на стилистически-художественное оформление мысли. Рассмотрение роли музыки в выстраивании нарратива духовной автобиографии в «Докторе Живаго», с одной стороны, может пролить свет на перспективы и эстетические возможности исследуемого жанра, считающегося преимущественно документальным и спорным в литературоведении в плане рассмотрения его с точки зрения художественной ценности, а не фактографического материала; с другой стороны, продемонстрировать роман «Доктор Живаго» как личностный творческий акт, ответственный поступок, согласно определению М.М. Бахтина [Бахтин, 1986], вступление в новую историю, основанную Христом, – вневременное, вечное пространство, средством обозначения которого выступает музыкальная стихия. Указанные два положения и обуславливают актуальность данного исследования.

Музыкальный аспект биографии и творчества Пастернака

С рождения сознание Пастернака выстраивалось из гармонии музыки, звучавшей в доме его родителей, где устраивались творческие вечера и музицировала мать – одаренная пианистка Розалия Исидоровна Кауфман. Царящая в доме музыкальная атмосфера стала органичной частью внутреннего мира Бориса Пастернака, который поначалу пойдет по стопам матери, являвшейся для него и его брата образом самой музыки, а музыка, в свою очередь, голосом жизни. Через музыку природы жизнь многообразно прозвучит в голосе матери в начале и почти под конец пути, слившись с голосом Лары и вечности, в романе «Доктор Живаго». Поискам своего предназначения Пастернак посвятит шесть лет, занимаясь основательно изучением теории музыки, упражнениями на фортепиано и даже сочинением своих собственных музыкальных произведений [Кац, 1991, с. 157–164, с. 211–227]. Одним из кульминационных событий юношеской биографии Пастернака, повлиявших на его творческое мироощущение, стал день, когда он отправился с младшим братом Шурой в лес рядом с дачей и услышал звуки музыки, воспринятые им в слиянии с окружающим пейзажем как голос природы. Это был момент, когда на соседней даче, импровизируя, Скрябин создавал «Божественную поэму». Как отмечает Рахель Лихт в биографическом обзоре детства Пастернака [Лихт, 2019], «божественная» музыка Скрябина раскрыла для него причастность музыкальной гармонии самому бытию: через музыку открывает человеку законы этой гармонии природа, а через природу – само бытие, вечность, Творец. «Кажущееся безмолвие природы» Юрий Живаго назовет истинной музыкой, которая противостоит «бездарно-возвышенному, беспросветному человеческому слогоговорению» [Пастернак, 2016, с. 317]. «Мир – это музыка, к которой надо найти слова!» – восклицанием вырвется однажды из уст Пастернака в разговоре с Сергеем Дурылиным в 1910–1913 гг. [Лихт, 2019, с. 180].

Несмотря на сознательный отказ Пастернака от музыки после вердикта Скрябина касательно его юношеских музыкальных сочинений, писатель творчески был связан с музыкальной стихией всю свою жизнь. Музыка организовывала его мировоззренческую и художественную картину мира, которую он воплощал приближенными к ней средствами литературы: «Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки. Так, в широчайшем значении слова, я называл искусство, поставленное по часам живого, бьющего поколеньями, рода» [Пастернак, 1991, с. 75–76].

Голос жизни-музыки не заглушается в художественном пространстве Пастернака специфическими языковыми экспериментами, к которым обращались символисты в поиск

как «нового языка», а этому голосу художник с благоговением внимает, схватывает его чистый, не замутненный умозрительными схемами образ и запечатлевает его в слове: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [Пастернак, 1991, с. 234] Поэзия для Пастернака становится «единственным символом музыки», поскольку так же, как и музыка, подчинена ритму, «символизирующему собой поэта». Удачно обобщает данный тезис комментарий В.Ф. Асмуса, который отмечал, что «музыка и поэзия для Б. Пастернака были единым языком искусства, в котором все слова были доступны и понятны» [Асмус, 2010]. Кроме ритма, поэзию с музыкой объединяет способность, благодаря своей ритмичной динамичности, ухватить и запечатлеть сиюминутные неуловимые и сущностные грани бытия – «найти метафору в природе и свято ее воспроизвести».

Таким образом, несостоявшийся как музыкант формально Пастернак состоялся как музыкант в художественном слове, в котором поэзия выражает музыку, а проза тяготеет к поэтико-музыкальной благозвучности. Однако эта благозвучность выстраивается, в первую очередь, не из внешнего соотношения различных акустических приемов, а из адекватного воплощения содержания (сущности образа, сущности бытия), концентрирования внимания на нем, а адекватно выраженное содержание само по себе обладает полноценным, не почерпнутым извне чистым звучанием: «...всегда считал, что музыка слов – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых...» [Пастернак, 1991, с. 249]. «Я не добивался отчетливости ритмики, плясовой или песенной, от которой почти без участия слов сами собой начинают двигаться ноги и руки. Я ничего не выражаю, не отражаю, не отображаю, не изображаю» [Пастернак, 1991, с. 259].

Краткий биографический экскурс проливает свет на видение Пастернаком музыки в глобально-философском смысле как живого символа дара жизни в его целостности и вечном понимании, свободному духу которого писатель оставался верен до конца жизни. Поскольку роман «Доктор Живаго», наряду со сложной субъектной организацией, служит обобщением художественного и духовного опыта самого автора, то музыка как выражение сущности бытия, продолжает составлять идейно-философское ядро произведения.

Идейно-философский уровень. В романе прослеживаются неоднократные прямые отсылки к музыке, ее упоминания, поэтому следует начать с выделения их на уровне номинаций, отдельных слов, фраз, идей в качестве теоретического и фактологического фундамента исследования.

Уже сама первая фраза романа начинается с песни («Шли и шли и пели «Вечную память»), которую подхватывают даже «ноги, лошади, дуновение ветра». Определяя историю как «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению», Веденяпин упоминает музыкальный жанр симфонии как один из инструментов творческого призвания человека, с помощью которого личность продвигается на пути к преодолению смерти, как метафорический образ духовного пути: «...для этого пишут симфонии...» [Пастернак, 2016, с. 195]. Музыка – эквивалент Истины в размышлениях того же Веденяпина: «...человека столетиями поднимала над животным и уносила ввысь не палка, а музыка: неотразимость безоружной истины, притягательность ее примера» [Пастернак, 2016, с. 226]. Внутренней музыкой, которая дает духовный подъем в жизни, для Лары является «слово Божие о жизни», и «плакать над ним Лара ходила в церковь». Музыкальная сила концентрируется внутри и вокруг человеческой личности, утвержденной Христом, слава которого «благодарно разнесена по всем колыбельным песням матерей» [Пастернак, 2016, с. 227]. Эта истинная духовная музыка звучит внутри человека и в природе как живой иконе вечной жизни. Природе ведомо тайна, и она «единственная оставалась верной истории» – истории, происходящей неслышно и незаметно, подобно «жизни растительного царства»: «Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет». Музыка тайны истории, жизни и смерти не слышна толпе, но ее голос «заглушал остальное» для личности, которая ей свободно внимала. «Язык, родина и вместилище красоты и смысла <...> весь становится музыкой...» [Пастернак, 2016, с. 601]. Звуки явлений природы характеризуются музыкальными свойствами и терминами: «...трехтонный высвист иволг с промежутками выжидавши, чтобы влажный, как из дудки извлеченный звук до конца пропитал окрестность». «В мелодических оборотах птиц и

жужжании пчел», «слуховой галлюцинацией» звучит для Юрия Живаго голос мамы. Звуки музыки не утихают в гостеприимном доме Громеко. Головокружительный вальс возносит сознание Лары над временем, и столкновение с действительностью, когда его перестают играть, создает «ощущение скандала, словно тебя облили холодной водой и застали неодоетой». По повествовательному пространству разбросаны отрывки из песен: «Варшавянка», «Вы жертвою пали», «Марсельеза». В своих стихотворениях, заметках, произведениях Юрий Живаго стремился «средствами, простотою доходящими до лепета и граничащими с задушевностью колыбельной песни, выразить свое смешанное настроение любви и страха, тоски и мужества, так чтобы оно вылилось как бы помимо слов, само собою» [Пастернак, 2016, с. 605]. «Неслышную музыкой счастья» охватило Гордона и Дудорова «счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей» [Пастернак, 2016, с. 678].

Если рассматривать идейно-философский уровень в романе, отталкиваясь от музыкального аспекта творческой философии Пастернака, создания музыкально-звукового пространства на тематическом, философском и акустически-художественном уровнях, то музыка в данном ключе выступает развернутой на пространстве всего романа метафорой Творца-Христа, его жертвы и новой установленной Христом истории, берущей начало в духе. Метафора музыки-жертвы, музыки-Истины, музыки-Христа тематической параллелью проходит в более раннем творчестве Пастернака, в его поэзии, которая испещрена музыкальными мотивами, терминами, подражаниями музыке. Музыкальным символом жертвенности и Истины выступает образ «распинаемого рояля» [Косталевская, 1993, с. 90] в стихотворении «Музыка», сравниваемого и с колоколом, который несли два силача на колокольную (сакральное пространство), и со скрижалями заповедей, возносимыми «на каменное плоскогорье» и отсылающими к скрижалям Моисея с запечатленными на них положениями многовековой Истины. В качестве олицетворения истинного художника «со строптивым норовом» используется образ арфиста, избравшего «узкий» жертвенный путь «боренья с самим собой» (то есть путь Истины), на арене которого он «стяжал» творческий опыт, в стихотворении «Художник»: «Но кто ж он? На какой арене / Стяжал он поздний опыт свой? / С кем протекли его боренья? / С самим собой, с самим собой» [Пастернак, 2016, с. 129].

Музыка в романе – атрибут божественности и вечности, полноты бытия, максимального и совершенного проявления творчества. Такое понимание музыки коррелирует с концепцией символистов, их идеями музыки как Души Мира, Вселенной Церкви, Божественной Софии. Пастернаковское восприятие музыки гармонично выстраивается в диалог и с музыкальной концепцией О. Мандельштама, согласно которой чистая музыка – это полностью достояние христианства, внесшее в искусство идею свободного самоутверждения личности: «Собственно чистой музыки эллины не знали – она всецело принадлежит христианству» [Мандельштам, 2011, с. 336]. Согласно художественной философии О. Мандельштама, христианская музыка содержит в себе подлинное ощущение личности – «атомы личного бытия», что полностью созвучно утверждению Веденяпина: «Христианство, мистерия личности и есть именно то самое, что надо внести в факт, чтобы он приобрел значение для человека» [Пастернак, 2016, с. 302].

Поскольку личностное становление в духе знаменуется вступлением в эту новую историю (метаисторию), то предметом описания в духовной автобиографии выступает новый духовный путь в божественной истории. Именно на личностном внутренне-духовном уровне проходит метаистория – вечность, рассекающая сердцевину времен «мечом серафима», благодаря чему человек умирает «не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти» [Пастернак, 2016, с. 196]. Голосом вечности в истории, откровения Творца человеку и творческим ответом на зов Творца в духе со стороны человека и является в романе «Доктор Живаго» Музыка. Соответственно, тема личностного становления в духовной автобиографии как восхождение от плотского к духовному уровню сознания, достижение вечности отражается в музыкальном ключе – как процесс продвижения к Музыке и «мелодизация» духовного пути.

Системно-структурный уровень тесно связан с художественно-эстетическим. Процесс «мелодизации» духовного пути на системно-структурном уровне можно структурировать по нескольким позициям.

1) *Построение романа по принципу контрапункта* [Гаспаров, 1993] и связанная с ним *полифоническая ярусно-иерархическая организация романа*, которая обуславливается сложностью субъектной структуры повествования, где главный герой выступает концентрированной точкой, архитектурным центром выстраивания остальных субъектных составляющих, таких как **автор, поколение и Христос**. Соотношение данных субъектных составляющих строится по модели символически-иконического обобщения бытия, благодаря чему различные жизненные, творческие, культурные пути поколения Серебряного века, образы современников сливаются в единую мелодию **жизни=вечности=непрекращающегося творчества**, в **музыку**, в единую Книгу Жизни в Откровении Иоанна Богослова. С позиции Сверхнарратора данная Книга Жизни, разворачивающая вечную историю, включая духовный портрет поколения Серебряного века как его составную часть, коррелирует с симфонией, в которой все уровни организации (индивидуальный, общественно-исторический, вечный) тяготеют к **единому ценностному центру – Творцу-Христу** – и звучат в симфоническом многоголосии в унисон. В полифоническом звучании Симфонии Жизни (Книги Жизни) в ее вечном значении стираются имена и названия людей, вещей, предметов и природы, сливаясь в едином Творчестве, с одной стороны, и наполняясь микрокосмической полнотой вечности, с другой. Поэтому Книга Жизни – это «большое кладбище, где на многих плитах уж не прочтешь стершиеся имена», выражаясь словами Марселя Пруста, взятыми в качестве эпиграфа к стихотворению Б.Л. Пастернака «Во всем мне хочется дойти...». Резюмирует положение о поколении русской интеллигенции как слившейся в единогласии музыке метафора в стихотворении «Высокая болезнь»: «Мы были музыкой во льду. / Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены, и сойду. <...> Мы были музыкою мысли...» [Пастернак, 1991, с. 48–58].

2) *Деление повествования на прозу и лирику* как открывающие и финальные точки в нарративной структуре романа. Поскольку музыка по идейной значимости воплощает Творчество, полноту бытия-вечности, а по функциональным возможностям является видом искусства, дающим личности полноценную свободу самовыражения, откровения духа, то лирическая часть становится формой сближения с музыкой, своеобразного словесно-художественного подражания ей, чтобы передать в тексте образ полноты бытия как финала духовно-исторического пути. Художественная философия Пастернака, изложенная выше, согласно которой «значение символа музыки» находится в поэзии, и «мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки», позволяет рассматривать, возможно, на уровне допущения, поэтико-лирическое начало в романе как форму подражания духу музыки, которому как в художественном, так и в жизненно-философском планах Пастернак был верен всегда.

Цикл «Стихов Юрия Живаго», не случайно помещенный в качестве своеобразного эпилога романа, – это форма тяготения по нарастающей к Музыке на всех уровнях текста (ПРОЗА–ПОЭЗИЯ–МУЗЫКА). В них наиболее ярко проявлено напряжение творческого духа, обрисован очищенный от прозаических историко-биографических деталей и наслоений душевно-духовный портрет главного героя и его путь в «истории, основанной Христом». Исходя из сказанного, можно предположить, что «Стихи Юрия Живаго» и являются духовной автобиографией героя (автора) в чистом, концентрированном и полноценном виде: в «Стихах» совершены отбор из событийного ряда, кристаллизация и, как результат, мелодизация событий духовного характера, пропущенных сквозь призму личностного «Я» героя; очерчены периоды духовных взлетов, озарения и падений. «Стихи Юрия Живаго» – это также образ пространства вечности-музыки, которая одухотворяет прозаическую версию духовной автобиографии, обуславливает ее художественно-поэтический строй: подобно вечности, проливающейся вдоль поперечного разреза во время (историю), так стихи как образ вечности пронизывают, «озаряют» духовную автобиографию в прозе, устанавливая с ней связь в виде образно-тематических, идейных, настроенческих реминисценций, сквозных мотивов, ритмических вставок. Так, связь устанавливается с помощью повторяющегося мотива **чуда** – Чуда Божественного, вселенского «момента озарения», «настигающего мгновенно, врасплох», «когда мы в смятении», «среди разброда», проникающего, «как тать», в историю и время, предупреждая «вмешательство законов природы», озаряя пути человеческие и земные в единстве и в частности светом Откровения и требуя от человека ответа «сию минуту» (ср. в прозаической части: «Это небывалое, это чудо истории, это открове-

ние ахнуло в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев») [Пастернак, 2016, с. 370]. В том же ряду реминисценций отметим образ свечи («Свеча горела на столе. Свеча горела...») [Пастернак, 2016, с. 262] как символа присутствия вечности, «поджидающей» и «подсма-тривающей» за путниками, и мотив «распускания волос» Марией Магдалиной как веще-ственного выражения раскаяния (в прозаической части романа он дан в толковании Симы Тунцевой, а в стихах – в лирическом монологе-исповеди Марии Магдалины).

Художественно-эстетический уровень и акустическое пространство повествования.

Хотя Б. Пастернак в своих программных произведениях неоднократно делал акцент на ре-ализации музыкального императива в его творчестве, в первую очередь, на содержатель-ном и, соответственно, больше на умозрительном, идейно-философском уровне, чем на уровне особых технико-художественных изобретений и импровизаций (в отличие от его предшественников-символистов), роман «Доктор Живаго» в читательском сознании отра-жается как насыщенное акустико-звуковое пространство. Роман воспринимается не толь-ко вербально-мысленно и визуально, но также «звучит». Подобная иллюзия звучания соз-дается не только за счет апелляции к музыке на понятийном и идейном уровнях, но также с помощью выстраивания художественного пространства.

Все оно, начиная с фоновых элементов, пейзажа и заканчивая фигурами персонажей, отмечено звуковыми образами, эквивалентными содержанию жизни, поддерживающей мироздание: голосами детей, «разбросанных в местах разной дальности, как бы в знак того, что пространство все насквозь живое»; раскатами грома, восходящими к апокалип-тическим потрясениям, «переплавляющим» достижения истории в единый гармоничный и очищенный («гром прочистил емкость пыльной протабаченной комнаты») образ вечной жизни («нового неба и новой земли»), после чего «стали ощутимы составные части суще-ствования, вода и воздух, желание радости, земля и небо»; «постоянным, никогда не пре-кращающимся шумом водяного обвала» как образа вечного круговорота жизни, который «царил над всеми звуками на разъезде», «заглушал галдеж и грохот сапог» (мирское стол-потворение); щелканьем соловья как вестника вечности из будущего, чей голос пробуж-дал главного героя от духовного сна; хрустом снега, звуками комаров, «шлепками ладони по потному лицу», «скрипами седельных ремней», «чмоканьем грязи» и «сухими лопаю-щимися залпами, испускаемыми конскими кишками», и т. д. Природа как «истинное вме-стилище музыки» заменила хоровой погребальный обряд на смертном ложе Юрия Жива-го: «В эти часы, когда общее молчание, не заполненное никакою церемонией, давило поч-ти ощутимым лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствующе-го обряда» [Пастернак, 2016, с. 550, 358, 655].

Мелодичность и ритмичность прозаической части также системно реализуют му-зыкальную составляющую художественного мира романа. Проникновение «вечного» му-зыкального начала из лирической части в прозаическую обнаруживается в рифмованных строчках, преследовавших Живаго во время тифозного бредового сна, в котором герой сопереживал трехдневным мукам Христа, поддавшегося «бушеваниям» смерти: «Рады коснуться / и /Надо проснуться / . Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо про-снуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» [Пастернак, 2016, с. 381–382]. Риф-мованные строчки поэмы «Смятение», которую пишет Юрий Живаго, в условиях бредо-вого сна по содержанию подчиняются не логическому закону, а закону благозвучно-му-зыкальному, благодаря чему внешняя упорядоченная объективированная действитель-ность кристаллизуется сном в естественную художественную хаотичность, вскрывая его внутреннюю незримую духовно-символическую сущность и формируя мистическую, вневременную, вечную образность. Строчки отсылают к стихотворению «На Страстной» со сквозным мотивом одоления смерти «усильем Воскресенья» и со свойственной ему необычайной напевностью – стремительной и интенсивной мелодичной ритмичностью, которую хочется не просто прочитать, но интонировать музыкально, пропеть. Реминис-ценциями с лирической частью связываются и эпизоды «выпадения из истории» глав-ного героя, периоды духовного сна и «возвращения в историю» после озарений, голо-

са вечности; периоды «безвременщины», войны, вводящие героя и поколение в сон, и пробуждающий голос вечности в стихотворении «Рассвет», проговорившего через Писание, и т. д.

Кроме рифмованных строчек из поэмы «Смятение» Юрия Живаго и упоминания строчек и мотивов из «Стихов Юрия Живаго», своеобразный динамизм и ритмику «Доктору Живаго» как роману и духовной автобиографии придают **вставки из священных текстов, церковных песнопений и их названий на старославянском языке** («Господня земля и исполнение ея, вселенная и вси живущие на ней», грядый Господь к вольной страсти», «Страстем поработив достоинство души моя, скот бых», «Изрынувшейся из рая, воздержанием страстей потщимся внити», «Разреши долг, якоже и аз власы», «Яко ночь мне есть раздражение блуда невоздержанна, мрачное же и безлунное рачение греха», «Да облобыжу пречистые Твои нозе и отру сия паки главы моя власы, их же Ева раи, пополудни шумом уши огласившие, страхом скрыся», «Грехов моих множества, судеб Твоих бездны кто исследит?», «Она же, мнящи, яко вертоградъ есть...», («Святыи Боже, Святыи Крепкий, Святыи Бессмертный, помилуй нас», «Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!», «Вечная память», «Со духи праведных») и т. д. Вся атрибутика сакрально-божественного пронизывает и связывает весь роман золотыми нитями вечности и задает мелодический тон присутствия проникающей в истории Тайны, звучащей неслышно, безмолвно посреди человеческих хлопот.

Шопеновские мотивы и приемы в романе составляют отдельный музыкальный слой и прослеживаются через элементы подражания музыкально-художественным законам и особенностям музыки Шопена, творчество которого имело важное значение для Б. Пастернака наряду с творчеством Скрябина. Шопеновская линия в биографии и в особенности в поэтическом наследии Пастернака является достаточно изученной. В одной из музыкальных биографий писателя Шопен, подобно Льву Толстому, назван «пожизненным собеседником», «чуть ли не превращающегося в двойника поэта» [Кац, 1991, с. 27].

Особое значение Шопена для Пастернака в личностно-художественном становлении подтверждается не только многочисленными стихотворениями, но и высказываниями автора. Пастернак посвятил Шопену отдельную статью «Шопен», в которой обосновал специфику истинного реализма романтика Шопена. Делала Шопена реалистом способность «смотреть на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете», и данная способность сближает его с синкретизмом творческого субъекта Пастернака, голосом которого в его произведениях и романе «Доктор Живаго» говорят его близкие, современники, все поколение и сама жизнь-вечность. Даже манера написания статьи «Шопен» подтверждает тесную связь личностей композитора и писателя. Как удачно отмечает И. Калиновская, в статье Пастернак пишет не только о Шопене, но и о себе: «Что делает человека реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, – думается нам, – и своевременная добросовестность в зрелости» [Пастернак, 2003–2005, т. 5, с. 62; Калинковицкая, 2020].

Шопеновские мотивы и черты в романе «Доктор Живаго» проявляются, как представляется, в следующих особенностях:

1) **синкретичность и всеохватывающий масштаб различных граней бытия.** Конкретизированные овеществленные детали, хаотично «разбросанные» по всему тексту романа, акцентируя на себе внимание, на уровне духовно-музыкальном выстраиваются в ряд звуков, каждый из которых задает различные оттенки, охватывает пестроту и многогранность жизни и обзревается как гармония музыкального произведения. В данной гармонии не существует ничего случайного, т.к. конкретные земные образы приобретают значение духовного порядка, чем роман «Доктор Живаго» коррелирует с Писанием, построенным на конкретной вещественности, просветленной обертоном небесного звучания. Такая организация вселенной, вечно обновляемая ритмом и движением музыки Жизни, способна охватить не только судьбы людей: в ней найдется место и «коровьему хлеву», и «здоровьем пышущим зубьям вил», и «болтающим ручейкам», и «пахнущему свежим воздухом навозу», и «раките, обвитой плющом», и «песне», «сну», «голубю сизому». Подобной всеохватывающий и синкретический художественный масштаб выражения действительности и постижения ее сущности свойствен, по определению самого Б.Л. Пастернака, музыке Шопена, сумевшему вложить «живое чудо / Фольварков, пар-

ков, рош, могил / В свои этюды», и в данной синкретичности усматривается своеобразная попытка подражания Пастернака именно шопеновскому музыкальному мастерству;

2) *подражание музыкальному приему ферматы в произведениях Шопена*, которая в музыкальной терминологии, обозначает увеличение длительности звука или паузы, а в романе выражается в **замедлении действия** перед конфликтом для усиления напряжения, эмоциональной подготовки к восприятию драматической ситуации, или после напряжения и конфликта как обобщение, или итог духовной борьбы, сменяющейся прорывом в вечность и просветление (музыкальный прием ферматы в поэтическом наследии Пастернака был выявлен М. Косталевской [Косталевская, 1993]). Например, в эпизоде похорон матери Юрия Живаго ретардация действия за счет фокусировки на качающихся предметах и охватившее героя сонное восприятие действительности и повторяющейся молитвы «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас», звучащей «тихим веянием, проволакивающимся по переулку и остающимся в нем». В тихом звучании, подобно пиано в музыке, наиболее отчетливо проступает проникновение в действительность вечности. Тишина, безмолвие в романе противопоставляются «гулу толпы и являются эквивалентом «истинной музыки». Такой тишиной обладала природа, к которой стремится вырваться герой, через которую он ощущает присутствие Божественной Тайны, и «Голос этой тайны заглужал все остальное». Перед Божественной Тайной «сморкают тварь и плоть, / заслышав слух весенний» [Пастернак, 2016, с. 247, 682].

Фермата также проявляется в эпизодах, где повседневные обыденные детали и подробности неожиданно пересекаются вечным смыслом, который «вмешивается» в пространство людской суеты, заставляя резко остановиться посреди головокружительного ритма жизни и забот. Образ тишины замедляет действие и уводит в сказочное-вечное пространство – «в тридешатое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. На свисающие ветви елей, осыпая с них иней, садились вороны. Разносились их карканье, раскатисто, как треск древесного сука. С новостроек за просекой через дорогу пробежали породистые собаки. Спускался вечер». Образ тишины словно врывается посреди быстрой езды, заставляя замереть в безмолвной созерцательности, а затем снова резко обрывается течением событий, не вписывающихся в общую атмосферу «вечности»: «Вдруг все это разлетелось. Они обеднели» [Пастернак, 2016, с. 191].

3) *предпочтение художественной «простоты»* как в музыке, так и в литературе – «простоты» Пушкина, Гончарова, Толстого, Шопена. По мнению Б.М. Гаспарова, прозаическая часть наследия Пастернака наследует в музыке модернистскую «сложность» Скрябина, а поэтическая – классическую «простоту» Шопена. Данные соответствия с именами двух ведущих в жизни писателя композиторов характерны и для двух периодов творчества Пастернака, подытоженных двумя автобиографическими повествованиями: «Охранная грамота» и «Люди и положения». Поздний этап творчества, заключенный романом «Доктор Живаго», в котором автор предоставляет художественной силе жизни воплотиться во всей ее самодостаточности, не отягощая ее извне «сложностью» эстетских хитросплетений, соответствует этой шопеновской «простоте», языком которой начинает проговаривать одухотворенный и духовно-лично объединенный и преображенный универсум: «В родстве со всем, что есть, уверясь / И знаясь с будущим в быту. / Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслышанную простоту» [Пастернак, 2016, с. 99]. При этом «старая простота» художественного слова способна порождать новые смыслы: «Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом» [Пастернак, 1991, с. 234].

«Отдаленный звук» в художественно-акустической структуре повествования как «вестник будущности». В романе прослеживается определенная закономерность выстраивания звукового пространства. Особенность звука часто проявляется в том, что он исходит с определенного расстояния, издали, на чем акцентируется внимание на протяжении всего повествования: «Два рода звуков слабо раздавались в отдалении. Сзади, <...>, слышалось мерное шлепанье, словно там полоскали белье или ветер щелкал о древяно флаштока мокрым полотнищем флага». Звуки «доносятся» («Спереди доносился рокот, заставивший доктора, побывавшего на войне, вздрогнуть и напрячь слух»), приближаются («Звуки равномерного шлепанья приближались»), «разносятся» на далекие расстоя-

ния и отличаются богатством и силой, подчеркиваемыми в повествовании («Сколько разнообразия в смене колен и какая сила отчетливого, далеко разносящегося звука!»). Подобной силой и распространением обладают посвисты соловья как вестника вечности, с которым связывается ее зов: «Другое, распадающееся на два слова, зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: «Оч-нишь! Оч-нишь! Оч-нишь!»; «Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей». Звук движется издалека, из «соседней комнаты» («Юрочка» – в слуховой галлюцинации иногда слышалось ему из соседней комнаты», голос Марины, с которым сливалась вечность, благодаря чему он «мыслился отдельно от нее», и «казалось, он доносился из другой комнаты и находился за ее спиной») или откуда-то сверху: «Живаго! – раздалось с порога квартиры на верхней площадке»; «В час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи, от самого грузного, чуть шевельнувшегося колокола у Воздвиженья отделилась и поплыла, смешиваясь с темной влагой дождя, волна тихого, темного и сладкого гудения»; церковное пение у Воздвиженья, которое доносилось воздухом («Хорошо пели у Воздвиженья. Ночь тихая. Сюда доносило воздухом»), указывая на принадлежность этого пения горнему миру.

Акцентирование на протяженности звучания создает атмосферу эха в художественном пространстве, за счет которого звуки словно увеличивают интенсивность и длительность звучания, благодаря чему актуализируется сакральное пространство: «Повышается видимость и слышимость всего на свете, чего бы то ни было. Расстояния передают звук в замороженной звонкости, отчетливо и разъединенно. Расчищаются дали, как бы открывши вид через всю жизнь на много лет вперед» [Пастернак, 2016, с. 360]. В данном сакральном акустическом пространстве природа, голоса, предметы одухотворяются откровением голоса музыки вечности из будущего, обыденные вещи получают значение апокалиптического масштаба и звучат музыкой Откровения. «Замороженная звонкость» зовом вечности из будущего позволяет распознать в гуле большого становища, «похожего на отдаленный рокот моря» и «катящегося из глубины лагеря», символических предвестников свершающегося Откровения Иоанна Богослова («рокот моря» и «гул большого становища» в данном контексте устойчиво связываются с апокалиптической символикой): «Из глубины лагеря катился смутный, похожий на отдаленный рокот моря гул большого людского становища. Попеременно слышались шаги слоняющихся по лесу, голоса людей и пенья петухов. По лесу двигались толпы загорелого, белозубого, улыбающегося люда». «Опять лошадь заржала, в ответ на явственное конское ржание **где-то вдали, в другой стороне**» [Пастернак, 2016, с. 510, 609]. Расстояния звучания наделяют ржание обычного коня, доносящееся со стороны миклицынского крыльца из сада, значением символа апокалиптических коней и всадников.

Обобщая результаты нашего исследования, можно сделать выводы, что музыкальный императив в романе «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака выстраивается на идейно-философском, системно-структурном и художественно-эстетическом уровнях. Идейно-философская установка музыкальной организации романа – это утверждение Музыки как метафоры Творца-Христа и новой установленной Христом истории, берущей начало в духе. Мотив личностного становления в духовной автобиографии как восхождение от земного к духовному уровню сознания, достижение вечности отражается в музыкальном ключе как процесс продвижения к Музыке и «мелодизации» духовного пути. На системно-структурном уровне это достигается с помощью полифонической «симфонической» организации текста и образов. На эстетико-художественном уровне музыкальность, «слышимость» текста достигается путем наполнения пространства звуковыми образами, мелодичностью и ритмичностью прозаической части, мелодизацией повествования с помощью ритмических вставок, которые «озаряют» прозаическую часть, подобно «гласу вечности», мотивами подражания художественно-музыкальной манере Шопена, регулярном акцентировании на протяженности звуков, что придает художественному пространству иллюзию «акустичности»: звуки, исходящие от обыденных вещей, приобретают обертона Тайны, голос которой проговаривает из вечной будущности, одухотворяя, то есть «мелодизируя», обычный ход истории.

Перспективой данного исследования может стать более пристальный и детализированный художественно-философский анализ юношеского музыкального наследия Б.Л. Па-

стернака с возможными привлечением исследовательского музыковедческого инструментария и сведений из теории музыки, которые помогли бы установить образные и художественные корреляции с творчеством известных композиторов, а также выявить новые художественные смыслы в литературном наследии Пастернака.

Список использованной литературы

- Аверина, М.А. (2013). Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*, 3 (26), 31–36.
- Асмус, В.Ф. (2010). *Философия и эстетика русского символизма*. Москва: URSS.
- Бахтин, М.М. (1986). К философии поступка. И.Т. Фролов (Ред.), *Философия и социология науки и техники* (с. 80–160). Москва: Наука.
- Бычков, В.В. (2007). *Русская теургическая эстетика*. Москва: Ладомир.
- Виноградов, А.С. (2017). Ритм в эстетической концепции Б. Пастернака. *Вестник Тверского государственного университета*, (1), 239–243.
- Vukas, D. (2019). The Sound of Silence in Boris Pasternak's "Doctor Zhivago". *Сибирский филологический форум*, 4 (8), 57–73.
- Гаспаров, Б.М. (1993). Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». Н.Г. Михайлова (Ред.), *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века* (241–273). Москва: Наука.
- Гаспаров, Б.М. (2013). Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). Москва: Новое литературное обозрение.
- Калинковицкая, И. (2020). Полета вольное упорство... Музыка в стихах и в жизни Бориса Пастернака. *Collegium*, 35–36. Обновлено с: <https://burago.com.ua/i-kalinkovickaya-polyota-volnoe-upo/>
- Кац, Б.А. (Ред.). (1991). «Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Ленинград: Советский композитор.
- Козлов, В.И., Мирошниченко, О.С. (2012). Жанровое мышление поэта Юрия Живаго. *Новый филологический вестник*, 4 (23), 19–53.
- Косталевская, М. (1993). Олицетворенные достоверности (Поэтико-музыкальный ключ к стихотворению Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...»). *Russian Language Journal/Русский язык*, 47 (156/158), 81–93.
- Кучина, Т.Г., Сланина, О.А. (2016). Принципы музыкальной композиции в стихотворениях Б. Пастернака. *Верхневолжский филологический вестник*, 1, 132–137.
- Лихт, Р.О. (2019). *Детство! Ковш душевной глубины!* Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого.
- Лямина, Е. (2013). Музыкальная маргиналия к одному стихотворению Пастернака. А. Долинин, И. Доронченков (Ред.). *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso* (с. 477–481). Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Мандельштам, О. (2011). *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Мышьякова, Н.М. (2018). Поэтика музыкальности в лирике Б. Пастернака. *Мир науки, культуры образования*, 4 (71), 499–500.
- Односум, Н. В. (2019). Черты жанра духовной автобиографии в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Вестник Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина. Серия «Филология»*, 82, 70–77.
- Окутюрье, М. (2008). Пространство и звук (о звуковом восприятии пространства в поэтике Б. Пастернака). В.В. Абашев (Ред.). *Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака* (с. 123–131). Москва: Языки славянской культуры.
- Пастернак, Б.Л. & Архангельский, А.Н. (Ред.). (1991). *Избранное*. Москва: Молодая Гвардия.
- Пастернак Б.Л. (2005). Шопен. Д.В. Тевекелян (ред.), *Полное собрание сочинений в 11 томах* (Т. 5, с. 61-65). Москва: Слово/Slovo.
- Пастернак, Б.Л. (2016). *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.

Пахарева, Т. А. (2021). *Традиции европейского Средневековья в русской литературе Серебряного века* [Материалы спецкурса]. Неопубликованная рукопись, Национальный педагогический университет имени Н.П. Драгоманова, Киев, Украина.

Поливанов, К. (2013). «Музыкальный эпизод» биографии Пастернака. А. Долинин, И. Доронченков (Ред.). *(Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso* (с. 482–491). Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Раку, М.Г. (2011). Русский Вагнер «на страницах» доктора Живаго. *Искусство музыки: теория и история*, 1–2, 272–317.

Хаменок, В.И. (2016). «История одной контроктавы» Б. Пастернака как синтетическое произведение. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 8 (62), 69–71.