

# ЗАМЕТКИ К МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗАМ Б. ПАСТЕРНАКА

ДАРЬЯ ПОЛИВАНОВА, КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ  
(Москва, Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»)

## 1. Клавиатуры

Для культуры рубежа веков и начала XX в. было свойственно представление мира как сложного музыкального произведения и/или большого оркестра или даже сложного музыкального инструмента. Традиционно источником подобных метафорически-символических представлений считают работу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», хотя нетрудно допустить, что для русской словесности не меньшую роль могла иметь символическая картина сливающихся и разливающихся звуков из «моей музыки» Пети Ростова.

Отзвуки подобных представлений можно найти и в разнообразных текстах Пастернака, тем более что он прежде обращения к поэзии довольно основательно готовился к композиторской стезе. Музыка может оказываться в стихах Пастернака глубинным началом, составляющим содержание происходящих событий революции и гражданской войны (например, в его циклах «Болезнь», «Зимнее утро» и «Сон в летнюю ночь» из четвертой книги стихов «Темы и вариации»), подобно тому, как поэма «Двенадцать» передает «музыку революции» у Блока.

У Пастернака музыкант представлен главным образом как пианист или как композитор. Естественно, что при этом может возникать и поэтическое изображение клавиатур, на особенностях этих последних образов мы и позволим себе здесь остановиться.

В одном из первых описаний игры на инструменте во второй книге стихов поэта «Поверх барьеров» в стихотворении «Импровизация» (в редакции 1945 оно было уточняюще переименовано в «Импровизацию на рояле») клавиши инструмента названы «стаей» (птиц), которых лирический герой как будто «кормит» на берегу ночного пруда (которому очевидно уподоблен сам рояль). Соответственно «черные крепкие клювы»<sup>1</sup> должны прочитываться как черные клавиши на рояльной клавиатуре. Клавиатура здесь изображается живой и до известной степени «независимой» от исполнителя. Клавиши живут своей собственной «страстной» жизнью, полной музыки — «покамест птенец не накормлен», «скорей умертвят, чем умрут рулады» и пр. (впрочем, стая лебедей на ночном пруду может напомнить и о «стае диких уток», которые поднимаются в воздух от «сладкозвучных стрóf», которыми их пугает автор в «Евгении Онегине», с той разницей, что у Пушкина звуки стихов названы «пеньем», утки же, вероятно, «слетают с берегов», издавая контрастное сладким звукам кряканье).

Еще более самостоятельной жизнью живут «клавиатуры» в четвертой книге стихов Пастернака с подчеркнuto музыкальным названием «Темы и вариации». «Помешанные» клавиатуры, «бродячие, черные и грустящие» (I, 187), оказываются в сложном отношении между миром «взрослых» и «младших», которые му-

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 1. С. 99. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением номера тома и страницы.

чительно овладевают собственными умениями в искусстве, возможно, под давлением старших «вдавленных сухих костяшек» (Там же), в «Клеветникам» из цикла «Я их мог позабыть».

Не меньшей самостоятельной, почти независимой от человека (исполнителя), страстностью обладает и клавиатура (уподобленная зубам взмыленной лошади) в последнем стихотворении цикла «Разрыв», где опять же страстное любовное объяснение поэта уподобляется игре на рояле или буквально и происходит в форме музыкальной — «рояль дрожащий пену с губ оближет, / Тебя сорвет, подкосит этот бред» (I, 186).

Клавиатуры в этой книге стихов могут быть и почти метафорическими — их роль исполняют «бочки с цементом» на «стройке» рядом с «крышками раскрытых роялей», причем главный рояль в третьем стихотворении цикла «Сон в летнюю ночь» — это, очевидно, грозовая туча («роялю, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц»), гром которой вместе с атмосферой предгрозовой духоты передается словосочетанием «огромного душного». Пианист за этим роялем, как представляется, — именно гроза, которая «прыжками бросается к бочкам с цементом, / Дрожащими лапами ливня гремя» (I, 203) (здесь помимо грома, соединяющего звучащий инструмент и грозу, вероятно, отыгрывается воспоминание о понятии «музыкального строя» — в начале стихотворения говорится о пианисте, таскавшемся «по стройкам» (Там же), а в конце «цемент» также несомненно появляется именно как строительный материал).

Не названная напрямую, но очевидно присутствующая клавиатура инструмента возникает во втором стихотворении этого цикла, где изображено могущество пианиста, музыканта, Шопена — «Прикосновение руки — / И полвселенной в изоляции» (Там же), которому дано избавить мир от страшной болезни («когда ее не излечить, / Все лето будет в дифтерите» — I, 202).

Таким образом все эти странные клавиатуры оказываются объединенными своей связью с природой, страстностью и значительной самостоятельностью жизнью, которая может согласовываться с человеком, а может протекать независимо, как и в стихотворении «Импровизация».

## 2. Нотная запись мироустройства

«Баллада» («Бывает курьером на борзом...») — одно из стихотворений Пастернака, которое своей, с одной стороны, загадочностью, а с другой, — связанностью со множеством тем и мотивов его прозы и поэзии, вызывало немало споров и противоречивых интерпретаций. Первая редакция стихотворения была опубликована в декабре 1916 во второй книге стихов «Поверх барьеров» вскоре после смерти А. Н. Скрябина. Вторая (1928) писалась одновременно с первой частью автобиографической повести «Охранная грамота», где Пастернак описывает свое увлечение музыкой и Скрябиным как важнейший этап своего становления, своеобразную первую любовь (Об этом же см. и в автобиографическом фрагменте поэмы «Девятьсот пятый год» (1925) — «... Голоса приближаются — Скрябин, / О, куда мне бежать / От шагов моего божества...» — I, 268). Тесная связь обеих редакций этого стихотворения с музыкальным эпизодом биографии поэта делает естественным обращение к музыкальным образам и создание картины мира, описываемой в отчетливо музыкальных понятиях и терминах.

Мы не будем здесь пытаться предложить целостную интерпретацию, а лишь выделим несколько, как нам представляется, значимых образов, которые в совокупности могут быть прочитаны как музыкальное описание законов мироустройства.

Стихотворение начинается с описания учащенного сердцебиения («бывает курьером на борзом раскачет сердце» — I, 99),

уподобление которого скачке на лошади дальше разворачивается в картину таинственного ночного путешествия (собственно «Балладу»). Герой стихотворения в финале своего воображаемого ночного путешествия рассказывает загадочному «графу» (или его привратнику) о своем прошлом, о том, что привело его к порогу, напоминающему одновременно усадьбу Льва Толстого и врата рая.

Объяснение начинается упоминанием прежде жившего в этом таинственном пространстве музыканта, определившего судьбу героя:

Здесь жил органист  
Он лег в мою жизнь пятеричной оправой  
Ключей и регистров... (I, 100).

Пятеричная оправа может ассоциироваться с пятью строками нотного стана, открываемых в нотной записи ключом («ключей и регистров»)

Следующие слова «Он уши зарниц / Крюками прибил к проводам телеграфа» (Там же) можно прочесть как выявление нотной записи в деталях окружающего пространства: «провода телеграфа» — как линии нотного стана, «уши зарниц» — как напоминающий по форме ухо знак басового ключа, а в «зарницах» — или символическое изображение телеграфа (переломленная молния), или опять же нотный знак бекара.

Описывая город, герой также говорит о его музыкальной основе, одновременно уподобляя его и какому-то музыкальному инструменту:

Куда б утекли фонари околотка  
С пролетками и мостовыми когда б  
Их марево не было, как на колодку,  
Набито на гул колокольных октав? (I, 101).

В следующей строфе музыкальная основа города исчезает, возможно, с появлением в стихотворении еще и обстоятельств современности:

Но вот их снимали, и, в хлопья облекшись,  
Пускались снова без оглядки дома... (Там же).

Эти строки появляются только в редакции 1928 г., после того как музыка колокольного звона исчезла из городов, когда советская власть закрывала церкви и снимала колокола с колоколен.

Следом за появлением хаотической картины зима, а точнее снежный покров, уподобляются завершению музыкального сочинения:

И плотно захлопнутой нотной обложкой  
Валилась в разгул листопада зима (Там же).

Как еще один возможный отголосок нотного знака может быть прочитана и строчка «Чтоб музыкой хлынув с дуги бытия», где «дугу» можно прочесть как знак лиги над нотным станом, а описание в этой строке героем своего поведения сообщает музыке высочайшее библейское и основополагающее значение.

### 3. Фет и «Определение поэзии»

В конце нам бы хотелось добавить один небольшой комментарий к стихотворению «Определение поэзии», которое неоднократно оказывалось в центре внимания писавших о лирике Пастернака.

Уже его первые строфы демонстрируют связь в пастернаковском понимании поэзии и, с одной стороны, звуков природы:

Это — круто налившийся свист,  
Это — щелканье сдавленных льдинок,  
Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок... (I, 131),

а с другой — звуков музыки:

... Это — с пультов и флейт — Фигаро  
 Низвергается градом на грядку... (Там же).

Щелканьем соловьиное пение названо и в стихотворении 1919 г. «Маргарита» — «бился, *щелкал*, царил и сиял соловей», а в 1953 г. в стихотворении «Белая ночь» соловьиное пение будет названо щелканьем «*ледащей*» птички, то есть с использованием того же и близкого по звучанию слова:

...Ошалелое *щелканье* катится.  
 Голос маленькой птички *ледащей*... (IV, 519).

Так же описано пение соловья в романе «Доктор Живаго»: «... спустя несколько ночей *защелкали* соловьи. И опять, точно слушая их в первый раз, я удивился тому, как выделяется этот напев из остальных птичьих посвистов, какой скачок, без постепенного перехода, совершает природа к богатству и исключительности этого *щелканья*. Сколько разнообразия в смене колен и какая сила отчетливого, далеко разносящегося звука» (IV, 285), и семью главами далее: «Вдруг, вдали, где застрял закат, *защелкал* соловей» (IV, 303).

Свист соловья присутствует и в другом стихотворении 1953 г. (как и «Зимняя ночь», входящем в цикл стихотворений Юрия Живаго) «Весенняя распутица», где описывается то же пение соловья, что и в только что процитированной прозаической главе:

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

Где ива вдовий свой подвойник  
 Клонила свесивши в овраг,

Как древний соловей разбойник  
Свистал он на семи дубах.

Какой беде, какой зазнобе,  
Предназначался этот пыл?  
В кого ружейной крупной дробью  
Он по чащобе запустил... (IV, 520).

Естественно, что уже неоднократно указывалось на связь «Определения поэзии» Пастернака с «Это — утро, радость эта...» А. Фета, где в конце «Эта дробь и эти трели...» с несомненностью обозначают соловьиное пение.

Как нам представляется, приведенные выше примеры позволяют предположить, что «круто налившийся свист» и «щелканье сдавленных льдинок» — не просто природные звуки, соседствующие у Пастернака с пением соловьев, а прямая характеристика этого пения, как и фетовские «дробь и трели».